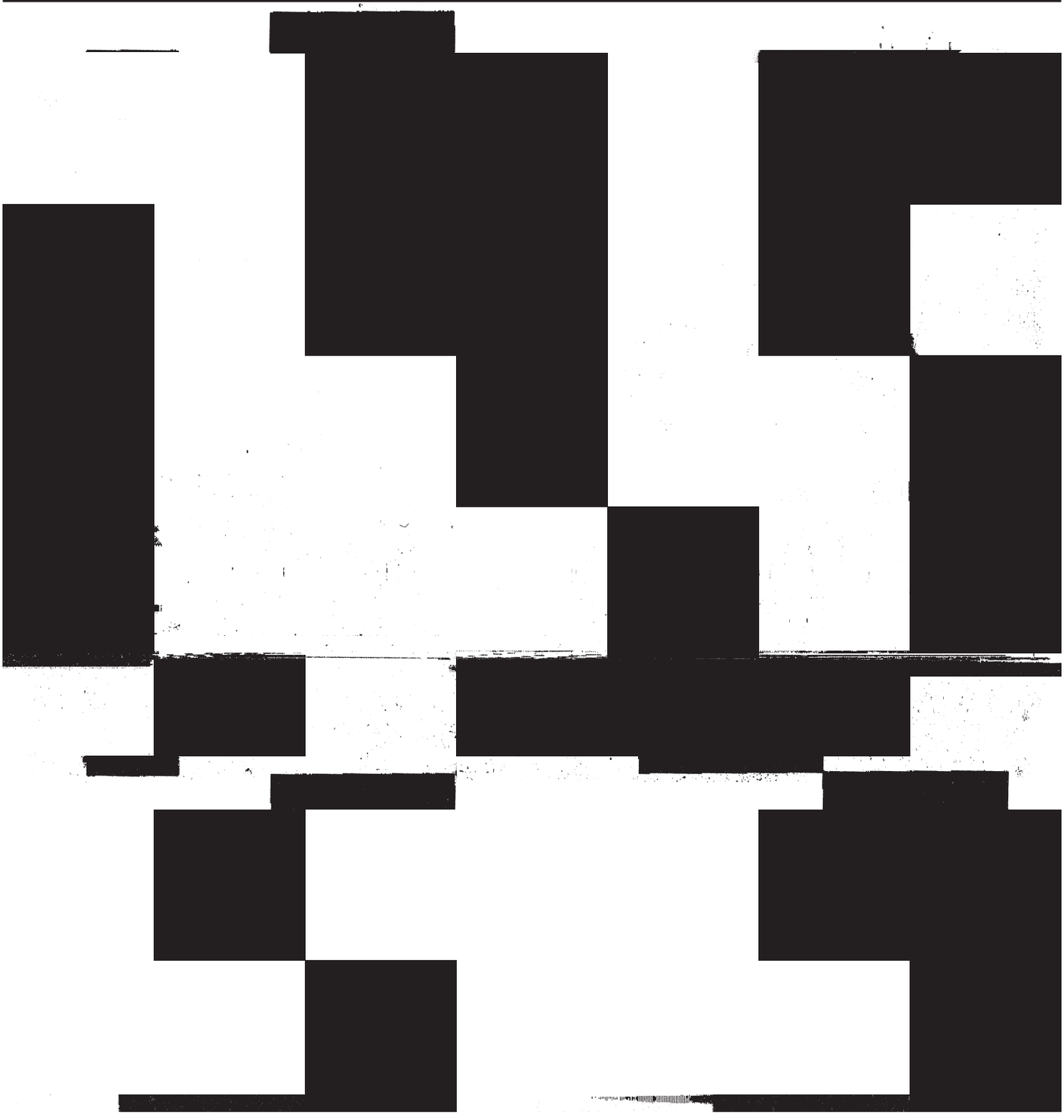
Meakusma

Magazine

DEZEMBER 2021 FREE PRESS
DECEMBER 2021 MEAKUSMA.ORG

Iannis Xenakis **Fernand Schirren** Conceptronica **Les Disques du Crépuscule** Swallow **Jasmine Guffond & Erik K Skodvin** Laurine Frost **TITANOBOA** STROOM **Good Sad Happy Bad**



Editorial

WOLFGANG BRAUNEIS

Willkommen zur vierten Ausgabe des Meakusma Magazins, in der wir zwei weitere Labels aus Belgien in den Fokus rücken. Nach den Interviews mit den Protagonisten hinter KRAAK und Ultra Eczema folgt nun ein Gespräch mit Ziggy Devriendt aka Nosedrip, der 2016 das Label STROOM~ in Oostende gegründet hat. Michael Leuffen unterhielt sich mit ihm unter anderem über die Arbeit an der Revision kanonisierter belgischer Musikgeschichte. Mehr als dreißig Jahre zuvor ist in Brüssel Les Disques Du Crépuscule von Michel Duval, Annik Honoré und Benoît Hennebert ins Leben gerufen worden. Dem längst legendären, seit 2013 von James Nice betriebenen Label widmet sich Oliver Tepel, der 2009 die Ausstellung *Après Crépuscule* im Kölnischen Kunstverein kuratiert hat.

In einem weiteren Gespräch, das Oli Warwick mit Laurine Frost führte, geht es um elektronische Musik aus Ungarn – zumindest auf den ersten Blick. Denn gleichzeitig wird darin ersichtlich, dass lokale oder nationale Bezugspunkte anno 2021 nur noch eine untergeordnete Rolle spielen können. Von immer größerer Relevanz hingegen ist, gerade in diesem Genre, der Aspekt der konzeptuellen Rahmung. Sonia Güttler rekapituliert die erhitzten Diskussionen um Simon Reynolds' Pitchfork-Artikel über „Conceptronica" von Produzent:innenwarte aus. Wir werden die wichtigen Debatten darüber, wo und wie Konzeptualismus auf der Skala zwischen künstlerischer Praxis und ökonomischer Notwendigkeit zu bewerten ist, in den kommenden Ausgaben weiterverfolgen. Martin Büsser, Mitbegründer der testcard und des Ventil Verlags, hätte nicht nur dazu sicherlich einiges zu sagen gehabt – seine Stimme wird nach wie vor schmerzlich vermisst. Anlässlich des zwanzigsten Todestages von Iannis Xenakis drucken wir in dieser Ausgabe seinen Nachruf auf den griechischen Komponisten ab.

Im Rezensionsteil befasst sich Christophe Piette mit Archivaufnahmen von Fernand Schirren, einem wichtigen Protagonisten der belgischen Nachkriegsavantgarde. Diese sind im Zuge einer Retrospektive des Komponisten und Musikers in der Brüsseler CINEMATEK auf Futura Resistenza erschienen. Das Kölner Label a-Musik produzierte das Debütalbum von TITANOBOA, dem sich Laura Schwinger widmet, während Hans-Jürgen Hafner über das zumindest nominelle Debut von Good Sad Happy Bad, formerly known as Micachu & The Shapes, auf Textile Records (Saint-Avold) schreibt. Oliver Schweinoch beschäftigt sich mit der Kollaboration von Jasmine Guffond und Erik K Skodvin, für die das Berliner Label sonic pieces verantwortlich zeichnet, und Philipp Höning führt sich die erste Scheibe von Swallow, erschienen auf ANA (Cambridge) zu Gemüte.

Auch diesmal möchten wir uns für die Unterstützung von Ostbelgien und weiteren Partnern herzlich bedanken, ohne die wir das Meakusma Magazin in dieser Form nicht verwirklichen könnten.

Editorial

WOLFGANG BRAUNEIS

Welcome to the fourth edition of the Meakusma Magazine, in which we are putting the spotlight on two more labels from Belgium. Following on from the interviews with the protagonists behind KRAAK and Ultra Eczema, we are here presenting a conversation with Ziggy Devriendt aka Nosedrip, who founded the STROOM~ label in Ostend in 2016. Michael Leuffen talked to him about, among other topics, the work done to revise canonised Belgian music history. More than thirty years earlier, Les Disques Du Crépuscule was set up in Brussels by Michel Duval, Annik Honoré and Benoît Hennebert. This legendary label, since 2013 run by James Nice, is the topic of the article by Oliver Tepel, who was the curator of the 2009 exhibition *Après Crépuscule* at the Cologne Art Association (Kölnischer Kunstverein).

A further interview, this time between Laurine Frost and Oli Warwick, is all about electronic music from Hungary – or so it seems at first sight. Because it soon becomes clear that in the year 2021 local or national reference points can only play a minor role. Of increasing importance, especially in this genre, is the aspect of how the music is framed conceptually. Sonia Güttler sums up the heated discussion surrounding Simon Reynolds' Pitchfork article on "Conceptronica" from a producer's point of view. Over the next few issues, we will continue to bring you important debates about where and how conceptualism might be evaluated on a scale between artistic practice and economic necessity. Martin Büsser, the co-founder of testcard and of the Ventil publishing house, would surely have had much to say about this and about many other things – his voice is being still sorely missed. We are here featuring his obituary of Iannis Xenakis on the occasion of the 20th anniversary of the Greek composer's death.

In the review section, Christophe Piette looks at archival recordings of Fernand Schirren, an important protagonist of Belgium's post-war avantgarde. These have been released as part of a retrospective of the composer and musician in the Brussel CINEMATEK of Futura Resistenza. The Cologne label a-Musik produced the debut album by TITANOBOA, which Laura Schwinger has reviewed for us, and Hans-Jürgen Hafner writes about – what is at least nominally – the debut album of Good Sad Happy Bad, formerly known as Micachu & The Shapes, released by Textile Records (Saint-Avold). Oliver Schweinoch looks at the collaboration between Jasmine Guffond and Erik K Skodvin, courtesy of the Berlin label sonic pieces, and Philipp Höning treats himself to the first record by Swallow, released on ANA (Cambridge).

Once again, we would like to offer our heartfelt gratitude to East Belgium and our other partners for their support, without which the Meakusma Magazine would simply not be possible in its current form.

Impressum

Meakusma Magazine

DEZEMBER 2021
DECEMBER 2021
FREE PRESS
MEAKUSMA.ORG

Verantwortlicher Herausgeber
Published by
Meakusma VoG
Hillstrasse 7
4700 Eupen
Belgien/Belgium
info@meakusma.org
www.meakusma.org

Redaktionelle Leitung
Chief Editor
Wolfgang Brauneis

Übersetzung
Translation
Maren Barton
Wolfgang Brauneis
Emma Kraak

Design & illustrations
Meeuw

GOETHE INSTITUT

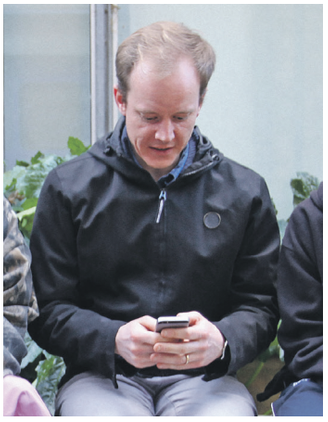
Ostbelgien Mit Unterstützung der Deutschsprachigen Gemeinschaft Belgiens

INSTITUT FÜR BETRACHTUNG

Inhalt

4

Contents

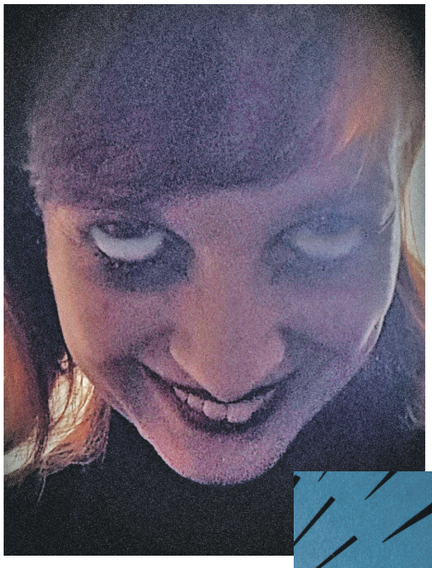


52

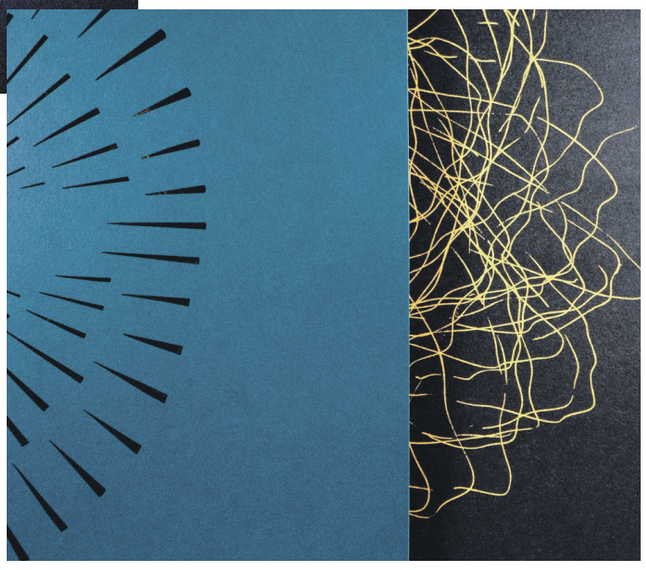
Rock is dead!

16

36



44



40

4 **Iannis Xenakis**
10 **Conceptronica**
16 **Les Disques du Crépuscule**
24 **STROOM**
30 **Laurine Frost**
36 Review: **Fernand Schirren**
40 Review: **Jasmine Guffond & Erik K Skodvin**
44 Review: **TITANOBOA**
48 Review: **Swallow**
52 Review: **Good Sad Happy Bad**

Iannis Xenakis
1922 – 2001

‘Ich schreibe Musik, weil ich mich dadurch weniger unglücklich fühle.’

MARTIN BÜSSER

Als Iannis Xenakis im Februar diesen Jahres starb, befand sich die vorliegende Ausgabe mitten in ihrer Entstehung. Das heißt: zahlreiche Korrespondenzen und Telefonate, wer denn nun welches Thema übernehmen möchte und welche Themen letztlich Präferenz besitzen. Ganz oben auf unserer Liste zum Thema »Zunkunftsmusik« stand die Frage nach der gegenseitigen Beeinflussung von (vor allem elektronischer und elektroakustischer) E-Musik und elektronischen Experimenten in der nichtakademischen Musik. Lange Zeit galt als ehernes, wenn auch in der Regel ungeschriebenes Gesetz, daß die Entwicklung der Neuen Musik außerhalb eines kleinen, akademischen Zirkels weder angemessen rezipiert wird noch – so die arrogante These unter Musikwissenschaftlern – angemessen rezipiert werden kann. Falls das denn überhaupt je gestimmt hat, so stimmt es seit mindestens fünf Jahren überhaupt nicht mehr: Zeitschriften wie Wire definieren ihren Kanon längst jenseits von Kategorien wie Pop- und »E«-Musik, das ehemalige Noiserock-Label Blast First veröffentlichte 1997 eine der besten historischen Aufnahmen von Stockhausens *Kontakte* (mit James Tenney am Piano) und in den Mailorder-Programmen von a-Musik und Artware finden sich nahezu alle relevanten Aufnahmen Neuer Musik harmonisch neben »Experimental Rock« und »Electronic Beats« vertreten. In einem anderen Mailorder, bei Normal, tauchte John Cage sogar im Update 2/01 unter der Rubrik »Pop/Rock« auf… wahrscheinlich bloß in Ermangelung einer entsprechenden Rubrik innerhalb des Kataloges, aber irgendwie auch gar nicht so falsch: Wer, wenn nicht Namen wie John Cage, David Tudor und Karl Heinz Stockhausen dürfen als die insgeheimen »Popstars« des 20. Jahrhunderts gelten, wenn man Pop einmal im Sinne von Mythen der Moderne und nicht im Sinne von VIVA benutzt? Auch wenn der Artikel für diese testcard-Ausgabe nicht geschrieben wurde, läßt sich doch ahnen, welches Fazit in ihm gezogen worden wäre: Durch die Veränderungen innerhalb der Popmusik – einhergehend mit der Entwicklung elektronischer Musik –, kam es auch

Iannis Xenakis
1922 – 2001

‘I write music because it makes me feel less unhappy.’

MARTIN BÜSSER

At the time of Iannis Xenakis’ death in February, the present edition of this magazine was already in its early stages of production. This meant: lots of correspondence and phone calls to discuss who wanted to tackle what topic and also which of the topics would in the end be given preference. Right at the top of our list on the theme of “Future Music” was the question in how far electronic music in general (particularly electronic and electroacoustic music) and electronic experiments in the realm on non-academic music have exerted an influence on each other. For a long time it was considered an iron law, though usually an unwritten one, that it is only within a small, academic circle that the development of New Music (Neue Musik) is and indeed ever can be – as the arrogant supposition amongst music scientists goes – received adequately. If that was ever true at all, then it certainly has not been for at least the last five years: Magazines such as Wire have long been defining the field of their interests beyond categories like pop and electronic music; the former noise rock label Blast First in 1997 released one of the best historical recordings of Stockhausen’s *Kontakte* (with James Tenney on piano); and in the mail order catalogues of a-Musik and Artware one can find very nearly all relevant recordings of New Music harmoniously sitting alongside “Experimental Rock” and “Electronic Beats”. Another mail order company, Normal, even lists John Cage under the heading “Pop / Rock” in its Update 2/01… While this is probably more due to the lack of a more specific category, it is not actually so beside the point: Who else if not artists like John Cage, David Tudor and Karl Heinz Stockhausen could be considered the secret “pop stars” of the 20th century if we were to define pop for once in the sense of myths of the modern age rather than in the MTV sense of the word? Even though the article for that edition of testcard magazine hasn’t been written yet, one can have a guess at what conclusion it would have drawn: The changes within pop music – accompanied by the development of electronic music – led to a new upward revaluation, an initial

© THE FRIENDS OF XENAKIS

01

02

03

01 Iannis Xenakis in seinem Studio in Paris, ca. 1970
Iannis Xenakis in his studio in Paris, c. 1970
02 Phillips auf der Weltausstellung 1958, Folder
Philips at the World Expo 1958, folder
03 Iannis Xenakis, *Persepolis*, Philips, 1972

01

02

03

zu einer Neuaufwertung, zu einer Erst- oder Neuentdeckung der Neuen Musik in all ihren Spielarten, von Minimal bis Elektroakustik, vom Futurismus bis zur New York School. Vorbei damit auch die Zeit, wo Rockmusik sich an Bach, Beethoven, Mussorgsky und Prokowjev abgearbeitet hat (all die kuriosen und häufig schauderhaften Beispiele von Ekseption über die deutschen Pell Mell bis zu The Alan Parsons Project): Das Interesse an ›ernster‹ Musik ist in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts angekommen. Nicht bei allen, aber bei mehreren denn je.

Jenen, die sich schon lange in den elitären Zirkeln von Donaueschingen und Darmstadt aufhalten, können solche Entwicklungen nicht wirklich egal sein, sie fürchten sie sogar insgeheim: Neue Musik fragt dort nicht nach Möglichkeiten von Wirkung und Verbreitung, sondern meidet eine Verbreitung geradezu in falsch verstandener Gehorsamkeit gegenüber Adorno und dessen Ansicht, daß Verbreitung immer mit Verflachung einhergehe. Interessanterweise unterscheiden sich die Hardcore-Anhänger und Spezialisten der Neuen Musik damit kaum von den Hardcore-Punks: Wer ein ›echter‹ Punk ist, der fordert ebenso vehement, daß die Musik in der Szene bleibe, weil ihr sonst der Ausverkauf drohe.

Wer nach der Zukunft der Musik fragt, wird solche Prozesse einer Wechselbeziehung von Neuer Musik und »Pop« (also: nichtakademische Musik) jedoch erst einmal begrüßen, auch wenn sie bereits zu so materialästhetisch flachen Ergebnissen wie einem völlig ohne Einfühlungsvermögen remixten Steve Reich geführt haben. Nein, nicht aller Anfang ist schwer, sondern die zahllosen mißlungenen Versuche, die nur einer oberflächlichen Image-Aufwertung in beide Richtungen dienen (hier die Popularisierung der Konzertsäle, dort die Intellektualisierung der Clubs, in einem Fall meist Blick auf die Kasse, im anderen meist Distinktionsgewinn), werden wohl auch in Zukunft Tagesordnung sein: Auch noch in hundert Jahren, ist zu befürchten, wird das Populäre die bürgerliche Hochkultur meist nur als dessen ästhetische Schwundform erreichen wie auch umgekehrt meist nur Schwundformen der Neuen Musik Einzug in den Pop erhalten werden. Die Behäbigkeit und bürgerliche Betulichkeit, mit der Hip Hop von Heiner Goebbels in dessen musikalischen Theaterinszenierungen bereits seit zehn Jahren verwendet wird, zeugt davon, wie kärglich, wie wenig groovy Pop fast immer klingt, sobald er zum hochkulturellen Versatzstück geworden ist; dasselbe gilt in anderer Hinsicht für einen via Drum'n'Bass geschüttelten Steve Reich, dem das Eigentümliche, die Aura einer permanent kreisenden und sich dabei schrittweise verändernden Repetition völlig genommen wurde.

Es wäre allerdings verkehrt, sich von solchen mißlungenen, quasi feindlichen Übernahmen abschrecken zu lassen, denn all die positiven Beispiele – von Sonic Youth's *Goodbye 20th Century* bis zu diversen Tzadik-Kompositionen von Mark Dresser, John Zorn und

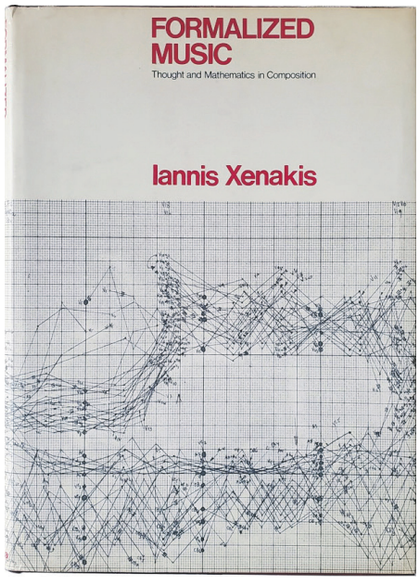
or a rediscovery of New Music in all its forms, from minimal to electroacoustic music, and from futurism to the New York School. The times of rock music having a go at doing Bach, Beethoven, Mussorgsky and Prokofiev are over (just think of all the curious and often dreadful examples ranging from Ekseption via the German band Pell Mell to The Alan Parsons Project): The interest in "serious" music caught on in the second half of the twentieth century. Not in everyone's case, but with more people than ever before.

It is impossible for those who have long been a part of the elitist circles of Donaueschingen and Darmstadt to not really mind such developments, or even secretly to fear them: There, New Music does not address the possibilities of impact and dissemination, but instead goes out of its way to avoid dissemination in a misguided desire to follow Adorno and his view that dissemination always goes hand in hand with trivialisation.

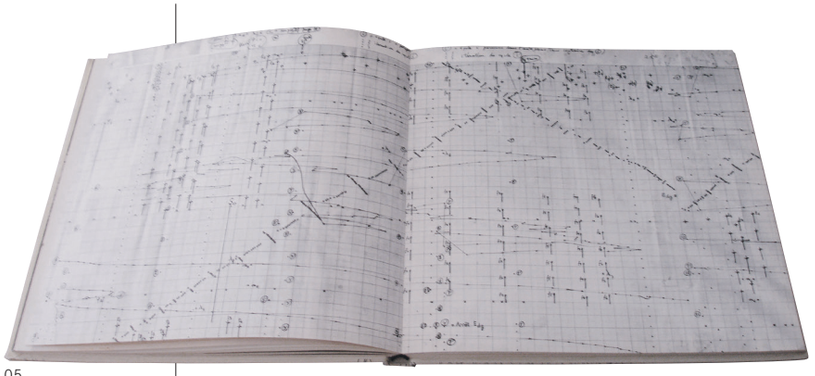
Interestingly the hardcore adherents and specialists of New Music barely differ from hardcore punks in this respect: Those who consider themselves "real punks" equally vehemently demand that their music should stay within their scene as otherwise it would run the risk of selling out.

If you are concerned about the future of music, however, you will welcome such processes of interdependence between New Music und "pop" (meaning non-academic music) first of all, even though they have led to results that fell flat in materially aesthetic terms like the utterly unsympathetic remix of Steve Reich's music. No, it's not that the first steps are always the hardest but that the innumerable failed attempts, which only served a superficial image improvement in both directions (at one end of the spectrum the popularising of concert halls with a view to raising revenue, at the other end the intellectualising of clubs that aims at making them seem more refined), will remain a common occurrence in the future. It is to be feared that even in a hundred years' time popular culture will continue to reach bourgeois culture mostly only as a mere shadow of its original aesthetic form and that, vice versa, only reduced forms of New Music will gain entry into pop. The complacency and bourgeois staidness with which hip hop has been used by Heiner Goebbels in his musical theatre productions for the last ten years demonstrates how reduced, how devoid of its cool, pop almost always sounds once it has been turned into a high-cultural embellishment. The same is true, though in a different manner, for Steve Reich being shaken by drum'n'bass, which robs him of his peculiarity, of the aura of a permanently circling, gradually changing repetition.

It would be wrong, however, to be scared off by such failed, essentially hostile takeovers because all the positive examples – from Sonic Youth's *Goodbye 20th Century* to various Tzadik compositions by Mark Dresser, John Zorn and Erik Friedlander – demonstrate very clearly that at least one promising future of music can



04


05

01 Iannis Xenakis, *Metastasis/Pithoprakta/Eonta,* Vanguard, 1967
02 Iannis Xenakis, *Iannis Xenakis*, Edition RZ, 2003
03 Iannis Xenakis, *Electro-Acoustic Music,* Nonesuch, 1970
04 Iannis Xenakis, *Formalized Music*, Indiana University Press, 1971
05 Iannis Xenakis, *Les Polytypes*, Balland, 1975

Erik Friedlander – zeigen sehr deutlich, daß zumindest eine hoffnungsträchtige Zukunft der Musik darin bestehen kann, Neue Musik und nichtakademischen Kontext nicht als unüberwindbar getrennte Welten anzusehen. Die gegenseitigen Abgrenzungen in Sachen Hörverhalten sind lange Zeit vor allem künstlich aufrechterhaltene Schichtgrenzen gewesen (hier bürgerliche Hochkultur, dort Musik der Arbeiter und Mittelschicht), gefestigt dank einem schrägen Diskurs von »Bauch« und »Kopf« in der Musik. Hier Pop und Rock als Konstrukt von Straße und Authentizität, also »Bauch« und Ausdruck unmittelbarer Bedürfnisse, dort Musik als eine Art Luxus, als kunstautonomer Bereich der Kontemplation, also »Kopf«. Iannis Xenakis darf als der Komponist gelten, der allen empfohlen werden sollte, die selbst noch an diesem Konstrukt festhalten. Die Emotionen, die seine Musik auslösen, sind häufig »Bauch« im wörtlichen Sinne (manche Passagen bewirken physische Schläge in die Magengrube), ein emotionaler Overkill, obgleich Xenakis seine Musik wie kaum ein anderer Komponist konstruierte, nämlich nach mathematischen, physikalischen und architektonischen Berechnungen. Daß Xenakis nicht von der Musik her kam, mag seine Sonderstellung ausmachen: Der von der Herangehensweise vielleicht »verkopfteste« Komponist der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, war zugleich einer der Sinnlichsten, ein Musterbeispiel an Science Fiction. Nämlich einer, der Science in Fiction zu übertragen verstand.

Daß Musik in uns ein Moment angenehmer Befremdung auslöst, ein Erstaunen vor dem bislang Ungehörten, ist selten geworden. Der Verschleiß, den sämtliche Spielarten der Musik innerhalb der letzten fünfzig bis hundert Jahre erfahren haben, gilt gerade auch für die Atonalität: Schönberg und Webern klingen uns gewissermaßen vertraut und berechenbar, nicht zuletzt, weil sich der Film abgeschwächt viele ihrer formalen Elemente nutzbar gemacht hat. Auch diesbezüglich ist Xenakis eine Ausnahme. Seine Musik klingt noch immer unerhört zukünftig, eigenartig befremdlich und dermaßen von vertrauten Situationen losgelöst, daß bei ihm selbst noch ein Spinett nicht den Eindruck eines alten, historisch vertrauten Instruments erweckt, sondern den eines eigens für diese Komposition erschaffenen Klangkörpers (höre zum Beispiel *Khoai* auf Ensemble Intercontemporain, Erato DoCD, 2000 neu aufgelegt).

Als Xenakis im Alter von 78 starb, hinterließ er ein Werk, das selbst noch kein bestimmbares Alter hat, das losgelöst von Assoziationen an Epochen und Schulen noch immer ganz nach Zukunft klingt. Die Kompositionen von Iannis Xenakis waren oft ungeheuer komplex (hohe Dynamikschwankungen, heftige Wechsel der Geschwindigkeit) und erforderten den Musikern eine Virtuosität ab, die bei klassisch ausgebildeten Musikern gewissermaßen unbeliebt ist: Der Virtuose ist hier selten Solist, kann selten als Einzelner brillieren, wenig Raum für

be found by not viewing New Music and the non-academic context as insuperably divided spheres. The mutual demarcations in terms of listener perception for a long time were a result of artificially maintained class divisions (bourgeois high culture on one side versus the music of the working and middle classes on the other), codified by means of a skewed discourse about “gut” and “head”. Pop and rock are seen as a construct with street cred and authenticity, and thus as a “gut feeling” and an expression of immediate needs, as opposed to music as a kind of luxury, an artistically autonomous area of contemplation, focused on the “head”.

Iannis Xenakis is a composer that ought to be recommended to all those who are still clinging to this construct. The emotions triggered by his music frequently are a “gut” feeling in the literal sense (some sections come across like being physically punched in the stomach), an emotional overkill, even though Xenakis constructed his music unlike almost any other composer, using calculations based on mathematics, physics and architecture. The fact that Xenakis did not take a musical approach might explain his exceptional position: Though maybe the most “head”-centred composer of the second half of the twentieth century, he was also one of the most sensual, a prime example of science fiction; someone who knew how to transfer science into fiction.

Music that stirs in us a feeling of pleasant alienation, amazement about the previously unheard, has become rare. The erosion that all types of music have undergone over the last fifty to a hundred years also applies particularly to atonality: To us, Schönberg and Webern sound somewhat familiar and predictable, not least because in a diluted form movies have put to use many of these composers’ formal elements. In this respect, too, Xenakis is an exception. His music still sounds unbelievably futuristic, strangely alien and decoupled to such an extent from familiar situations that even something like a spinet does not give the impression of being an old, historically familiar instrument but rather that of being a sound box specifically designed for this composition (listen for example to *Khoai* on Ensemble Intercontemporain, Erato double CD, reissued in 2000).

With his death at the age of 78, Xenakis has left behind an oeuvre that in and of itself has no determinable age and that in its detachment from associations with particular epochs or schools still sounds entirely futuristic. Iannis Xenakis’s compositions were often incredibly complex (huge variations in dynamics, rapid changes in speed). They demand a virtuosity from the musicians which in classically trained musicians is somewhat unpopular because in Xenakis’s work the virtuoso is rarely a soloist and can thus seldom shine as an individual; it does not offer much space for the musician’s ego and for Paganini-style effects. At the same time Xenakis forged a path that followed his dream

Ego und Paganini-Effekte. Zugleich ging Xenakis Wege, die von einer künftigen Musik träumten, die nicht nur unabhängig von Virtuosen, sondern auch unabhängig von Spezialisten und »genialen« Komponisten entstehen sollte. Sein Traum war die computergesteuerte Universalmusik, leicht zu bedienen, aber ungeheuer komplex in den Facetten der Klangerzeugung. Hierzu erfand Xenakis das UPIC (Unite Polyagogique Informatique du CEMAMu), ein Computerprogramm, mit dem es möglich war, jede graphische Notation in Musik umzusetzen. Ziel war es, die direkte Übertragung musikalischer Gedanken in Musik herzustellen: An einem Zeichentisch sollte so direkt Musik lesbar und akustisch umsetzbar gemacht werden – und zwar unabhängig von herkömmlicher Notation. Die Komplexität des Gerätes diente zugleich der Vereinfachung des Komponierens: »der Benutzer soll ganz im Vordergrund stehen, und er soll ohne technisches Wissen alle musikalischen Möglichkeiten des Instruments ausnutzen können (...).« (In: *Musik-Konzepte 54/55* – Iannis Xenakis). Die Spezialisten waren nun vielmehr die unsichtbaren Personen, die Informatiker, Elektrotechniker und Software-Spezialisten, nicht aber mehr die Bediener des Gerätes. Das UPIC diente einer Demokratisierung der Musik, nicht nur der Neuen Musik, denn solche Definitionen werden hinfällig, sobald die Bedienung des Gerätes nicht mehr vom musikalischen Kontext des Bedieners abhängig ist, also von Laien ebenso »virtuos« bedient werden kann.

Musik ist so komplex, daß das Komponieren der Fülle des musikalisch Denkbaren nur im Weg steht – bei der Transkription auf Papier und der Interpretation durch ein Orchester geht bereits vieles vom ursprünglichen Empfinden verloren. Selbst Laien können sich in ihrem Kopf eine Musik vorstellen oder im Dämmerzustand erträumen, die in ihrer Klangsprache weit über alles bislang realisiert Gehörte hinausgeht. Einen Schritt in die Richtung, das Vorgestellte hörbar werden zu lassen, ohne daß es des Komponisten als Übersetzers bedarf, hatte Xenakis geschaffen. Insofern überschritten seine Vorstellungen von künftiger Musik ganz klar die einengenden Fragen nach »E« und »U«.

Noch vor der Nachricht von Xenakis' Tod entstanden die beiden Besprechungen von Neuerscheinungen, die Hans Plesch und ich unabhängig voneinander geschrieben haben. Auch auf die Gefahr hin, daß es zu Wiederholungen kommt, drucken wir beide in ihrer ursprünglichen Form ab, denn das Interessante an ihnen ist, daß wir beide anhand von ganz unterschiedlichen Xenakis-Arbeiten zu einer ähnlichen Wortwahl gefunden haben. Beide Besprechungen stehen als Neuerscheinungen exemplarisch für zahlreiche Aufnahmen, die noch immer erhältlich sind.

Iannis Xenakis
Persepolis

Xenakis ist häufig vorgeworfen worden, er messe den Naturwissenschaften und vor allem der Mathematik zu viel Bedeutung bei. Seine exakten Berechnungen, Kompositionen nach geometrischen Studien und seine Vorstellung von einem dreidimensionalem Klang, über den Musik und Architektur zusammenfinden (Xenakis behauptete einmal, er habe den Philips-Pavillon für die Brüsseler Weltausstellung 1958 ganz nach den Plänen seiner *Metastaseis*-Komposition entworfen), klingen vor allem jenen wie Gift in den Ohren, die noch immer im Komponisten ein Genie, einen genuinen Schöpfer sehen und Naturwissenschaft allemal als Feind jeglicher Kreativität ablehnen. Nein, für Anthroposophen und Erdgeist-Beschwörer jeglicher Art ist Xenakis ein denkbar ungeeigneter Komponist. Der Trick bei all seinen Arbeiten, seien es nun solche für Orchester oder elektronische, besteht allerdings darin, daß zwar die Grundlage auf architektonischen, geologischen (z. B. Symmetrie von Kristallen) und mathematischen Strukturen beruht, das musikalische Ergebnis allerdings erschütternd emotional und aufreibend, kurzum sinnlich zu packen versteht. Seine Glissandi, die heftigen Dynamikschwankungen und Wechsel der Geschwindigkeit haben Xenakis berüchtigt werden lassen. Und nun: Die seit Jahren erste brauchbare, weil klanglich saubere Wiederveröffentlichung des Schlüsselwerkes *Persepolis* für acht elektronische Bänder von 1973. *Persepolis* war für acht Lautsprecher konzipiert, die bei der Uraufführung im Darius-Palast (auch hier wieder: ganz bewußte Synästhesie von Raum und Klang) so verteilt waren, daß das Publikum verschiedene Klangzonen durchlaufen konnte. *Persepolis*, ein Stück über die Vernichtung des Persepolis-Palastes durch Alexander den Großen, nach Xenakis' Aussagen ein pazifistisches Stück, wird sich also kaum mehr in der Wucht bieten, die es einmal bei der Uraufführung durch die akustische wie optische Präsentation hatte. Wucht? Ist dieser Ausdruck denn legitim? Was ist Xenakis denn nun? Ein Formalist, der strengen Vorgaben folgt, oder einer, der bewußt Effekte nutzt, die so gar nichts mit strenger musikalischer Kontemplation zu tun haben? Nun, wahrscheinlich ist er beides, einer, der nach den Gesetzen der Naturwissenschaft arbeitet, weil er getreu dem Kantschen Schwärmen über den gestirnten Himmel noch daran glaubt, auch in der Kunst, an Natur geschult, Erhabenheit ausdrücken zu können und dem das deshalb ganz unprätentiös und jenseits allen Anth-

of a future music that was meant to be created independently not just of virtuosos but also of specialists and "ingenious" composers. He dreamed of a computer-guided universal music, easy to control but incredibly complex in the facets of sound creation. To this effect, Xenakis invented the UPIC (Unite Polyagogique Informatique du CEMAMu), a computer programme that made it possible to turn any graphic notation into music. The aim was to ensure the direct transfer of musical thought into music: On a drawing board, music was meant to be made directly legible and acoustically transferable – independently of traditional forms of notation. The complexity of the machine also aimed at simplifying the act of composing: "the user was meant to be entirely at the forefront and should be able to employ all musical possibilities of the instrument without any technical knowledge (...)." (In: *Musik-Konzepte 54/55* – Iannis Xenakis). Thus, with the users no longer relegated to the background, it was the specialists who had become the invisible background figures – the programmers, electronic engineers and software specialist. The UPIC served a democratisation of music in general, not just of New Music, because such definitions become obsolete once the ability to use the machine no longer depends on the musical context of the user but can instead be employed in just as "virtuoso" a manner by ordinary people.

Music is so complex that the act of composing can only hinder the cornucopia of what is musically imaginable – the process of transcribing ideas onto paper and of an orchestra interpreting them mean that a lot of the original sentiment is immediately lost. Even laypeople can inside their heads or while half asleep dream up music that in its tonal language goes far beyond anything they have ever heard implemented. Xenakis created something that constituted a first step towards being able to make the imagined music an audible reality without needing a composer to translate it. In this respect, his ideas of future music clearly transcended the restrictive issues surrounding "serious music" versus "popular music".

Before we heard the news of Xenakis's death, Hans Plesch and I had independently of each other already written the reviews for new releases of Xenakis's works. Despite the risk of possible repetition, we decided to include both here in their original form because the interesting thing about them is that both of us, despite reviewing very different works by Xenakis, actually came to use similar choices of words and phrases.

As new releases, both reviewed works serve to illustrate, by way of example, the numerous recordings still available now.

Iannis Xenakis
Persepolis

Xenakis has often been accused of attributing too much importance to the sciences and especially to mathematics. His exact calculations, his compositions following geometrical studies and his ideas about a three-dimensional sound that can unite music and architecture (Xenakis once claimed he designed the Philips Pavilion for the World Fair in Brussels in 1958 entirely according to the plans for his composition *Metastaseis*) sound hateful to all those who still see the composer as a genius, a genuine creator, and who reject science per se as an enemy of creativity. Truly, for anthroposophists and believers in the Earth's spirit, Xenakis is the least suited composer imaginable. The trick with all of his works, whether for orchestra or electronic ones, lies in the fact that while they are based on architectural, geological (e.g. the symmetry of crystals) and mathematical structures the musical result manages to be harrowingly emotional and unsettling, in short sensually gripping. His glissandi, the strong variation in volume and changes in speed have made Xenakis notorious. And now here is the first serviceable reissue – namely one with clear sound – of the key work *Persepolis* for eight-track tape recorded in 1973. *Persepolis* was intended to be played on eight speakers, which at its premiere at the palace of Darius (note again here the very deliberate synaesthesia) were arranged in such a way that the audience was able to experience different sound zones. *Persepolis*, which deals with the destruction of the Persepolis Palace by Alexander the Great and according to Xenakis is a pacifistic work, thus will not come across with the same powerfulness that it commanded at its premiere through its acoustic and visual presentation then. Powerfulness? Is that a legitimate way to phrase it? What does that make Xenakis? A formalist, who follows strict rules, or someone who deliberately employs effects that have nothing at all to do with strict musical contemplation? Well, he is probably both of these: someone who works in accordance with the laws of science because in keeping with Kant's enthusing about the starred celestial sky Xenakis still believes that he can express sublimity in his art, which has been schooled by nature. He succeeds in this totally unpretentiously and beyond any suspicion of being an anthroposophist because he definitely remains a radical modernist at the same time. For the electroacoustic work *Persepolis*, which runs for 55 minutes without break, this means: Highly concentrated sonic layerings of electronic particles and snatched sounds from reworked orchestral recordings, which cannot be grasped using tonal laws nor the rules of twelve-

roposophen-Verdachts gelingt, weil er zugleich radikaler Modernist bleibt.

Für die elektroakustische Arbeit *Persepolis*, die 55 Minuten ohne Pausen durchläuft, gilt eben dies: Höchst konzentrierte, weder nach tonalen Gesetzen noch nach Zwölfton-Lehre oder Serialismus faßbare Klangschichtungen elektronischer Partikel und Klangfetzen nachbearbeiteter Orchesteraufnahmen, die bei aller Abstraktheit des Klangmaterials Assoziationen zur Gewalt der Elemente auslösen (immer wieder: das Knistern von Feuer als mögliches Motiv, auf den Palastbrand verweisend), vor allem Musik in höchster Spannung, weil das Hörbare zwischen Ordnung und vermeintlichem Chaos das Ohr auf höchst anregende, laut gehört richtig geile – ja: geile – Weise überfordert, also lustvoll beinahe bis zum Kollaps führt. *Persepolis* geht weit über die konkrete Musik hinaus, ist Soundbesessenheit, die einen alten Throbbing Gristle-Fan ebenso umhauen dürfte wie die Freunde zeitgenössischer Bleep & Knartz-Musik. Und zwar deshalb umhauen, weil das ganze Spektrum elektronischer Pop-Avantgarde hier einen Ausgangspunkt findet, wie er rhizomatischer bislang noch von keinem Mille Plateaux-Adepten umgesetzt wurde.
[Fractal Rec. / a-Musik] mb

Iannis Xenakis
Orchestral Works & Chamber Music
Orchestral Works Vol. 1
Iannis Xenakis, ehemals Assistent von Le Corbusier, war nicht nur einer der berühmtesten griechischen Komponisten, sondern auch Architekt.

Und es gab eine verblüffende Erstverwertung dieser Berechnungen. Das Orchesterstück *Metastaseis* war einige Jahre vorher auf Grundlage architektonischer Berechnungsformeln entstanden: Eine erstaunliche Mehrfachanwendung mathematischer Prinzipien. Folgerichtig gehörte Xenakis auch zu den Pionieren elektronischer Kompositionstechnik und übertrug die dabei gewonnenen Erkenntnisse wiederum auf sein Arbeiten für herkömmliche Instrumente. Stochastische Verfahrenstechniken und andere mathematische Prozeduren führen bei Xenakis jedoch nicht zum eher spröden Klangbild der Darmstädter Schule, sondern meistens zu Klangereignissen von bezwingender Kraft. Cluster und wogende Glissandi schöpfen das Potential der Besetzungen aus, Elastizität und berserkerhafter Furor bilden Spannungsfelder von unmittelbarem Reiz.

Iannis Xenakis Musik ist diskographisch nicht allzuoft vertreten, bislang war vor allem Musik für kleine Besetzungen erschienen. Zwei neue CDs versammeln jetzt vor allem Orchestermusik aus verschiedenen Jahren. Auf einer relativ preiswerten Zusammenstellung bei col legno, die u. a. auch eine historische Aufnahme des frühen *Metastaseis* enthält, finden sich auch eine Duo-Miniatur und das Chorwerk *N'Shima*, das am Computer komponiert wurde.

Xenakis Werke trugen lange Zeit griechische Titel, die meist eine Art Beschreibung des Kompositionsprozesses lieferten. *Jonchaies* von 1977 hingegen ist französisch betitelt und bedeutet etwa Röhricht, Schilf. Es ist so etwas wie Xenakis' Vorstellung vom »Wind in den Weiden« – einem stochastisch abbildbaren Prozeß, der vielleicht vermitteln mag, weshalb die Musik von Xenakis für Elektroniker verschiedenster Herkunft so reizvoll war und ist. Die andere CD versammelt Neueinspielungen und soll die erste einer Reihe sein, die größere Besetzungen dokumentiert, auf dem kleinen Timpani-Label erschienen. Interpreten sind neben allfälligen Solisten das Luxemburger Philharmonische Orchester, Dirigent ist Arturo Tamayo, der seit langem mit Xenakis zusammenarbeitet.

Iannis Xenakis wurde 1922 in Braila, Rumänien als Sohn griechischer Eltern geboren. Zehn Jahre später kehrte die Familie nach Griechenland zurück. Nach dem deutschen Überfall schloß sich Xenakis dem Widerstand an, wurde schwer verletzt und in Abwesenheit zum Tod verurteilt. Später lebte Xenakis lange in Frankreich, wo er neben dem Architekturstudium Komposition bei Olivier Messiaen studierte, bevor er als Komponist Weltgeltung erlangte. Auf dieser ersten CD einer geplanten Reihe mit Orchestermusik finden sich das bedeutende *Ais* – für Bariton, Schlagzeug und Orchester: der Titel greift auf einen altes Wort für Hades zurück – sowie andere Orchesterstücke aus der Zeit zwischen 1974-1991.

Xenakis' Musik steht in ihrer Konstruiertheit ziemlich allein im weiten Feld der zeitgenössischen E-Musik. Wer sich ihr jedoch unbefangen nähert, wird erstaunt sein, daß die mathematischen Prozesse, die ihrer Entstehung zugrunde liegen, so wenig hörbar werden. Ihre Klangsprache ist von einer ganz eigenen Faszination, die überraschenderweise ziemlich nah an den intuitiven Improvisationen eines Giacinto Scelsi steht.
[*Orchestral Works & Chamber Music*: Col Legno/*Orchestral Works Vol. 1*: Timpani] hp

(Erschienen in: Martin Büsser, *Lazy Confessions. Artikel, Interviews und Bekenntnisse aus zwei Jahrzehnten*, hg. von Jonas Engelmann, Ventil Verlag, 2020)

tone music nor serialism and which despite the abstractness of the sound material trigger associations with the brute force of the elements (for example the continuously recurring crackling of fire as a possible motif that points to the burning of the palace). First and foremost, however, it is hugely exciting music because what can be heard between order and presumed chaos demands too much of the ear in a very stimulating and, if listened to loudly, positively arousing – yes, arousing – manner, until it climaxes in near collapse. *Persepolis* goes far beyond the actual music; it is an obsession with sound that will bowl over an old fan of Throbbing Gristle just as it will those who like contemporary bleep & noise-music. And it will bowl them over because in this the whole spectrum of electronic pop avant-garde finds a jumping-off point that not a single Mille Plateaux aficionado has so far been able to realise more rhizomatically.
[Fractal Rec. / a-Musik] mb

Iannis Xenakis
Orchestral Works & Chamber Music
Orchestral Works Vol. 1
Iannis Xenakis, who used to be an assistant to Le Corbusier, was not just one of the most famous Greek composers but also an architect. And his calculations had been put to a surprising initial use. The orchestral piece Metastaseis had been created some years previously on the basis of architectural formulae: a surprising repeat application of mathematical principles. Consequently, Xenakis belonged amongst the pioneers of electronic composition techniques and in turn transferred the insights gained through this to his works for traditional instruments. Yet, in Xenakis's compositions stochastic techniques and other mathematical procedures do not result in the rather brittle sound of the Darmstadt School but instead in sonic experiences of compelling force. Clusters and surging glissandi make the most of the potential contained in the instrumentations; elasticity and berserk-like fury form tension fields with immediate allure.

Iannis Xenakis's music is not well represented in terms of discography as so far mainly his music for smaller instrumentation has been released. However, two new CDs now bring together orchestral music from a number of years. A relatively inexpensive collection released by col legno, which amongst others contains a historical recording of the early *Metastaseis*, also contains a duo miniature and the choral work *N'Shima*, which was composed using a computer.

For a long time Xenakis's works had Greek titles that usually provided a description of the composition process. The 1977 piece *Jonchaies*, however, carries a French title meaning reeds, the plant. It is something like Xenakis's idea of "The Wind in the Willows" – a stochastically representable process that may convey why Xenakis's music was and still is so attractive to electronic engineers of all kinds. The other CD, released by the small label Timpani, brings together new recordings and is intended to be the first of a series that documents works featuring larger instrumentations. The musicians featured include the Luxemburg Philharmonic Orchestra as well as various soloists, and the conductor is Arturo Tamayo, who has long been collaborating with Xenakis.

Iannis Xenakis was born to Greek parents in Braila, Rumania in 1922. Ten years later the family returned to Greece. After the German invasion, Xenakis joined the resistance, was badly injured and sentenced to death in absentia. Later on, Xenakis spent a long time living in France where in addition to his architectural studies he also studied composition with Olivier Messiaen before becoming a world-renowned composer. This CD, the first of a planned series of Xenakis's orchestral music, features the significant work *Ais* for baritone, percussion and orchestra – the title refers to an old word for Hades – as well as other orchestral pieces from the years 1974-1991.

With its constructedness, Xenakis's music stands largely alone in the wide field of contemporary electronic music. If approached without prejudice, however, it will come as a surprise that the mathematical processes that were fundamental to the music's creation do not show much at all in the listening experience. Its musical idiom carries its very own fascination, which surprisingly is quite close to the intuitive compositions of, for instance, Giacinto Scelsi.
[*Orchestral Works & Chamber Music*: Col Legno/*Orchestral Works Vol. 1*: Timpani] hp

(Published in: Martin Büsser, *Lazy Confessions. Artikel, Interviews und Bekentnisse aus zwei Jahrzehnten*, ed. by Jonas Engelmann, Ventil Verlag, 2020)

Zwischen Club und Kunst

Between Club and Art

Conceptronica

SONIA GÜTTLER

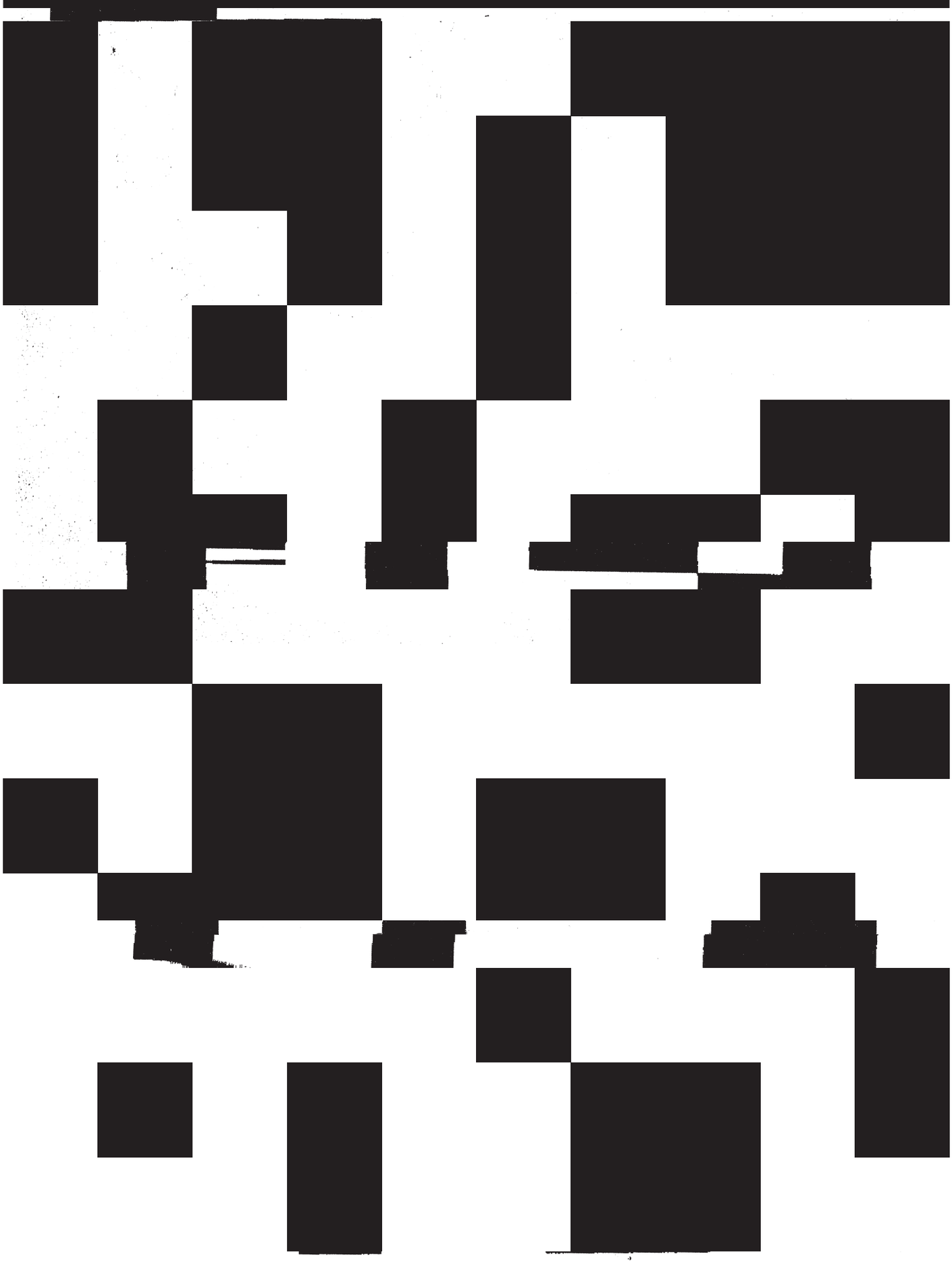
Im Oktober 2019 veröffentlichte Simon Reynolds seinen Text „The Rise of Conceptronica. Why so much electronic music this decade felt like it belonged in a museum instead of a club“ via Pitchfork. Darauf reagierte eine Welle an Schreiber:innen mit Beiträgen. Groove summiert: „Über keinen Text wurde 2019 in der Szene soviel diskutiert wie über The Rise of Conceptronica von Simon Reynolds“, und es fällt leicht, das Ausmaß dieser Welle nachzuvollziehen. Gebe ich den Begriff bei einer Suchmaschine ein, speist sich die erste Seite der sehr vielen Ergebnisse aus Reaktionen von Andreas Müller für den Deutschlandfunk, Julian Weber für die taz, Nadine Schildhauer für Groove, Julia Lorenz für Musikexpress, Daniel Gerhardt für Zeit, Arno Raffeiner für die Neue Züricher Zeitung und Stefan Römer in Texte zur Kunst. Die Resonanz drang über das übliche Maß der Special Interest Medien der elektronischen Musik hinaus. Das machte mich stutzig. Ist konzeptuelle Elektronik für die Leser:innenschaft von Zeit oder NZZ ein drängendes Thema? Vermutlich ist es eher für deren Autor:innen als für deren Leser:innen interessant. Und inwiefern geht es ihnen um das Thema? Weil sie sich gedacht haben: „Endlich, über die Arbeitsweise von Lee Gamble und Holly Herndon habe ich schon so lange nachgedacht!“ Musikautor Simon Reynolds ist so bekannt, dass sich popdiskursaffine Autor:innen seine Veröffentlichungen natürlich anschauen. Aber diese Welle an Resonanz, woher kommt die? Ich frage mich das wirklich. Und betrachte die Suchergebnis-Seite-Eins-Beiträge einmal näher.

Die Reaktionen auf Reynolds Text titeln mit „Streitfall“, „Methodenstreit” oder: „Wir gehen mit dem Essay ins Gericht”. Klingt bedrohlich und irgendwie schwierig – der Text scheint durchgefallen zu sein. „Nie sind sie zufrieden, diese Popkritiker”, startet der Musikexpress in seinen Kommentar, Zeit verrät schon im Aufhängersatz: „Total daneben.” Man unterstellt ihm „Häme gegenüber Kunstschaffenden”, „Die Schöpferinnen und Schöpfer solcher Gesamtkunstwerke bezeichnet Reynolds als smarte Selbstkuratorinnen. Ihre Pressemitteilungen sind für ihn mehr oder weniger unverblümte Fördergeldanträge”. Reynolds hat sich

SONIA GÜTTLER

In October 2019 Simon Reynolds published his essay “The Rise of Conceptronica. Why so much electronic music this decade felt like it belonged in a museum instead of a club” via *Pitchfork*. This prompted a huge wave of reactions and texts to be published in response. *Groove* sums it up as follows: “No other text was discussed as hotly in the relevant circles as Simon Reynolds’ The Rise of Conceptronica”, and tracing the magnitude of that wave is very easy indeed. Merely entering the term into a search engine provides, on the first of a good many pages of results, the comments by Andreas Müller for *Deutschlandfunk*, by Julian Weber for *taz*, by Nadine Schildhauer for *Groove*, by Julia Lorenz for *Musikexpress*, by Daniel Gerhardt for *Zeit*, by Arno Raffeiner for *Neue Züricher Zeitung* and by Stefan Römer in *Texte zur Kunst.* Evidently, it had resonated beyond the usual confines of the special interest media dedicated to electronic music. This gave me pause for thought. Is conceptual electronic music really a topic of major concern for the readers of *Zeit* or *Neue Züricher Zeitung*? One suspects that it might be of more interest to the authors than their readers. And why are they so interested in the topic? Because they were thinking: “Finally! I’ve been pondering Lee Gamble’s and Holly Herndon’s work processes for such a long time!” Simon Reynolds is so well known as a writer about music topics that authors interested in pop discourses naturally pay attention to his publications. Yet, to get such an unusually large reaction, what brought that about? It really made me wonder. And so I took a closer look at page one of the search results.

The reactions to Reynolds’ text have titles like “Dispute”, “A Matter of Method”, or “Giving the Essay a Roasting”. This sounds threatening and difficult somehow – the text seems to have fallen through. “These pop critics are never satisfied”, is how *Musikexpress* starts its contribution, while *Zeit* lets on already in its opening hook: “Wide off the mark”. Reynolds is accused of “malice towards creatives”, and that “Reynolds calls the creators of such total works of art clever curators of their own selves. To him, their press releases are more or less blatant attempts to make their case for getting subsidies”. In



in seinem Text an einem Vergleich zwischen der Clubkultur der 90er Jahre mit ihren Frickelbeats und der heutigen Conceptronica zwischen Club und Kunst versucht – und ist gescheitert. Der Grund für dieses Scheitern liegt in Reynolds' Perspektive: Er sinniert über die alten Zeiten, in denen die Clubkultur durch ihre subkulturelle Beschaffenheit noch „implizit" politisch war, man sich noch dem freudvollen Rauschen aus Setting, Sound und Drogen hingeben konnte, und die Musik noch im vermeintlich ungeteilten Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand. Reynolds stellt den Rave-Erfahrungen seine Beobachtungen über das Aufkommen von Conceptronica samt ihrer Verweigerung von musikalischer Club-Funktionalität, dem konzeptionellen, kritischen Ansatz sowie der dadurch implizierten Verortung ins Akademische und in den Kunstbetrieb entgegen. Reynolds Beobachtungen sind ausführlich und nicht falsch, was die Kritiken auch einräumen. Die Aspekte, die für die Entwicklung von Conceptronica relevant sind, finden sich im Text zwar wieder, aber er stellt sie weitgehend unkommentiert vor. Er kommt zu keinem Fazit, das dem Hier und Jetzt der elekronischen Musikszene als Setting für ihre Protagonist:innen und den Gründen, die zu Conceptronica als künstlerische Praxis führen, gerecht wird. Ein solches Fazit braucht Empathie für die Lebenswirklichkeit von Menschen mit unterschiedlichen Privilegien und ein Bewusstsein dafür, wo die historisch herangezüchtete, global verankerte Privliegienkluft herrührt. „Spätestens an dieser Stelle hätte es seiner Analyse gutgetan, die eigene Sprechposition zu hinterfragen", schreibt darum Gerhardt. Deutlich schärfer bereitet Arno Raffeiner auf: „Wenn Reynolds sich nun in den Kanon alter Kulturpessimisten einreiht und neue Entwicklungen zerredet, wirkt das nicht nur müde (man wird halt nicht jünger). Es irritiert auch. Denn viele der von ihm aufgezählten «Conceptronica»-Acts sind queer, schwarz, weiblich. [...] Wenn ausgerechnet der 56-jährige Intellektuelle Simon Reynolds sich über die konzeptionelle Aufladung dieser Musik beschwert, die über das «Take me higher!» von House-Music hinausgeht, wird er unglaubwürdig." Die Autoren schwingen den erhobenen Zeigefinger so überdeutlich, dass mir davon ganz schwindelig wird. Ist das noch Debatte? Wo bleibt da die Luft, staubige Positionen abfeudeln zu können? Reynolds hat niemanden angegriffen oder ausgegrenzt, er hat seinem Text nur nicht den Nachdruck verliehen, den wir heute angemessen fänden. Aber macht ihn das zu einem priviligierten alten weißen Mann, dessen Standpunkt „irritiert"? Auch taz-Redakteur Julian Weber hat sich an den Kritiken gestoßen: „Was Reynolds differenziert auseinandernimmt und mit Zitaten aus eigenen Interviews belegt, wird von den beiden ehemaligen Spex-Redakteuren reflexhaft und holzschnittartig in Kommentarform zurückgewiesen. Um Reynolds' berechtigte Kritik infrage zu stellen, spielt Arno Raffeiner, – ausgerechnet in der ultrakonservativen NZZ! –, auch noch die Arschkarte: alter weißer Mann! ..."

Es spielt sich genau das ab, was der Grund meiner anfänglichen Skepsis war: Die Befürchtung, dass es mehr um ein poptheoretisches Kräftemessen geht als um ein aufrichtiges Interesse für das eigentliche Thema. Was in seiner Klischeeerfüllung so weit reicht, dass Stefan Römer in Texte zur Kunst sich ob der hitzigen Diskussion für die Argumente Reynolds und „seiner deutschen, durchweg männlichen Kritiker" interessiert.

Einzig Nadine Schildhauer kommt in der Groove ohne moralischen Zeigefinger aus. Sie benennt die Leistung des Textes: „Dabei zeigt Reynolds sich durchaus als raffinierten Chronisten dieses Sounds. [...] Reynolds arbeitet die Merkmale dieses vielgestaltigen Sounds, der ebenso zeremoniell wie aufrührerisch klingen kann, sorgfältig heraus." Dann arbeitet sie verschiedene Argumente des Textes auf. Sie betont die Wichtigkeit des Clubs für Conceptronica, die Verhaftung der Künstler:innen in der Clubszene, und macht deutlich, „dass der von Reynolds beschworene akademische Background der Conceptronica-Szene nur die halbe Wahrheit ist." Sie weist Reynolds in seiner Rave-Nostalgie darauf hin, dass die 90er Frickelsounds auch nicht weniger sperrig waren, sie bleibt argumentativ bei der Musik und erläutert: „Diese Form der diskursiven Musik dient nicht der Akkumulation von kulturellem Kapital, sondern der Absicherung der Künstler:innen von fremdem Narrativen vereinnahmt zu werden und die Kontrolle über das eigene Narrativ zu behalten." Auch vor der Kritik der staubigen Perspektive macht Schildhauer nicht halt, doch greift sie Reynolds nicht an, sondern schildert das historische Problem des Whitewashing, der kulturellen, wirtschaftlichen und dokumentarischen Verreinnahmung der House- und Technoszene durch die White Supremacy. Abschließend nimmt sie Reynolds' in allen Kritiken aufgegriffenes: „If its subject, in the broadest sense, was liberation, why then did I not feel liberated listening to it?" in den Fokus und holt aus: „Sie befreien sich von genau solchen Generalisierungen, wie Reynolds sie vornimmt. Statt die Tatsache, dass er Teil des von den Künstler:innen kritisierten Problems ist, zu reflektieren, nutzt Reynolds seinen Einfluss, um aus seinem fehlenden persönlichen Zugang zu diesen Musikformen ein Generalurteil über vermeintlich vergeistige Avantgardist:innen zu fällen."

his text, Reynolds attempted to compare the club culture and experimental frickelbeats of the 1990s with the contemporary conceptronica situated between club and art – but he failed. The reason for this failure can be found in Reynolds' perspective: He muses on the olden days when club culture, with its subcultural quality, was still "implicitly" political, when one was able to indulge in the happy intoxication of setting, sound and drugs and when music still occupied the seemingly undivided centre of attention. Reynolds juxtaposes the rave experiences with his observations about the rise of conceptronica, including its rejection of musical club functionality, its conceptual and critical approach as well as its thus implied contextualisation in the academic sphere and the art business. Reynolds observations are extensive and not wrong, as the critical reviews do admit. Those aspects that are relevant to the development of conceptronica are represented in the text, yet he largely merely presents them without comment. He does not reach a conclusion that does justice either to the here and now of the electronic music scene as the setting for its protagonists or to the reasons that gave rise to conceptronica as an artistic practice. Such a conclusion needs empathy for the lived reality of people with differing levels of privilege as well as requiring a consciousness for where the worldwide chasm between these levels of privilege, which has grown throughout history, originates from. "At this point at the latest it would have benefited his analysis if he had questioned his own speaking position", Gerhardt thus states. Arno Raffeiner puts it more harshly: "Reynolds' joining the canon of old cultural pessimists and talking down new developments doesn't just sound tired (after all, none of us are getting any younger), it is also rather irritating. Because many of the conceptronica acts listed by him are queer, black, female. [...] If a 56-year-old intellectual like Simon Reynolds, of all people, complains about the conceptual loadedness of this music, which goes beyond the "Take me higher!" attitude of house music, he loses his credibility." The authors are shaking their heads so disapprovingly and so expressly it's virtually making me dizzy. Can this still be called a debate? Where is the fresh air to blow the dust off old points of view? Reynolds didn't attack nor exclude anyone; he just did not place the emphasis in his text in such a way that we would find appropriate today. Yet, does that make him a privileged old white male whose views are "irritating"? *taz* editor Julian Weber, too, found these criticisms jarring: "The issues that Reynolds deconstructs in a differentiated manner and substantiates with quotes drawn from interviews he conducted get rejected as if by reflex and without detailed consideration as a mere comment by the two former *Spex* editors. And then, in order to pour doubt on Reynolds' justified criticism, Arno Raffeiner plays the ultimate trump card – in the ultra-conservative *NZZ* of all places! –namely: old white male! ..." The scenario that is playing out here is exactly what caused my initial scepticism, namely the suspicion that this is more about pop-theory-based power play than about an actual, true interest in the topic in question. In its chichédness this went as far as Stefan Römer of *Texte zur Kunst*, prompted by the heatedness of the discussion, showing an interest in Reynolds' arguments and those of his "German, exclusively male critics".

Only Nadine Schildhauer in *Groove* manages without moralising. She points out what the text achieves: "In this, Reynolds does in fact reveal himself to be a clever chronicler of this sound. [...] Reynolds thoroughly brings out the characteristics of this multiform sound that can appear to be as ceremonial as rebellious." Then she works through various arguments offered in the text. She stresses the significance that clubs hold for conceptronica, the artists' rootedness in the club scene, and she demonstrates "that the academic background of the conceptronica scene that Reynolds keeps stressing is only part of the truth." She points out to Reynolds, with his nostalgic feelings towards rave, that the experimental sounds of the '90s were no less difficult, and she continues to base her argument on the music, explaining: "This form of discursive music does not aim at accumulating cultural capital but at protecting the artists against being monopolised by alien narratives and losing control of their own narrative." She also does not refrain from criticising the dusty perspective; yet she does not attack Reynolds for it but rather explains the historical problem of whitewashing, i.e. the cultural, economic and documentational take-over of the house and techno scenes by the white supremacy. After that, she focuses on a statement of Reynolds' that all the reviews had seized upon: "If its subject, in the broadest sense, was liberation, why then did I not feel liberated listening to it?" She counters it forcefully, saying: "They liberate themselves from just those kinds of generalisations that Reynolds makes. Instead of reflecting on the fact that he himself is a part of the problem criticised by the artists, Reynolds uses his influence to make a generalised value judgment about a supposedly out-of-touch avantgarde, based on his own personal inability to access these types of music."

The problematic aspect of all the reviews is that they only quote the parts that support their criticism, but that nowhere they point to the two levels of the text. As a matter of fact, the text is also a reflection of Reynolds' process

Problematisch bei allen Kritiken ist, dass nur zitiert wird, was die Kritik stützt, und dass an keiner Stelle auf die beiden Ebenen des Textes hingewiesen wird. Denn der Text spiegelt auch Reynolds' Annäherungsprozess an ein unvertrautes musikalisches Phänomen. Er räumt die anfänglich inneren Widerstände ein und arbeitet sich anhand seiner persönlichen Erfahrungen daran entlang – dabei merkt man ihm sein Alter, vor allem aber seinen Rave-Background durchaus an. Der Text ist die persönliche Annäherung des Autors und gleichzeitig eine erste Bestandsaufnahme jener politisch-kritischen, künstlerisch-konzeptionellen und clubreferentiellen Elektroniknische, die er „Conceptronica" tauft. Weder ein Durchwinken noch ein Verreissen des Essays scheint mir angemessen: Welche umfassende gedankliche und persönliche Beschäftigung will das schon? Wichtig sei daran, so dachte ich, ehrlich zu der persönlichen Ausgangsposition zu stehen und sich dann durch die gedankliche Arbeit auf den Prozess der eigenen Entwicklung einzulassen. Ist dieser Prozess hier nicht gegeben? „Speaking to the music's makers helped me both understand and also "feel" it more."

Simon Reynolds ist mir erst seit meinem Studium am Institut für Populäre Musik der Folkwang Universität der Künste ein Begriff, als Institutsleiter Hans Nieswandt meinte, dass man Retromania durchaus mal lesen könnte – was ich nicht tat, weil mich Rock- und Popmusik nie wirklich interessiert hat. Im Herbst 2019 sollte ich Reynolds auf einer Veranstaltung in Hamburg treffen. Mir fiel sein Buch ein, das ich nie gelesen hatte. Da stieß ich auf seinen frisch veröffentlichten Conceptronica-Text. Als ich den Titel las, konnte ich mit dem Begriff sofort etwas anfangen, als polemisch habe ich ihn nicht empfunden. Ich lese also und finde spannend, daß das Thema auf den Tisch kommt. Denn zum einen geht es darin um eine kulturelle Praxis, in der ich meine eigene Arbeitsweise durchaus wiederfinden kann, zum anderen geht es um jenen Sound, den ich seit einigen Jahren gut finde. Es geht um Künstler:innen, die ich für ihre kritischen und politischen Beiträge schätze. Doch erkenne ich Lücken in Reynolds' Gedankengängen, den Tribut seiner persönlichen Perspektive – man spürt, dass er sich im Umgang mit Conceptronica selbst im Weg steht, was er auch einräumt. Der Text resoniert in mir, ich habe das Bedürfnis, Gedanken zu ergänzen. Auf den Schlips getreten fühle ich mich bei der Lektüre nicht.

An Reynolds' subjektiver Wortwahl kann ich mich nicht aufhängen, ist sie doch charakteristisch für anteilig subjektive, anteilig berichtende Textformate und dementsprechend gestützt von der gewählten Ich-Form. So gibt es Formulierungen wie „electronic music's conceptual bent had gone into overdrive", „interviews with artists that could be as forbiddingly theoretical as a vintage essay" oder die viel kritisierte Stelle: „Fluent in the critical lingua franca used in art institutions and academia worldwide, conceptronic artists know how to self-curate: They can present projects in terms that translate smoothly into proposals and funding applications. Which is handy," worauf ich intuitiv konter: Because we have to! – und so auch im Text: "because what sustains these artists is not revenue from record releases but performances on an ever-growing international circuit of experimental music festivals, along with subsidized concerts at museums and universities." Auf die zwei viel besprochenen Sätze: „With Conceptronica, there can be a feeling, at times, of beeing lectured" und "... something about it always nagged at me. If its subject, in the broadest sense, was liberation, why then did I not feel liberated listening to it?" möchte ich Reynolds zurufen: Denk mal drüber nach!

Reynolds kommt mit Autechre zurecht, kann mit Conceptronica aber nicht recht warm werden. Es passt nicht wirklich, die Frickelei der 90er genießen zu können, aber die Produktionsweisen und Dekonstruktionen, die elektronische Musik in der Conceptronica erfährt, wiederum nicht. Dabei beschreibt er selbst: "Its producers took aspects of functional styles like techno but muted their dance imperative [...] Or they would push the formal features of genres [...] towards dysfunctional extremes". Und: Zu Aphex Twin oder Plaid haben in den 90ern die Wenigsten im Club getanzt. Nicht funktional genug. „Overwhelming on sonic experimentation" ist wohl kaum ein exklusives Merkmal der 90er Jahre – das kann elektronische Musik bis heute, in ihren besonderen Ecken und Momenten. „This is how club music should sound, it's implied, in the age of drone strikes and tweetstorms: not lulling dancers into a hypnotic trance, but placing them on red alert. [...] It's music to contemplate with your ears, to think about and think with."

Der zweite thematische Abgleich mit den 90ern konzentriert sich auf den Einsatz von Visuals. Als für Conceptronica charakteristisch empfindet Reynolds den gesamtkonzeptionellen, stets audiovisuellen Ansatz, „But in the ,90s the visuals were generally only a loosely coordinated accompaniment to what the Djs or live performers were doing. Music remained the main attraction." Das wiederum ist schlichtweg Blödsinn. In kaum einer Subkultur war das Visuelle so wichtig wie in der Club- und Ravekultur. Man denke an die aufwändig gestalteten Plattencover und Flyer, mit denen von Lava- und Glitzerlampen illuminierte Wände ta-

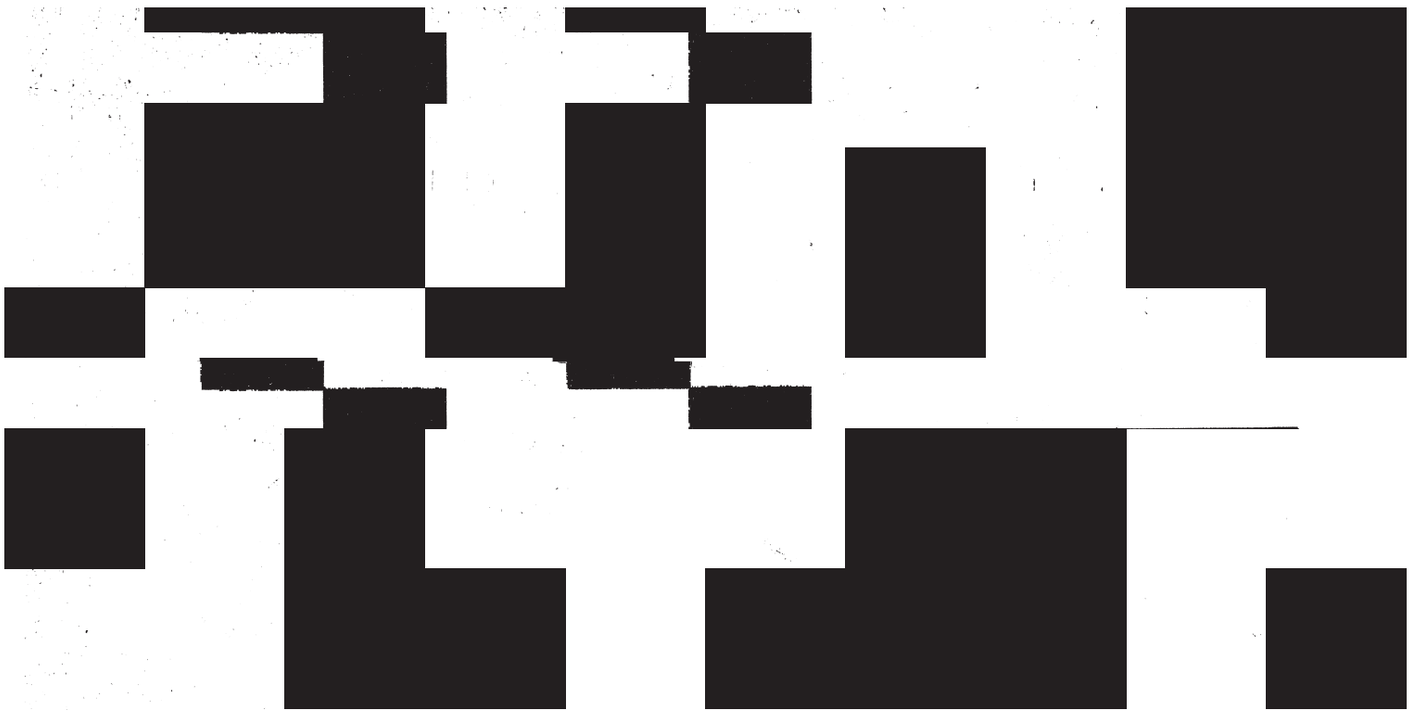
of attempting to approach a musical phenomenon he is unfamiliar with. He admits to his initial inner resistance and works through this using his personal experiences, which bear witness to his age and especially his rave background. The text is a personal attempt by the author to approach, and simultaneously give a first appraisal of, the politically critical, artistically conceptual, and club-referential electronic music niche that he names 'conceptronica'. To me, neither letting this essay off the hook scot-free nor lambasting it seems appropriate: After all, that is not what a thorough and personal discussion should aim to do. The important part, I felt, was to be honest about the personal starting point and then to engage fairly, by means of thinking things through properly, with the process one's own development then undergoes. Isn't it the case that this process is also present here? "Speaking to the music's makers helped me both understand and also 'feel' it more."

I first came across Simon Reynolds during my studies at the Institute of Popular Music at the Folkwang University of the Arts when the head of the institute, Hans Nieswandt, said that *Retromania* may well be worth a read, which I did not do, however, because I was never really that interested in rock and pop. In the autumn of 2019 I happened to meet Reynolds at an event in Hamburg. I remembered his book that I had never read. It was then that I came across his newly published text about conceptronica. Reading the title, I immediately had a handle on the term and did not perceive it as polemical. So I kept reading and found it exciting that someone had taken up this topic. On the one hand it deals with a cultural practice which I can indeed find reflected in my own way of working; on the other hand it is about the sound that I have been enjoying for a few years. It is about artists whom I value for their critical and political contributions. Yet, I spotted gaps in Reynolds' logic, the toll taken by his personal perspective – you can feel that in his approach to conceptronica he himself is getting in the way, which to be fair he admits. The text resonated with me; I felt the need to fill in thoughts. I did not, however, feel in any way offended while reading it.

I was not affronted by Reynolds' subjective choice of words as this style is characteristic of text types that are part subjective, part report and as such is supported by his choice of using the first person 'I'. This gives rise to phrases like "electronic music's conceptual bent had gone into overdrive", "interviews with artists that could be as forbiddingly theoretical as a vintage essay" and the often criticised passage: "Fluent in the critical lingua franca used in art institutions and academia worldwide, conceptronic artists know how to self-curate: They can present projects in terms that translate smoothly into proposals and funding applications. Which is handy," to which my intuitive reply is: Because we have to! – as it also then states in the text: "because what sustains these artists is not revenue from record releases but performances on an ever-growing international circuit of experimental music festivals, along with subsidized concerts at museums and universities." In response to the two much-discussed sentences "With conceptronica, there can be a feeling, at times, of being lectured" and "... something about it always nagged at me. If its subject, in the broadest sense, was liberation, why then did I not feel liberated listening to it?" I feel the drive to prompt Reynolds: Come on, think it through!

Reynolds gets on well with Autechre, but can't get a handle on conceptronica. It doesn't really seem to fit if he is able to enjoy the experimental beats of the 1990s yet not the production methods and deconstruction which electronic music experiences in conceptronica. He himself describes: "Its producers took aspects of functional styles like techno but muted their dance imperative [...] Or they would push the formal features of genres [...] towards dysfunctional extremes". And: not many people in 1990s clubs would have danced to Aphex Twin or Plaid. Not functional enough. "Overwhelming on sonic experimentation" can hardly be considered a characteristic exclusive to the '90s – electronic music is still capable of doing that to this day, especially in its special niches and moments. "This is how club music should sound, it's implied, in the age of drone strikes and tweetstorms: not lulling dancers into a hypnotic trance, but placing them on red alert. [...] It's music to contemplate with your ears, to think about and think with."

The second thematic comparison with the 1990s focuses on the use of visuals. Reynolds sees the audiovisual approach based on an overall, holistic concept as something that is characteristic of conceptronica. "But in the '90s the visuals were generally only a loosely coordinated accompaniment to what the DJs or live performers were doing. Music remained the main attraction." This, however, is simply nonsense. There weren't many subcultures in which the visual aspect was as important as in the club and rave cultures. You just need to think of the elaborately designed album covers and flyers that were deigned suitable for decorating rooms lit with lava and glitter lamps or the opulently detailed, and at times illegible, layout of the early rave magazines. You might also remember the prominent integration of visuals and strobe lighting, the importance of off-the-wall music videos and all-night TV programmes consisting of montages of pictures and sound which were unlike anything



peziert wurden, oder an die detailfetischistischen, mitunter unlesbaren Layouts früher Rave-Magazine. Oder man denke an die prominente Integration von Visuals und Strobo, die Wichtigkeit abgefahrener Musikvideos und Nächte füllender Fernsehprogramme aus elektronischen Bild-Sound-Montagen, wie es sie damals in keiner anderen Musikszene so gab. Natürlich muss man die technischen Begegebenheiten zu der Zeit einkalkulieren, aber en gros lässt sich im Rückblick die Bedeutung des Visuellen in der elektronischen Musik erkennen. Auch heute geht es bei der audiovisuellen Arbeit um deutlich mehr als lediglich wettbewerbsfähig zu sein oder „to create visuals that work in tandem with the music". Vielmehr haben Videokunst und elektronische Musik die Konstitution, künstlerische Zwillinge zu sein, zwei perfekt miteinander verschmelzende Stimmen ein und derselben künstlerischen Botschaft. Das reicht weit über Begleitung hinaus, es geht um gleichberechtigte Darstellungsformen, Visual Music wäre hier ein interessantes Stichwort.

Typisch für den ganzen Textverlauf: Die kritischen Perspektiven sind eigentlich da, Reynolds lässt Protagonist:innen zu Worte kommen, er listet sie zusammen mit seinen Rechercheergebnissen auf, und, vielleicht ist es das, er stellt sie all zu lose gegenüber, dazu noch konfrontiert mit diesen nie wirklich passenden 90er-Vergleichen. Dabei sind seine Beobachtungen grundsätzlich nicht falsch. „These conceptual works rarely seemed like records to live alongside in a casual, repeat-play way. They were statements to encounter and assimilate, developments to keep abreast of." Die Kritik wirft ihm vor, seine Ausführungen nicht angemessen kulturell und politisch reflektiert zu haben – ja, es mangelt an einer finalen Einordnung. Aber es ist nicht so, dass diese Parameter in dem Text gar nicht stattfänden: „What's different about the recent wave of conceptronica is its engagement with the real world in all its alienation and danger. As much as world-building, the impetus is world-changing, or at least world-critiquing. Alongside the conceptualism and the audio-visuality, there has been a political turn in '10s electronic music: artists taking strikingly committed stances, often rooted in a minority identity based around race, sexuality, or gender. This contrasts with earlier phases of dance culture, where the politics were more implicit. House music came out of the gay underground and represented values of pride, acceptance, unity, and love, but as shared subliminal principles far more than declared positions." Auch hier kontert meine innere Stimme: Because we have to! Die Zeiten sind andere, die elektronische Clubszene wurde professionalisiert, globalifiziert und patriachalisiert, den Club als zweites Wohnzimmer gibt es nicht mehr. Früher war die Clubszene aus sich heraus divers, das ist inzwischen nicht mehr so. Nicht ohne Grund sind Themen wie Sexismus, Postkolonialismus, Rassismus und ein Begehren nach Diversität seit den 2010er Jahren wieder laut geworden, und damit knüpft die elektronische Musikszene an ihre Wurzeln an – das „contrasts" nicht mit früheren Phasen der Tanzkultur, sondern ist ihr Erbe.

Die Relevanz dieses Engagements streitet Reynolds auch nicht ab: „Informed by the self-reflexive awareness of its makers and their background in that existed in any other music scene. Although of course we have to factor in the technical status quo of the time, on the whole we can still discern the significance of the visual aspect for electronic music. Today, too, audiovisual work is about much more than merely being competitive or a desire to "to create visuals that work in tandem with the music". Instead, video art and electronic music have the capability of being artistic twins, two voices joining in a perfect blend, carrying one and the same artistic message. This goes far beyond mere accompaniment; rather it is about them being two equally valid forms of artistic expression; visual music might be an interesting term in this context.

There is something that applies to the whole text and how it develops: namely, that it does in principle present critical perspectives; that Reynolds does provide the space for the protagonists' voices; that he lists them together with the results of his research; and that – which is where the issue is – he contrasts them far too loosely and furthermore confronts them with those 1990s comparisons that never quite fit. However, his observations as such are not wrong. "These conceptual works rarely seemed like records to live alongside in a casual, repeat-play way. They were statements to encounter and assimilate, developments to keep abreast of." Critics complain that he did not think through his remarks sufficiently both in cultural and political terms – and yes, there is a lack of him placing them in an overall context. Yet, it would not be true to say that these parameters do not come up in the text at all: "What's different about the recent wave of conceptronica is its engagement with the real world in all its alienation and danger. As much as world-building, the impetus is world-changing, or at least world-critiquing. Alongside the conceptualism and the audio-visuality, there has been a political turn in '10s electronic music: artists taking strikingly committed stances, often rooted in a minority identity based around race, sexuality, or gender. This contrasts with earlier phases of dance culture, where the politics were more implicit. House music came out of the gay underground and represented values of pride, acceptance, unity, and love, but as shared subliminal principles far more than declared positions." Here, too, my inner voice counters his argument with: Because we have to! Times have changed, the electronic club scene has become professionalised, globalised and patriarchalised, and the club in the function of a second home doesn't exist any more. Previously, the club scene was intrinsically diverse, but that is no longer the case. There is a reason why topics such as sexism, postcolonialism, racism and a desire for diversity have raised their head again since the 2010s, and through this the electronic music scene has been reconnecting with its roots – this means it does not "contrast" with its earlier phases but rather that it is its heritage.

Reynolds does not deny that this engagement is relevant: "Informed by the self-reflexive awareness of its makers and their background in higher education, conceptronica is a lot more clear-cut and committed. This new politicization partly reflects the urgency of the present." The same goes for visibility becoming a more urgent matter: "Besides the political concerns and the interest in music as a remedy

higher education, conceptronica is a lot more clear-cut and committed. This new politicization partly reflects the urgency of the present." Gleiches gilt für die Dringlichkeit von Sichtbarkeit: "Besides the political concerns and the interest in music as a remedy for alienation, [...] they all stepped out in front of their own music. It's as though the politicization of electronic music demanded visibility [...] The public positioning of oneself in terms of identity politics has become so intensified this past decade, it would be surprising if electronic music wasn't affected." Es ist nicht nur „surprising" sondern Lebensrealität, dass die elektronische Musikszene selbst einen kapitalistischen und patriachalen Strukturwandel vollzogen, der seine Roots negiert. Warum es zu einer politischen Notwendigkeit wurde – innerhalb der Szene genauso wie im gesamtgesellschaftlichen Kontext – sein Gesicht zu zeigen, vor allem, wenn es anders ist. Das politische Engagement, das die neue kritische elektronische Musik ausmacht, findet zeitgleich zu den individuellen Arbeiten auch in Netzwerken statt. Seit 2013 leistet female:pressure einen prominenten Beitrag zur öffentlichen Debatte um Diversität in der Szene, das in Polen sitzende Netzwerk Oramics engagiert sich unter anderem gegen Homophobie, und es gibt noch so viel mehr engagierte Konglomerate, Discwomen, Omnii, Female Frequency, Mint, Pink Noises, Shesaidso. Wenn wir also davon reden, dass Conceptronica ein Phänomen und eine kulturelle Praxis der elektronischen Musik meint, die sich mit kritischer und politischer Kunst verschränkt, dann bringt dieses Phänomen genauso den Aktivismus der Netzwerke hervor. Es geht dabei auch um Selbstwert, Sichtbarkeit, und Selbstinszenierung – was die Disco-Szene seit den 70ern und die House-Szene in den 90er Jahren bereits vorgemacht haben. Reynold anerkennt die politischen und kritischen Ansätze von Conceptronica: "It wants to take the unwritten manifesto of emancipation and solidarity within these musics and articulate it crystal-clear. [...] It's a difficult balancing act, and a noble ambition." Die elektronische Musikszene findet in dem Phänomen zu ihren Wurzeln zurück, insofern sie sich neu und ambitioniert gegen Unterdrückung auflehnt und einen gleichberechtigten Raum fordert. Sie tut es in einem in die jetzige Zeit passendem Code, dazu gehören Kontemplation, Katharsis und Widerstand, der Sound dieser Zeit, „woke music, in all senses", ist nicht bequem und gefällig, denn es wird nicht mehr weggeschaut – wir alle wissen: die Welt brennt.

for alienation, [...] they all stepped out in front of their own music. It's as though the politicization of electronic music demanded visibility [....] The public positioning of oneself in terms of identity politics has become so intensified this past decade, it would be surprising if electronic music wasn't affected." It is not just "surprising" but rather a reality of life that the electronic music scene itself has undergone a capitalistic and patriarchal structural change that negates its roots. Which is why it became a political necessity – both within the scene and within the context of society as a whole – to show one's face, especially if it is *different*. The political engagement that distinguishes the new, critical electronic music is simultaneous to the individual efforts also happening in networks. Since 2013 female:pressure has been contributing prominently to the public debate about diversity within the scene; the Poland-based network Oramics campaigns against homophobia, and there are many more such organisations engaged in campaigns, such as Discwomen, Omnii, Female Frequency, Mint, Pink Noises, and Shesaidso. If we are thus saying that conceptronica is a phenomenon and a cultural practice of electronic music that interlinks with critical and political art, then this phenomenon also gives rise to the activism of the networks. This is also about self-worth, visibility and self-presentation – exactly as the disco scene has been demonstrating since the '70s and the house scene since the '90s. Reynolds acknowledges the political and critical approaches of conceptronica: "It wants to take the unwritten manifesto of emancipation and solidarity within these musics and articulate it crystal-clear. [...] It's a difficult balancing act, and a noble ambition." In the phenomenon of conceptronica the electronic music scene is returning to its roots by rebelling afresh and ambitiously against oppression and demanding to be afforded space as an equal. It does so using a code that suits our times, which includes contemplation, catharsis and resistance; the sound of our times, "woke music, in all senses", is neither convenient nor eager to please because it makes a point of not looking the other way – we all know it: the world is burning.

Gerhardt, Daniel: "Simon Reynolds: Früher war mehr los im Club". https://www.zeit.de/kultur/musik/2019-10/simon-reynolds-conceptronica-techno-theorie-marginalisierung
Lorenz, Julia: "Xavier Naidoos Antisemit-Urteil, Conceptronica, Aqua: Die Popwoche im Überblick". https://www.musikexpress.de/xavier-naidoos-antisemit-urteil-conceptronica-und-aquas-barbie-girl-die-popwoche-im-ueberblick-1361339/
Müller, Andreas: "Streitfall 'Conceptronica' - Elektromusik auf dem Weg ins Museum". https://www.deutschlandfunkkultur.de/streitfall-conceptronica-elektromusik-auf-dem-weg-ins-museum.2177.de.html?dram:article_id=461665eptronica" - Elektromusik auf dem Weg ins Museum (deutschlandfunkkultur.de)
Raffeiner, Arno: "'Conceptronica': Wie soll man da noch tanzen?". https://www.nzz.ch/feuilleton/conceptronica-simon-reynolds-findet-elektro-pop-zu-kopflastig-ld.1519750
Reynolds, Simon: „The Rise of Conceptronica. Why so much electronic music this decade felt like it belonged in a museum instead of a club". https://pitchfork.com/features/article/2010s-rise-of-conceptronica-electronic-music/
Römer, Stefan: "Wie tanzt sich konzeptueller Sound? Stefan Römer über das aktuelle Interesse an 'Conceptronica' nach einem Essay von Simon Reynods". https://www.textezurkunst.de/articles/wie-tanzt-sich-konzeptueller-sound/
Schildhauer, Nadine: "Simon Reynolds Conceptronica – Was der Polemik gelingt und wo sie scheitert". https://groove.de/2019/12/20/rewind2019-simon-reynolds-conceptronica-was-der-polemik-gelingt-und-wo-sie-scheitert/
Weber, Julian: "Methodenstreit über Elektronik: 'Conceptronica' versus Feuilleton". https://taz.de/Methodenstreit-ueber-Elektronik/!5640883/

Les Disques du Crépuscule

Die schönen Verräter im Abendlicht

OLIVER TEPEL

Rock ist tot! – „Ach was?“, mögen sie kommentieren, denn wen sollte diese Aussage interessieren? Belanglose Worte. Hat Rock je gelebt? Umgeben von wichtigen Themen ist diese eigenartige Bemerkung schlechterdings bar jeder Bedeutung. Vor 40 Jahren schien dies anders. Ich wurde gebeten, ein paar Worte über eine belgische Plattenfirma zu schreiben und ich kann nicht davon ausgehen, dass sie, verehrte Leser und Leserinnen, von dieser Firma je etwas gehört haben. Will ich deren für heutige Augen arg befremdliches Anliegen ein wenig verständlich machen, müssen wir tatsächlich mehr als vier Jahrzehnte zurück. Die experimentelle Musik, welche von Meakusma repräsentiert wird, verträgt solche Reisen recht gut, sie lebt abgekoppelt vom Aktuellen der Charts, und im Unterschied zu Pop rostet Avantgarde nicht. Sie bebildert weniger das Gefühl einer Zeit, sondern sucht eher nach neuen Formen, l‘art pour l‘art qui est une révolution. Tatsächlich finden sich bei Les Disques du Crépuscule viele Anknüpfungspunkte zur Avantgardemusik, doch strebten deren Experimente oft zum Populären, zur Teilhabe. Solche Bewegungen kündeten um 1980 von einem aufregenden Jetzt, einer Art in der Welt zu sein, die Lebensstil und ein besseres Miteinander zugleich forderte.

Was war geschehen? Die Punk-Bewegung hatte ab 1975 von Paris, London und New York aus, entgegen der üblichen Erzählungen, Rockmusik nicht mit neuer, rauer Wildheit wiederbelebt – selbst wenn es einen Moment so schien. Tatsächlich hatte sie Rock problematisiert. Rockmusik war nun ein Ding von gestern, dem man sich allenfalls auf neuen Wegen nähern konnte – so die Situation kurz nach Punk 1979. Das Manchester Label Factory Records veröffentlichte das erste Album der Band Joy Division. Die minutiös designte, an ein geheimnisvolles Buch erinnernde Plattenhülle entsagte jedem Verweis auf verzerrte Gitarren und Schweiß. In Brüssel spielte die Band im Plan K, ausgerechnet in der Rue du Manchester gelegen, am 16. Oktober 1979 ihr erstes Konzert auf dem Kontinent – als Vorband für eine Lesung von William S. Burroughs und Brion Gysin. Michel Duval und Annik Honoré aus dem Umfeld der seit 1976 die neuen Klänge dokumentierenden Pop-Zeitschrift En Attendant organisierten dort seit kurzem Veranstaltungen. Sie waren beide begeistert von

Les Disques du Crépuscule

The Beautiful Traitors in the Fading Light of Dusk

OLIVER TEPEL

Rock is dead! – “So what”, you might say because, after all, why should anyone care about that statement. Meaningless words. Was rock ever alive? Surrounded as we are by an abundance of important issues, this strange remark is simply devoid of any significance.

40 years ago this seemed different. I have been asked to write a few words about a Belgian record company and I don’t think I could expect you, my esteemed readers, to have ever heard of this company. If I am to make you understand their, to our current sensibilities, really rather strange intentions we in fact do need to go back four decades. The experimental music that is showcased by Meakusma copes quite well with such time jumps; it lives a life that is detached from the current trends of the charts, and unlike pop music the avantgarde doesn’t grow rusty. It doesn’t so much illustrate the feel of a particular time but rather searches for new forms, *l‘art pour l’art qui est une révolution*. As a matter of fact, there are many points of contact between Les Disques du Crépuscule and avantgarde music, although their experiments often tended towards the popular and towards participation. Around 1980, such movements proclaimed an exciting present moment, a way of being within the world that demanded both a lifestyle and better co-operation.
What had happened? Contrary to the established narrative, the punk movement had not in fact revitalised rock music from Paris, London and New York from 1975 onwards – even though it might have seemed like it for a little while. As a matter of fact, punk had turned rock into a problem. From then on, rock music was a bygone thing that could only, if at all, be approached in new ways – this was the situation just after punk in 1979. The Manchester label Factory Records released the first album by the band Joy Division. Its painstakingly designed album cover, reminiscent of a mysterious book, forwent any reference to distorted guitars or sweat. In Brussels on 16th October 1979, the band played their first continental concert at Plan K, situated in the Rue du Manchester of all places – as the supporting act for a reading by William S. Burroughs and Brion Gysin. Michel Duval and Annik Honoré, who were part of the periphery of the pop magazine En Attendant that had been documenting

Annik Honoré, Will Sergeant, c. 1983

Musik und Ästhetik des Factory Labels – klar, dass sie Joy Division vor Ort hören wollten. Das erste materielle, gemeinsame Produkt war dann das Fanzine Plein Soleil. Dessen Ästhetik, wenngleich mit denselben Lettering- und Klebetechniken geschaffen wie andere jener um 1980 sehr populären, selbstgemachten Hefte, ließ offen, ob es sich um die Publikation von Modestudenten und -Studentinnen oder um eine zur aktuellen Musik handelte. Tatsächlich war es beides zugleich – oder doch etwas ganz anderes: eine ästhetische Anleitung zu leben, ein Blick auf die Sensualität – zwischen Verführung und jener Tristesse, welche die belgische Kunst seit der Jahrhundertwende zu ästhetisieren verstand. Das Heftchen war Jugendstil im besten Sinne anno 1980. Die Idee hatte Potenzial im Gleichklang mit der sich an allen Ecken in neuen Tönen entwickelnden Musik. Man konnte es nicht auf einem Heft beruhen lassen.

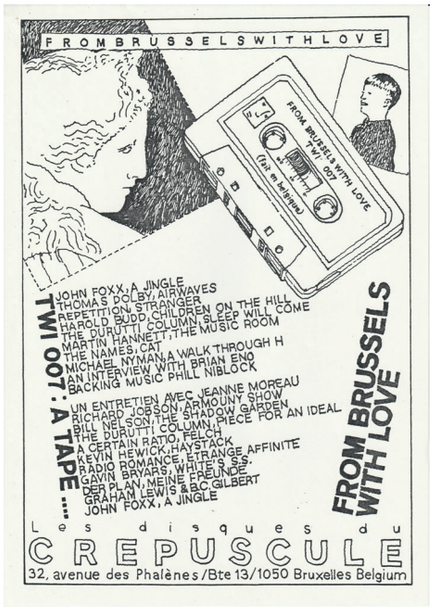
Es ist wichtig sich zu vergegenwärtigen, dass solche Vorhaben zwar im leeren Raum entstehen können, dort aber reine Sehnsucht bleiben, Form ohne adäquaten Inhalt. Versuchen Sie an Ihrem Rechner ein Heft zu gestalten, welches das Hier und Jetzt auf eine spürbare Weise abbildet, verführt und herausfordert. Es wird Ihnen nicht gelingen, die Impulse fehlen. 1979 gelang das an allen Ecken – allein, im Plein Soleil glückte die Verknüpfung von Ästhetik und diversen Künsten auf besonders interessante Weise. Doch die treibende Kraft jener Tage lag in der Musik.

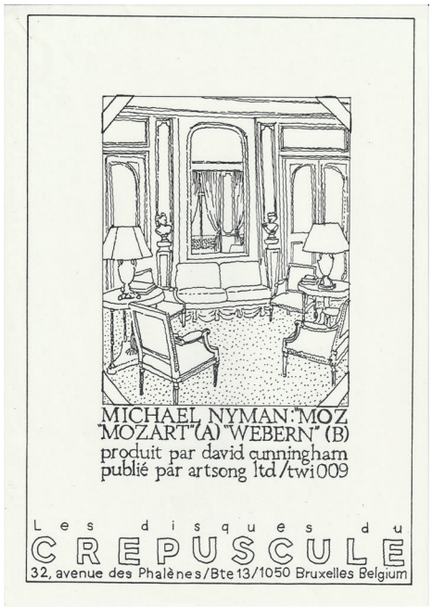
Welche Energien in der dem Rock entsagenden Popmusik lagen, zeigt ein Blick auf die sich exzentrisch kleidende New Romantic–Szene Londons um 1980 – eine proletarische Clubkultur, deren junge Bands die kommenden Jahre maßgeblich prägen sollten, auch wenn sie das noch nicht wussten; allein die Verzückheit des Moments ließ das überschwängliche „Is it a dream“ der mäßig talentierten Classix Nouveaux gleich der Titelmelodie einer TV-Serie über eine Zeit prachtvoller Abenteuer erklingen. Die noch nach ihrer Form suchenden Spandau Ballet sahen im Club den Trainingsplatz für ein besseres Miteinander als es der Alltag bereithielt „Strong are the bonds that we make“ sangen sie in „Musclebound“ gegen eine graue Realität, in der die Arbeitslosigkeit stieg – Ave Club, morituri te salutant. Doch die Drei von Crépuscule waren keine New

the new sounds since 1976, had started organising events there a little while earlier. Both were enthusiastic about the music and aesthetics of the Factory label – of course they wanted to witness Joy Division live and locally. The first physical joint product subsequently was the fanzine Plein Soleil. Although featuring the same lettering and collage techniques as other homemade magazines that were very popular around 1980, the aesthetic presentation of Plein Soleil left it unclear whether it was a publication by fashion students or one about current music. As a matter of fact it was both at the same time – yet also something totally different: an aesthetic manual on how to live, an insight into sensuality – between seduction and that peculiar tristesse that Belgian art since the turn of the century had been adept at aestheticising. The little magazine was Art Nouveau in at its best, 1980s style. The idea had potential as it was in tune with the music that was developing in new sounds everywhere. Thus, it wasn't right just to leave it at a magazine.

It is important to realise that while such plans can develop in a void they can only remain mere desire there, just form without adequate content. Just try to create a magazine on your computer that portrays the here and now in a tangible way and also seduces and challenges. You won't succeed because the impulses are missing. In 1979 it succeeded time and time again – but in the Plein Soleil the connection of aesthetics and various arts succeeded in a particularly interesting way. Yet the driving force in those days was the music.

What kinds of energy were contained within rock-renouncing pop music becomes evident if we consider London's eccentrically dressed New Romantic scene around 1980 – a working-class club culture, whose new bands were to shape the coming years decisively, even though they didn't know it yet; it was the ecstasy of the moment that made the exuberant "Is It a Dream" by the modestly talented Classix Nouveaux sound like the theme tune of a TV series about an era of amazing adventures. Spandau Ballet, who were still looking for their style, saw clubs as the training ground for a better kind of society than existed in everyday life. "Strong are the bonds that we make" they sang in "Musclebound", making a stand against the grey reality of rising unemployment





Romantics, eher Old Romantics. So verehrten sie den James Bond der 60er Jahre. Pop liebte solche Provokationen gegen die Rockästhetik wie auch gegen die übliche Ideologie der 68er. Crépuscule bediente sich ebenso der Ästhetik des späten Klassizismus wie auch der avantgardistischen Moderne der folgenden Jahrzehnte, sie referierten auf den Stil des belgischen *Ligne Claire* Comics und erspürten, umgeben von alldem, die spannendsten Musiken in Folge von Bowie, Kraftwerk und den Sex Pistols.

Was aber war dort vorstellbar? Ein gewalttätiger, Frauen zu Objekten seiner Lust reduzierender Geheimagent, dessen Darsteller im realen Leben seine Ehefrau schlug und dies gar expressis verbis rechtfertigte? Dazu die konservative Kunst der bürgerlichen Museen? Und warum bitte die fortschrittlichen Ideen, für welche die studentische Linke 1968 gestritten hatte, provozieren wollen? All das ergibt heute wohl für kaum jemanden Sinn. In den frühen 1990er Jahren geriet zudem der Gestus der Provokation in Verruf, war er nicht stets die Sprache des Ressentiments? So wird es heute zumindest vielerorts verstanden. Wenn Grenzüberschreitung, dann als Akt der Selbstidentität – keine Pose, kein eingeforderter Zwischenraum, sich einer Klärung verweigernd. Ungeklärte Zwischenräume scheinen heute auf dem Weg zum neu vermessenen, besseren Miteinander als so hinderlich wie das Spiel mit dem Luxus - dieses Spiel jener, die nicht so wohlhabend sind um zu meinen, ihren Wohlstand verleugnen zu müssen.

In ihrem Namen wurden einst die politischen Kämpfe bestritten. Doch nach 1968 und der Weigerung der Pariser Renault-Arbeiter, sich mit allen Forderungen der Studenten und Studentinnen gemein zu machen, spätestens aber nach dem Fall des Kommunismus schwand das Interesse am Klassenkampf. Zuerst wandte sich der Fokus Richtung Umweltpolitik, zweifelsfrei ein zentrales Thema, doch so wie sie gedacht wird, entsagt sie dem Luxus, seiner als zerstörerisch entlarvten Dekadenz. Das Proletariat liebt aber was glitzert und glänzt, es geht auf in den Verheißungen der Schönheit.

Factory war kein Plattenlabel mit einem explizit proletarischen Ethos, doch viele seiner Musiker und Fans kamen aus proletarischen Verhältnissen. Statt der geballten Faust, nebst kämpferischen Parolen, bot man den Leuten schillernde Dunkelheit, schroffe Tanzrhythmen, den Klang zersplitternden Glases oder zarte, instrumentale Tristesse.

Dort setzten auch Duval und Honoré in Brüssel an. Mit ihrer Idee eines kontinentalen Ablegers des Labels trafen sie auf offene Ohren. So entstand Factory Benelux – ein Name so imaginativ und reizvoll, dass sich das Mitte der 1980er gegründete, britische Label él! bei seinen ersten Veröffentlichungen ebenfalls ein Benelux anheftete, einfach nur weil. Factory Boss Tony Wilson sah seine Benelux-Division als eine Art Resterampe für das, was den Ansprüchen des Stammhauses nicht genügte - doch wuchs dort eine spielerischere Version der Manchester-Schule, besonders die Maxi-Singles (auch die unveröffentlichten) hatten bald Kultstatus. Honoré und Duval war dies nicht genug, ihre eigene Version war zu stark – wobei die „pralle Sonne“, Plein Soleil, nun zum zwielichtigen

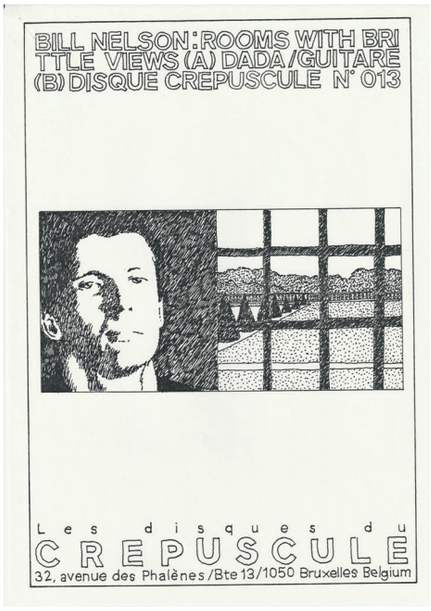
– *Ave club, morituri te salutant*. Yet, the makers of Crépuscule were no New Romantics but rather Old Romantics. They adored the 1960s version of James Bond. Pop loved such provocations against the aesthetics of rock as well as against the usual ideology of the 1968 student movement. Crépuscule used the aesthetics of late classicism as well as of the following decades' modern avantgarde, it referenced the style of the Belgian *Ligne Claire* comics and amidst all that it put out its sensors to find the most exciting music in the wake of Bowie, Kraftwerk and the Sex Pistols. Yet, what was possible there? A violent secret agent, who reduced women to objects subordinated to his lust and whose actor in real life hit his wife and even expressly justified himself for it? Combined with the conservative art of the bourgeois museums? And why the desire to provoke the progressive ideas that left-leaning students had fought for in 1968? All of that hardly makes much sense to anyone nowadays. Furthermore, in the early 1990s the idea of provocation as such came into disrepute, was seen as an expression of resentment. At least, that is how it is understood by many today. It seems that if boundaries are pushed then it ought to be done as an act of self-definition – not as a pose, not as a demanded interspace, not by rejecting clarification. Just like toying with luxury – the game played by those who are not wealthy enough to feel they need to deny how wealthy they are – unresolved interspaces seem to be an obstruction on the way to a newly measured-out, better kind of togetherness.

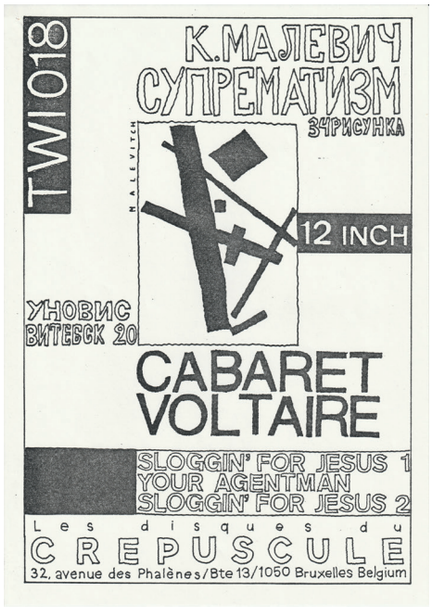
On their behalf political confrontations used to be fought. Yet after 1968 and the Paris Renault workers' refusal to make common cause with all the students' demands, or at the latest after the fall of communism, the interest in class struggle waned. Initially the focus shifted towards environmental policies, without doubt an important topic, but the way it is discussed rejects luxury, unmasking its decadence as a destructive force. The lower classes, however, love glittery, shiny things, and they get carried away with the promises beauty intimates.

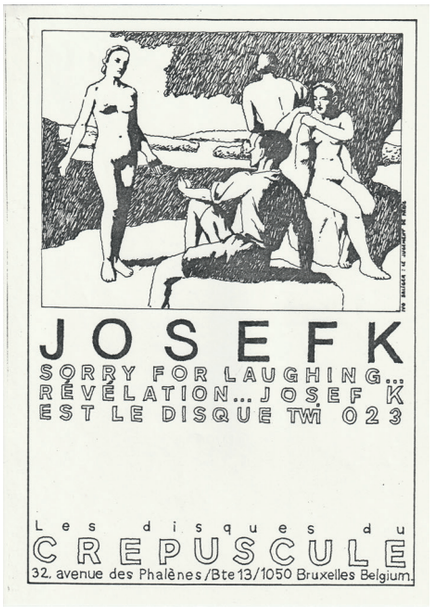
Although Factory was not a label with an explicitly working-class ethos, many of its musicians and fans came from working-class backgrounds. Instead of clenched fists and aggressive rallying cries, it offered people iridescent darkness, abrasive dance rhythms, the sound of shattering glass, and soft, instrumental melancholy.

This is what Duval and Honoré in Brussels were aiming at, too. Their idea of a continental offshoot for the label fell on sympathetic ears. This is how Factory Benelux came about – a name that was so imaginative and attractive that the British label él!, which was founded the in mid-1980s, similarly added the word *Benelux* for its first releases, just because it could. Factory boss Tony Wilson considered his *Benelux* division as a kind of surplus outlet for anything that did not live up to the standards of the main brand – yet it turned into a more playful version of the Manchester style; the EPs in particular (even the previously unreleased ones) soon achieved cult status.

This was not enough for Honoré and Duval as their own version was too strong – although the “full sun”, Plein Soleil, then turned into the shimmering twilight of dusk: Les Disques du Crépuscule.







© JEAN FRANCOIS OCTAVE

Schimmern der Dämmerung wurde: Les Disques du Crépuscule.

Im kühlen wie romantischen, verheißungsvollen wie beklemmenden Licht der Dämmerung lag ein Reiz – diametral zu jenem, den die politischen Jugendbewegungen in der Absage des Schönen fanden. Was macht man auch in der Stadt, in deren größtem Kunstmuseum die Inspiration zum Cover von David Bowies Diamond Dogs hängt? Die Freunde des späteren Crépuscule-Designers Hennebert fotografierten den ‚Thin White Duke' heimlich, als der in einem der angesagteren Cafés der Stadt Halt machte.

Punk nicht als Mode zu würdigen ist ein naheliegender Fehler, will man verstehen, was die 1980er verheißen. Wie die vorhergehende Glam-Bewegung trug Punk Mode in seinem Herzen. Auf YouTube kann man sehen, wie Vivienne Westwood 1977 einem BBC-Moderator den Punk-Look nahebringt – ihre Sprache ist jene der Couture. Das Schicksal von Punk war, dass jene, die sich explizit nicht „authentisch" fühlten, auf jene trafen, die unbedingt wieder „authentisch" sein wollten. Erstere wurden so zu Verrätern der reinen Lehre, ein manieristischer Gegenentwurf zum Rock-Idealismus.

Und wie sah die Welt der Verräter aus? Les Disques du Crépuscule gestaltete sie in musikalischen Zusammenstellungen, elegant verpackt. Die Erste war nicht mal eine *Disque*, sondern eine Kassette. Die galt 1980 als das moderne Medium der Zeit schlechthin. Es erschien *From Brussels with Love* mit der Katalognummer TWI 007 (TWI für Twilight) – verpackt in eine Plastikmappe und begleitet von einem Heftchen, gleich einer Kunstpublikation. Die Ästhetik umschloss Matisse, *Ligne Claire* Comic und René Gruaus Werbegrafik. Die Klänge bezeugten mit einem dezenten Hang zur kargen Nüchternheit den Stand elektronischer Musik. Thomas Dolby betrauert in *Airwaves* die Zukunft der Vergangenheit, New Order begleiten in ihrem Erwachen als Band den Poeten Kevin Hewick, dessen *Haystack* sich in die Riege spröder, britischer Außenseiter wie Kevin Coyne oder Michael Chapman einreiht. Brian Eno, John Foxx, Bill Nelson, Der Plan – alle sind vereint, denen man 1980 Neues zutraute; mit Michael Nyman und Gavin Bryars auch zwei aus der Riege der harmonischen Minimal Music, welche bei Crépuscule fortan stets vertreten sein sollte. Eigene Bands machen auf sich aufmerksam: The Names aus Brüssel variieren klug The Cure und die in England übersehenen Repetition präsentieren ihre Version des Nebelschwaden-Gitarrensounds der Banshees. Ihre 7" *A still reflex* ist in ihrem bitteren Sozialrealismus ein frühes Highlight des Crépuscule-Katalogs, der anfangs maßgeblich beeindruckende Singles liefert. Da wäre die ins Bedrohliche kippende Marimbazartheit von Thick Pigeons *Subway*, der urbaner Einsamkeit huldigende Bass von Ike Yards *Night after Night*, Josef K's tapfer-trauriges Gitarrenrasen in *The Missionary*, Tuxedomoons bewegendes Pathos der *Short Stories*, und als Abschluss der ersten Phase *Close Cover* von Soft Verdict, ein Hit der Minimal Music in berückend gestalteter Hülle. Ja, sowas gab es nur bei Crépuscule.

Designer Hennebert ist hauptverantwortlich für einen Stil, der keiner sein sollte, da er versuchte, verschiedene Ästhetiken zu entwerfen – was ihm gelang. Nur waren sie eben alle auf ihn

The cool, romantic and promising but also oppressive light of dusk carried its own attraction – diametrically opposite to the attraction the political youth movements found in their rejection of beauty. What else would you do in a city where the largest art museum displays the work that inspired the cover of David Bowie's *Diamond Dogs*? Friends of the later Crépuscule designer Hennebert secretly photographed the 'Thin White Duke' in town when he stopped by one of the trendier cafés.

Not to appreciate that punk was a fashion is an easy mistake to make while trying to understand what the 1980s meant. Like the glam movement that preceded it, punk had fashion at its heart. Have a look on YouTube to see Vivienne Westwood trying to introduce a BBC presenter to the punk look in 1977 – the language she uses is that of fashion. The fate of punk was that those who explicitly did not feel "authentic" collided with those who wanted to become "authentic" again at any cost. The former thus became traitors to the pure gospel, a manneristic alternative to the idealism of rock.

So what did the world of these traitors look like? Les Disques du Crépuscule framed it as music compilations, elegantly packaged. The first wasn't even a *disque* but a tape, the modern medium par excellence in 1980. *From Brussels with Love* was released under catalogue number TWI 007 (TWI for twilight) – packaged in a plastic sleeve and accompanied by a booklet, similar to an art publication. Its aesthetics encompassed Matisse, *Ligne Claire* comics and René Gruau's advertising graphics. The sounds, with their understated tendency towards plain soberness bear witness to the state of the art of electronic music. In *Airwaves* Thomas Dolby mourns the future of the past; New Order in their awakening as a band accompany the poet Kevin Hewick, whose *Haystack* joins the ranks of brittle British outsiders like Kevin Coyne and Michael Chapman. Brian Eno, John Foxx, Bill Nelson, Der Plan – it brings together all those who in 1980 were considered innovators; with Michael Nyman and Gavin Bryars it also included two proponents of the harmonious Minimal Music that from then on became a regular feature at Crépuscule. Local bands made a name for themselves: Brussels band The Names cleverly modified The Cure, and the English band Repetition, which had been overlooked at home, presented their version of the Banshees' foggily wafting guitar sound. Their 7" *A Still Reflex* with its bitter social realism is an early highlight of Crépuscule's catalogue, which at the start delivered hugely impressive singles. To name a few, there was the gentleness of the marimba that tipped over into being threatening on Thick Pigeon's *Subway*; the urban loneliness worshipped by the bass on Ike Yard's *Night after Night*; Josef K's brave and sad guitar fury on *The Missionary*; Tuxedomoon's moving pathos in *Short Stories*; and topping off the first phase, *Close Cover* by Soft Verdict, a minimal music hit presented in a captivatingly designed cover. Yes, you could only get that at Crépuscule.

The designer Hennebert carries the main responsibility for a style that wasn't mean to be one as he attempted – successfully – to design diverse aesthetics. It was just that they all led back to him. In this, his activities are reminiscent of the illustrator couple

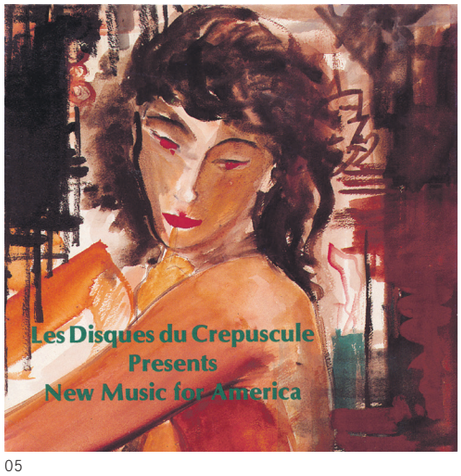
01

there it is
news from home, deserted islands, scotland, manchester, america the brave, belgium comprising forgotten dreams, wasted blood, tyranny and more tyranny.
a means to an end.
peter gordon - "the fruit of the original sin".
written and produced by peter gordon. recorded, engineered, mixed and produced by peter gordon in 1981/2/3/4/5/6/7/8/9 in brussels july 25, 1981.
the french impressionists - "boo hoo's gone mamba's" - "my guardian angel".
recorded in june 1981, the french impressionists who are made up of three members of the now defunct trio was the first somewhat shambolic recording effort. one week old with their only song at the time, roddy and campbell of aztec camera stood in on guitar and bass, engineered by davy henderson on his four track studio. written and produced by the french impressionists in 1980 in brussels, published by the movement of the 24th januay publishing.
soft verdict - "malaprite 12".
written and produced by wim mertens, viola by frans vos. recorded in brussels may 8, 1981.
cecile - "extase" - "cecile" - "reve".
composed by claude debussy (1862-1918). "mais cécile semblait ailleurs, les yeux sur le clavier, il avait retrouvé son sourire embrumé et lointain. et ne laissait deviner aucune emotion" "tirez sur le pianiste" - david goodis.
marine - "a man and a woman".
this track was written by francois bü, recorded in hell july 13, 1981. the mix by russell webb, published by surrvah editions.
a rhythm.
paul haig - "mad horses".
recorded at wills planet in edinburgh on april 27, 1981, produced by paul. engineered by will smarties, paul is also singing in josef k.
marine - "animal in my head".
written and produced by marine. recorded in brussels, june 3, 1981.
323 - "affectionate silence".
recorded in amsterdam, march 81, working on top of a bass /drum basis on tease 4 track, playing gerrit bos - drums, mick deutz - bass, harold schellinckx - voc, guitar, 2nd bass and synth.
the swoony children - "flesh".
recorded at the swoony children's chester on july 9, 1981, produced by simon topping. this track is the swoony children's first single. "flesh" is about the sexual act. written and produced by ikue mori, iim wright, arto lindsay in early 81, was used as soundtrack to squat theater's "mr. dead and mrs. free". published by upside publishing (bm).
a purpose.
rhine river III - "an end remains".
richard jobson - "the happiness of lonely."
homage to marguerite duras. poem by richard jobson, piano solo by virginia astley, recorded in townhouse studios, london, june 22, 1981.
marguerite duras
interview, recorded by pascal sevran and frederick, on april 1981, background music, "a long absence", composed and performed by virginia astley.
the names - "music for someone."
a landscape.
orange juice - "three cheers for our side".
written by james kirk, recorded at hellfine club in june 1981, glasgow, engineered by davy henderson, please note that this song will be re-recorded in a different version for their first LP - "you can't hide love forever".
published by postcard publishing.
thick pigeon - "sudan" (acoustic).
a town, nyc; a shy girl, miranda and impressions fading away, recorded at sorcerer studios, line-up miranda (all self), cello) and ed ball (piano, production).
the durutti column - "party."
sad song by vini reilly, that was a tragedy.
arthur russell - "sketch for 'face of helen'."
the durutti column - "experiment in fifth".
experimental piece using the intervals of a fifth.
wa mimo - "the sweetness of the wind" (the mantra - tion). recorded in brussels on october 3, 1981, music generated by tuxedomoon during concert on october 2, 1981 in plan k, brussels.
ws burroughs - "twilight's last gleaming".
reading by ws burroughs (from the red night tour with the kidnapped orchestra) on a backing track by hassell, this is the first appearance of dr. benway, this is also a mixing experience reading recorded both from the audience and from the dressing room, produced by james grauerholz.
design by hennebert, the anne-marie stetter drawing by richard jobson.
the stone chapel photograph by chris phillips, the zebras by yasuroy are dedicated to maryn atkins.
© 1981, les disques du crepuscule, sprl 5, fabrique en belgique. made in belgium.

02

03

04



05

06

01 Alan Rankine, Paul Haig, Annik Honoré & Michel Duval
02 v/a, *The Fruit Of The Original Sin*, Les Disques du Crépuscule, 1981
03 *Après Crépuscule*, Kölnischer Kunstverein, Köln/Cologne, 2009
04 Mikado De Paris, *Par Hasard*, Les Disques du Crépuscule, 1982
05 v/a, *Les Disques du Crepuscule Presents New Music for America*, Les Disques du Crépuscule, 1988
06 Tony Wilson & Annik Honoré

zurückzuführen. Hierin erinnert sein Tun an das des Illustratorenehepaares Provensen, deren Bücher mit antiken Mythen im jungen Hennebert das Interesse an Gestaltung erweckten.

Bald wollten auch andere Label ihr From Brussels with Love, die Tapes des Touch Labels zeugen ebenso davon wie die Doppel-LP-Box A Young Person's Guide to Compact auf dem 60s-verliebten Compact Organization Label. Der Kult um die Crépuscule-Cassette überschattet die vielleicht noch aufregendere zweite Compilation The Fruit of the Original Sin aus dem Jahr 1981. Die wundervoll gestaltete Doppel-LP versammelte Experimente, zurückhaltend melancholischen Wave, impressionistische Pianostücke, niedlichen Bar-Jazz, New Yorker Hektik, schüchtern verliebten Pop, Minimal Music, Lesungen und ein Interview mit Marguerite Duras zu einer Art klingendem Coffee-Table-Book. Als Teenager legte ich die erste Seite im Frühlingsregen auf, die prasselnden Tropfen untermalten jene Reise in die Innerlichkeit, von der klagend, zerrissenen Eröffnung Peter Gordons über die verträumten Brideshead Revisited Szenerien der French Impressionists, Durutti Columns vertiefende Studien in Melancholie zu Soft Verdicts entweder forderndem oder hypnotisierendem „Multiple 12", weiter zu Cécile Bruynoghes fragiler Interpretation von Debussys „Clair de lune" und hin zu der bewusst amateurhaften Zartheit in Marines Version des Themas von „A Man and a Woman". Ferner singen 323 aus Amsterdam gleich den Sirenen der griechischen Mythologie, unklar ob in jenseitiger Körperlosigkeit oder dunklen Gelüsten folgend – solchen, die „Flesh", der betörte Jazz von Factorys Swamp Children, unmittelbar vertont. Ach, was alles passiert: Richard Jobson, Ex-Sänger der frühen Postpunker The Skids trägt seine Eulogie auf Maguerite Duras in schwülstigen Pomp einer längst veralteten Rezitationspraxis vor, sieht dabei aber so gut aus, daß man sich über seine folgende Model-Karriere nicht wundert. Aber wo wir nun schon dabei sind und Sie mich gefragt haben: Ja, die sahen alle so irre toll aus und ihre Musik klang nach ihnen: Anna Dominos zarte Existenzialisten-Anämie auf ihrer nachdenklichen Mini-LP East and West, der androgyne Glam von Kid Montanas Dudley Kludt, welcher in den elektronischen Songs von The Las Vegas Gold Rush den Tragödien der Liebe nachspürt, während Isabelle Antenas wilder, Pariser Charme im kühn verträumten Minimal Bossa von Camino del Sol funkelt, derweil Paul Haigs nachdenklich gewordene Spitzbübigkeit seine Version von Sly Stones „Running away" für Sekunden vor dem Schicksal bewahrt.

Die Genannten stehen für die noch stärkere Emanzipation Crépuscules von Factory und die zweite Phase des Labels. Dazu kommen überzeugende Solo-Alben aus dem Tuxedomoon-Umfeld von Winston Tong und Blaine L. Reininger. Letzterer liebte Brüssel nicht, gehetzt steht er in Night Air auf dem Grand Place. Brüssels touristisches Zentrum war Mitte der 80er des Nachts noch menschenleer, nur aus einer Bar an seinem Rande, dem von Crépuscule betriebenen Interférences, glomm Licht von der mit Fernsehern bedeckten Wand. Das wirkte futuristisch, die mediale Zukunft im Entwicklungsstadium.

Man merkte, einige der Platten verkauften sich wohl recht gut. Crépuscule gönnte sich Seitenlabels wie das von Soft Verdicts Wim Mertens kuratierte Lome Arme, auf dem Größen wie das Huelgas Ensemble und Steve Lacy schwierige Musik veröffentlichten. LAYLAH Antirecord kümmerte sich um die okkulte Post-Industrial-Musik von Organum oder Hafler Trio.

Crépuscule lockte Künstler aus vielen Ländern nach Brüssel. Doch um 1980 boomte der neue Pop auch in Belgien selbst. Die junge Lio hatte mit Hilfe Pariser Ex-Punks den großen Hit „Amoureux solitaires" und Telex brachten die elektronische Musik in den Grand Prix d'Eurovision de la Chanson, wo sie gleich eleganten Lebemännern der Zukunft wirkten. Drei Jahre später setzte Belgien mit dem zickig-spröden „Rendez vous" von Pas de Deux im selben Wettbewerb ein weiteres experimentelles Glanzlicht – bis es, wieder drei Jahre später, 1986 mit „J'aime la vie", Sandra Kims moderner Reminiszenz an die Unbeschwertheit der 60er verdient gewann. Im selben Jahr klangen die Produktionen von Crépuscule ebenfalls auf der Höhe ihrer perfektionierten Möglichkeiten. Oft fern der Avant-Anfänge von 1980, agierten sie entlang aktuellster Strömungen. Manchen erschien dies antithetisch, ja gar als Verrat.

Derweil der ganz große kommerzielle Erfolg ausblieb, kapierte man bei Crépuscule, welch Füllhorn man leichtfertig ausgeschüttet hatte. Es erschien ab 1986 die teils retrospektive *Crépuscule Collection* -Serie, in verweisreichen Hüllen mit Texten von Factorys Tony Wilson oder dem Regisseur Olivier Assayas. Als Faltblatt war der *Collection 2*: A State of Excitement der anonym veröffentlichte Essay eines belgischen Kulturtheoretikers beigefügt. Buy a new record, instead of... überschrieben, lieferte er eine nicht allein konsumkritische Absage an die Jugendkultur als revolutionäre Kraft.

Er kritisiert die damals noch weit verbreiteten Sympathien für linke Terroristen und Terroristinnen, da diese nur Spiegelbild des Machtapparats seien. Passend zu jener Phase der Postmoderne diagnostiziert er das Ende der großen Ideologien. Er fordert eine Ideologiekritik, die nur

Provensen, whose books about ancient myths sparked Hennebert's interest in design when he was young.

Soon other labels wanted their own *From Brussels with Love*, which can be seen both in the tapes released by the Touch label and in the double LP box *A Young Person's Guide to Compact* released on the label Organization, which was enamoured with the 1960s. The cult surrounding the Crépuscule tape overshadowed its second compilation *The Fruit of the Original Sin* in 1981, which was maybe even more exciting. The gorgeously designed double LP brought together experiments, guardedly melancholy wave music, impressionist piano pieces, cute bar jazz, New York's hectic pace, shyly enamoured pop, minimal music, readings and an interview with Marguerite Duras and assembled all this into a kind of aural coffee table book. As a teenager I put on side one in the spring rain, and the pattering raindrops provided the background to this journey into one's inner soul: starting with Peter Gordon's plaintive, ruptured opening; via the dreamy *Brideshead Revisited* scenes by the French Impressionists; Durutti Column's in-depth studies in melancholy; to Soft Verdict's either demanding or hypnotising "Multiple 12"; on to Cécile Bruynoghe's fragile interpretation of Debussy's "Clair de lune"; and then to the deliberately amateurish delicateness of Marine's version of the theme from "A Man and a Woman". Further, the Amsterdam band 323 sing like the mythological Greek sirens, whether in otherworldly immaterialness or following dark desires is unclear – like those that "Flesh", the bewitched jazz by Factory's Swamp Children, turns into music directly. Oh, all the things that happen: Richard Jobson, former singer of early post-punk band The Skids, performs his eulogy of Maguerite Duras with the bombastic pomp of a long outdated recitation style but while looking so good that his subsequent modelling career does not come as a surprise. Now, as we're on the topic and you asked: Yes, they all looked utterly fantastic and their music sounded just like them: Anna Domino's gentle existentialist anaemia on her thoughtful mini LP *East and West*; the androgynous glam of Kid Montana's Dudley Kludt, who searches for the tragedies of love in the electronic songs of *The Las Vegas Gold Rush*, while Isabelle Antena's wild, Parisian charm sparkles in the audaciously dreamy minimal bossa nova of *Camino del Sol*; meanwhile, Paul Haig's increasingly thoughtful mischievousness saves his version of Sly Stone's "Running away" from its destiny for several seconds.

The artists named above are symptomatic of the growing emancipation of Crépuscule from Factory and for the second phase of the label. In addition there are compelling solo albums by Winston Tong and Blaine L. Reininger from the Tuxedomoon cosmos. Reininger was not a fan of Brussels, he wears a hounded expression in *Night Air* as he stands on the Grand Place. In the 1980s, the touristic heart of Brussels was still utterly deserted at night; only from one bar at the edge of the square, the *Interférences* run by Crépuscule, dim light escapes from the TV-covered wall. That looked futuristic, the future of media in an early development stage.

It was noticeable that some of the records must have been selling well. Crépuscule treated itself to side labels like Lome Arme, curated by Wim Mertens of Soft Verdict, on which great artists like the Huelgas Ensemble and Steve Lacy released difficult music. LAYLAH Antirecord looked after the occult post-industrial music by Organum and Hafler Trio.

Crépuscule attracted artists from many different countries to Brussels. Yet, around 1980 the new pop was booming in Belgium itself, too. The young artist Lio had a huge hit with "Amoureux solitaires" with help from Parisian ex-punks, and Telex introduced electronic music into the Eurovision Song Contest, where they seemed like elegant bon vivants from the future. Three years later, Belgium added another experimental highlight at Eurovision with the catty and brittle "Rendez vous" by Pas de Deux – until it won deservedly, another three years later in 1986, with "J'aime la vie", Sandra Kim's modern reminiscence about the carefreeness of the 1960s. In the same year, the productions by Crépuscule similarly reached the height of their perfected possibilities. Often far removed from their avantgarde beginnings, it acted in line with current trends. To some this seemed antithetical, or even treasonous. When the really big commercial success eluded it, Crépuscule realised what a cornucopia it had carelessly squandered. From 1986 onwards it released the partly retrospective *Crépuscule Collection* series, featuring covers that were heavy on references and contained texts by Tony Wilson from Factory and film director Olivier Assayas. *Collection 2: A State of Excitement* featured a leaflet with an anonymously published essay by a Belgian cultural theoretician. Titled *Buy a new record, instead of...*, it delivered a more than just anti-consumption-based rebuffal of youth culture as a revolutionary force.

It criticises the then still widely held sympathy for left-wing terrorists as these were just the mirror image of the established power structures. In line with that phase of the postmodern era, it diagnoses the end of the grand ideologies. It demands a critique of ideology that can only arise from not following the established structures.

daraus erwachsen kann, nicht den vorgegebenen Strukturen zu folgen. Am Ende bemerkt er: „we don't mean, kidnapping rock journalists, exploding bombs before or during concerts of Bowie, Simple Minds or Sade" – dies ist heute in vieler Hinsicht verwirrend. Selbst in ihrer Negation evoziert die Phantasie nun Assoziationen zu den islamistischen Anschlägen auf Konzerte der Eagles of Death Metal im Pariser Bataclan und Ariana Grande in Manchester, welche zeigten, was wirklich geschieht, wenn die Freiheit attackiert wird. Im Text ging es dagegen, innerhalb der Freiheit, um sehr subtil scheinende Differenzen. Dass der Autor keine offensichtlichen ‚Feinde', wie Progressive Rock Bands, nannte, sondern jene, die als ‚Abtrünnige' galten, zeigt nur, wie lebendig Pop Mitte der 1980er noch war – aber auch, dass die Verräter, sind sie keine Zyniker, durchaus Ideen vom Richtigen haben. Der einstige Held Bowie galt nun als Opportunist, die der eingangs erwähnten New Romantic–Szene entstammende Sade wurde, trotz politisch linker Texte, als Vertreterin des Yuppie–Kapitalismus gesehen und Simple Minds hatten sich an den Rock verkauft. So bestätigt der Text nur das, was er zu relativieren suchte: die immense Bedeutung von Rock und Pop zu jener Zeit. Diese Bedeutung ist heute verloren, ihre Verfeinerungen erscheinen rätselhaft. Auf der Hülle der *Collection 1* schloss ein Gedicht von Sam Hall:

Meanwhile somewhere beyond
the green and choppy seas
Musicians write where Love
and Rimbaud rule
They bring back Athens from the
age of Pericles
Debate till twilight and create...
Les Disques du Crépuscule

Nicht allein, dass Liebe und Rimbaud ein eher heikles Miteinander eingingen, der letzte Reim funktioniert erst, wenn man den Labelnamen mit grässlich britischem Akzent ausspricht. Dies sagt alles, warum es mit dem Erfolg in UK nichts wurde, auch wenn Labels wie Blanco y Negro oder ZZT sich mehr als nur inspiriert vom belgischen Vorbild zeigten.

Während der antirockistische Pop im Jetzt sein eigenes Gestern kreierte, glaubten die Menschen an die Macht des Stils, an ein besseres Leben voller Genuss und Drama. Doch als die vom Rock'n'Roll losgetretene Energie ab Ende der 80er Jahre verklang, verlor auch Crépuscule seine Inspiration und verschwand um 2003. Immerhin führte das im Schottland der frühen 80er gegründete Label Les Temps Modernes (später dann LTM Recordings) die Pfade diverser Künstler des Factory Labels und von Crépuscule fort. Es sorgte für Wiederveröffentlichungen vergriffener Platten, Erstveröffentlichungen von zuvor Unbekanntem, wie auch für einige neue Einspielungen der Größen des Labels oder bekennender Fans, wie etwa dem belgischen DJ Buscemi. Seit 2013 hält es die Rechte am Namen des Labels und seinem Katalog und es erscheinen heute wieder Platten unter dem Namen Crépuscule. So ging nicht alles verloren, lediglich das zeitgebundene Soziale, seine Dramatik und der Ort, der nicht mehr derselbe ist.

Bestimmt wären Les Disques du Crépuscule für autofreie Innenstädte, denn zu ihrer Zeit konnten auch die Ärmsten dort in Brüssel wohnen, wo Bars, Clubs und Konzerte waren. Urbanes Leben war kein Luxus der Besserverdienenden. Und wenn das Label eines sagte, dann: Auch du kannst ein politisch gutes, zugleich auf seine Weise luxuriöses Leben führen! - Wir brauchen aber keinen Luxus, sondern Verzicht – so sagen heute Viele, vielleicht hatten sie stets genug. Heute gilt ein selbstbestimmtes Leben weniger als eines fern von Widersprüchen. Und das Individuum, welches große Teile des 20. Jahrhunderts prägte, weicht der Selbstvergewisserung in der Gruppe. Der postmoderne Mensch feiert sich heute nicht mehr als Konstrukt, sondern fühlt sich authentisch. Wo ein neues Bürgertum, zu dem oft auch die Letzten und die Erben und Erbinnen der Popkultur zählen, die neuen Werte prägt, scheint Gemeinsinn erstrebenswerter als die Figur des Außenseiters. Das kokette Spiel mit der bürgerlichen Moderne befremdet: Was will Matisse an der Seite von Tim & Struppi? Warum gar mit Abgrenzung die Zeit vergeuden, wo es für den Planeten fünf vor 12 ist?

Verräter gestalten Ambivalenzen, da sie die falschen Fragen stellen. Sie genießen, wo es Enthaltsamkeit zu üben gilt. Werden sie uns berichten, dass die neue Macht im Namen der Vernunft der alten Macht mehr gleicht als wir hofften? Oder sind wir endlich auf dem guten Weg und es ist es an der Zeit, Phänomene wie Les Disques du Crépuscule zu vergessen?

At the end it states: "we don't mean, kidnapping rock journalists, exploding bombs before or during concerts of Bowie, Simple Minds or Sade" – which in many ways seems confusing today. Even in a negated sentence, our imagination makes an associative link with the Islamist attacks on the concerts by the Eagles of Death Metal at the Paris Bataclan and by Ariana Grande in Manchester, which showed what really happens when freedom is under attack. The text, however, was dealing with very subtle differences within the concept of freedom. That the author did not name any obvious 'enemies', like progressive rock bands, but rather those that were considered 'deserters' shows how lively pop still was in the mid-1980s – but also that the traitors, if they aren't cynics, do indeed have ideas about what is right. The former hero Bowie was now considered an opportunist, Sade, who had originated in the New Romantic scene mentioned above, was seen as a proponent of yuppie capitalism despite her politically left-leaning texts, and the Simple Minds had sold themselves to rock. In this way the text just proves exactly the thing that it had tried to put into perspective, namely the immense significance that rock and pop held at that time. This importance has been lost nowadays, its finer implications appear mysterious to us. The cover of *Collection 1* finishes with a poem by Sam Hall:

Meanwhile somewhere beyond
the green and choppy seas
Musicians write where Love
and Rimbaud rule
They bring back Athens from the
age of Pericles
Debate till twilight and create...
Les Disques du Crépuscule

It's not just that love and Rimbaud formed a rather obscure combination here, but also that the last rhyme only works if the label name is probounced in a dreadful English accent. That says it all about why success in the UK never materialised, even though labels such as Blanco y Negro or ZZT clearly showed themselves to be more than inspired by the example set by the Belgians.

While the anti-rock pop was creating its own past in the present, people believed in the power of style, in a better life full of enjoyment and drama. But when the energy created by rock'n'roll dissipated from the late 1980s onwards, Crépuscule, too, lost its inspiration and disappeared around 2003. However, at least the label Les Temps Modernes, founded in Scotland in the early 1980s, (which later became LTM Recordings) continued to follow the paths of various artists previously represented by Factory and Crépuscule. It went about re-issuing out-of-stock records and presented new releases of previously unknown material as well as a few new recordings by the greats of the Crépuscule label and by self-professed fans such as the Belgian DJ Buscemi. Since 2013 it has held the rights to the label name, so now there are records being released under the Crépuscule name. In this way all was not lost; it merely lost the time-bound social aspects, its drama and the location, which is not the same any more.

Les Disques du Crépuscule would definitely be in favour of car-free city centres because back in its day even the poorest were able to live in those parts of Brussels where the bars, clubs and concerts were. Urban living then was not a luxury reserved only for higher earners. And if there was one thing that the label communicated it was: You, too, can live a politically good life but also one that is, in its own way, luxurious! – But we don't need luxury, we need moderation – that is what many say today; maybe they have always had enough. Today a self-determined life is seen as one lived far from contradictions. And the inidividual, which was a distinguishing determiner of large parts of the 20th century, has to give way to self-affirmation within the group. Postmodern men and women do not see themselves as a construct any more but feel authentic. Where a new kind of civic society, often encompassing the last proponents and the heirs of pop culture, shapes the new values, a sense of community is seen as more desirable than the position of outsider. The flirtatious play with bourgeois modernity comes across as disconcerting: Why has Mattisse been put side by side with Tintin? What is the point in wasting time thinking about boundaries if time is running out for our planet?

Traitors create ambivalences by asking the wrong questions. They savour where they are meant to exercise moderation. Will they report to us that the new regime in the name of common sense is more similar to the old regime than we had hoped? Or are we finally on the right path and it is time to forget phenomena like Les Disques du Crépuscule?

STROOM

They all made music with a certain edge

STROOM

Ein Gespräch mit Ziggy Devriendt über Musik aus Belgien im Allgemeinen und STROOM im Besonderen.

MICHAEL LEUFFEN

Begibt man sich bei Discogs, der Enzyklopädie für Diskografien schlechthin, auf die Suche nach STROOM, so stößt man auf folgende Charakterisierung: „Ein Label mit beachtlichen, wenn auch nicht ganz ernst gemeinten Ambitionen." Eine recht trockene Kurzbeschreibung für ein weltweit geschätztes Label, das gleichermaßen Musik aus den Archiven und der Gegenwart veröffentlicht. STROOM wurde 2016 von Ziggy Devriendt aka Nosedrip gegründet und machte mit den Reissues belgischer und niederländischer Underground Acts wie Alain Neffe, Jan Van Den Broeke, Cybe, Pablo's Eye, Walter Verdin, Patrick Selinger, 48 Cameras oder Shakti auf sich aufmerksam, um gleichzeitig zeitgenössischen Musiker:innen wie dem belgischen Duo Vanderschrick, dem Brüsseler Bassklarinettisten Ben Bertrand, der multinationalen Combo Jason Kolàr, Annelies Monseré aus Gent, dem Kollektiv TRJJ oder der alternativen World Music-Band Merope eine Bühne zu bieten – um nur einige zu nennen. Alt oder neu: Nosedrip scheint ein untrügliches Gespür für schwer kategorisierbare Musik zu haben, die gleichermaßen ausgefallen und eingängig ist. Die von ihm veröffentlichten, größtenteils in Belgien beheimateten Künstler:innen decken eine immense stilistische Bandbreite ab, von Neuer Musik, Ambient, Artrock, experimenteller elektronischer Musik und Postpunk bis Synthwave, Synthpop, Lautpoesie und Freefolk. Musik also, die sich nicht an globalen Trends oder stromlinienförmigen, kommerziellen Konzepten orientiert. Schon eher dokumentiert STROOM Underground-Bewegungen aus Vergangenheit und Gegenwart, die aus ganz spezifischen Leerräumen zu kommen scheinen. Um etwas mehr über belgische Musikgeschichte(n) sowie Nosedrips persönlicher Labelphilosophie zu erfahren, trafen wir uns an einem ruhigen Sonntag im Lockdown-Frühjahr 2021 zum Gespräch im digitalen Raum.

Hey Nosedrip, wie sieht der Lockdown-Alltag am Meer, in Ostende so aus?

Nosedrip: Ziemlich ruhig. Aber das ist schon immer so gewesen. Für mich persönlich hat sich eigentlich nichts geändert. Ich vermisse natürlich das Reisen, Freunde zu treffen und gemeinsam Musik zu hören. Aber abgesehen davon ist alles in Ordnung am Meer.

A conversation with Ziggy Devriendt about music in Belgium in general and STROOM in particular.

MICHAEL LEUFFEN

If you enter today's music encyclopedia number one Discogs and drop the name STROOM into the search engine, you soon will read the following statement: "A label with considerable, if not slightly tongue-in-cheek, ambitions." A wryly short introduction on a globally famed record company, that likes-wise releases archival and contemporary music. Run by Ziggy Devriendt aka Nosedrip since 2016, STROOM firstly made some noise with reissuing music by Belgian and Dutch underground musicians like Alain Neffe, Jan Van Den Broeke, Cybe, Pablo's Eye, Walter Verdin, Patrick Selinger, 48 Cameras or Shakti, while slowly introducing contemporary music by artists such as Belgian duo Vanderschrick, Brussel based bass clarinet player Ben Bertrand, multinational band Jason Kolàr, Gent based musician Annelies Monseré, the lose group TRJJ, or alternative world music band Merope, to name but a few. Old or new: Nosedrip always seems to have the right sensitivity in finding hard to pigeonhole music, that is edgy and somehow catchy. Many artists he publishes are based in his home country, showing a variety of styles from abstract, modern classical, ambient, art rock, experimental electronic and post punk to Synthwave, Synth pop, sound poetry and weird folk attempts. Music, that does not cater global trends and streamlined commercial ideas. STROOM rather documents subsoil movements from the past and present, that seem to come out of a distinct unique void. To shed some light on Belgian music narratives and Nosedrip's emotional label philosophy, we met for a chat in the digital space on a silent lockdown sunday in spring 2021.

Hey Nosedrip, how is lockdown life in Ostend by the sea?

Nosedrip: Kind of quiet. But it always was. Nothing has really changed for me. Sure, I miss traveling, seeing friends and sharing music with other people. Besides this, all good by the sea.

We meet in the digital infinity to lift some secrets about the Belgian way of making music and bringing it to the world. A special touch, that created a lot of peculiar music. You run the label STROOM, which partly documents these special Belgian characteristics. What's your label's secret?

Its emotionally driven, does not follow a pre-written path and has no guideline. I like to have freedom and I find it very important for a label like mine. When

Wir treffen uns in der digitalen Sphäre um das ein oder andere Geheimnis hinter dem musikalischen belgischen Sonderweg – dem besonderen Touch, der für eine Menge an eigentümlicher Musik sorgt – zu lüften. Du betreibst das Label STROOM, das unter anderem diese typisch belgischen Charakteristika dokumentiert. Was ist das Besondere des Labels?

Es wird aus dem Bauch heraus betrieben, folgt keinen ausgetretenen Pfaden und keinen Leitlinien. Ich brauche meine Freiheiten und finde das auch für das Label extrem wichtig. Wenn man sich sowohl um archivarische Aufnahmen als auch um zeitgenössische Musik kümmert, darf man sich nicht von Selbstbeschränkungen oder einer vorformulierten Agenda leiten lassen. Ich finde, dass ein Label wie STROOM Raum für emotionale Entscheidungen bieten muss. Es sollte sich im Hier und Jetzt und auf organische Weise entwickeln. Man stößt im Laufe der Zeit auf viele neue Leute, und man verändert sich im Laufe dieses Prozesses auch selbst. Ich bin einfach nicht mehr dieselbe Person wie vor fünf Jahren. Und wer weiß, wie es in fünf Jahren aussehen wird.

Diese Emotionalität kennzeichnet auch die Archivaufnahmen aus Belgien und den Niederlanden, die du wiederveröffentlicht hast, unter anderem von 48 Cameras, Adult Fantasies, Alain Neffe, Cybe, Fred A, Jan Van Den Broeke, Organized Pleasure, Pablo's Eye, Patrick Selinger, Satin Wall oder White Light. Sie produzierten allesamt eine Art feinfühlige Musik – für sich und ihre kleine, treue Peergroup.

Genau. Sehr unkommerziell, sehr gefühlvoll. Und sie alle machten Musik mit einem gewissen Etwas. Ich begann mit diesen Archivaufnahmen, weil ich einfach wollte, dass diese Musik wieder erhältlich ist und ein größeres Publikum erreicht. In gewisser Hinsicht habe ich das realisiert, als ich erstmals in Charlie Bones' Breakfast Show auf NTS zu Gast war. Seine Sendung ist äußerst interaktiv, eine Menge Leute schreiben in der Chatbox. Als ich Patrick Selinger's „Businessmen" spielte, explodierte der Chat regelrecht und die Leute wollten fieberhaft herausbekommen, wer da dahintersteckt. In dem Moment – als ich mich außerhalb der belgischen Blase, auf internationales Terrain befand – wurde mir klar, dass all das für mich Naheliegende für Andere ziemlich weit weg ist. Von da an begann ich darüber nachzudenken, welche Sachen STROOM der Welt bieten könnte, um die sich noch niemand gekümmert hat. Es ging darum, Aufnahmen aus dem Dunkel in das Scheinwerferlicht zu holen.

Wird über Musik aus Belgien gesprochen, geht es schnell um Genres wie Electronic Body Music oder New Beat. Dein Label rückt allerdings andere Gebiete der musikalischen Landkarte in den Fokus.

Ja, denn es gibt viel mehr zu erzählen. Ich weiß nicht, warum das gerade in Belgien so ist, aber hier existiert eine sehr interessante, äußerst leidenschaftliche Szene an Schallplattensammlern und -sammlerinnen, und zwar seit langem. Vor dem Durchbruch von New Beat standen viele Leute in Belgien auf Northern Soul, der aus UK herübergeschwappt war und gerne in der falschen Geschwindigkeit abgespielt wurde. Ich wuchs mit Menschen auf, die in der Zeit schon unterwegs waren und Schallplatten sammelten. Sie agieren auf fast archivarische Weise. Es gibt hier eine Menge derartiger Sammlungen. Das könnte damit zu tun haben, dass hier nicht allzu viele Menschen leben und es sich um ein wirklich eigenartiges, geteiltes Land handelt. Wir sind gut darin, eigene kleine Welten zu bauen, insbesondere Künstler und Künstlerinnen. In all den umliegenden Ländern, Großbritannien, Niederlande, Deutschland und Frankreich, gab es für Musiker und Musikerinnen im Prä-Internet-Zeitalter – allein schon aus sprachlichen Gründen – die Möglichkeit eine so große Anzahl an Leuten zu erreichen, dass sie davon leben konnten. In Belgien sah das anders aus. Von den elf Millionen Menschen, die hier leben, sind sieben Millionen Flamen und viereinhalb Millionen französischsprachige Wallonen. Es ist eine ziemlich separierte Angelegenheit – das ist, denke ich, ein entscheidender Punkt. In so einem Land ist es schwer eine eigene Szene aufzubauen, dafür ist es zu klein. Viele you do a combination of archival music and contemporary stuff, you can't have restraints or a pre-written agenda. I think a label like STROOM should be emotional. It should be in the moment and organic. Because you meet a lot of people along the way, and you change while doing. I am not the same person as when I started the label five years ago. And who knows what is in five more years.

This emotionality is likewise rooted in the archival music you reissued from Belgium and some parts of the Netherlands, by artist like 48 Cameras, Adult Fantasies, Alain Neffe, Cybe, Fred A, Jan Van Den Broeke, Organized Pleasure, Pablo's Eye, Patrick Selinger, Satin Wall or White Light. The all created sensitive music for themselves and a small, devoted peer group.

Yeah. Very non-commercial, very expressive. They all made music with a certain edge. And I started the label with archival stuff, because I wanted this music to be out again, known to a wider audience. I kind of realized that when I played first time at NTS for the breakfast show of Charlie Bones. His show is very interactive. A lot of people write stuff in the chat box. When I played Patrick Selinger's "Businessmen" the chat exploded and people start to ask very frenetic, who is behind it. And at that moment, when I was outside the Belgian bubble of music collectors and devotes and entered a more international bubble, I realized what is obvious for me, is not

so obvious for others. And from then on, I started to work around that. I started to think what can STROOM show to the world that hasn't been done by others? Putting a spotlight on something that wasn't much in the spotlight yet.

When people generally speak about Belgian music, quickly genres like Electronic Body Music or New Beat pop up. Your label shows other parts from the musical landscape.

Yes, as there is much more to tell. I don't know what it is in Belgium, but the country has a very interesting, deeply devoted music collector scene. And this since long. Before the New Beat explosion, Belgian people been heavy into Northern Soul. This influence came from the UK. But it came to Belgium and eventually got played on the wrong speed to gain attention. I grew up with people who have been connected to that time and collect the music. They have this kind of library idea. To collect everything, to categorize everything. Belgium has a lot of these kind of music collectors. And I think it's mainly because we don't have a lot of people and we are a really strange, divided country. We like to build little worlds for ourselves. Artists in particular. When you look at all the surrounding countries, UK, Netherlands, Germany, and France, in the pre-internet times they got the potential to reach a crowd that makes it sustainable to be an artist. You could reach your people, if you did German songs in Germany, Dutch songs in The Netherlands, or French music in France. But here in Belgium it wasn't like that. Here you have eleven million people of which seven million are Flemish people, and four-and-a-half million are French speaking Wallonia people. And Wallonia and Flemish people don't mix at all. They have big differences from a mental point of view. And I think that's the point. If you are here, in a country like this, it's hard to build a scene in your neighborhood, because it's too small. So, for many artists the only thing you can do is not to think commercial, because there is no option to be commercial. For me that's a reason why we have so many musicians that follow a devoted amateur vibe. They don't even think about the business part and just hit the road.

A good example is Alain Neffe and his label Insane Music.

Yeah, since 1981 he caters a small group of fans with very special DIY music. Music, that is a straight reaction to the environment he lives in. He built a strong network over almost 40 years now. Nothing was ever a commercial success. He's not rich, but totally in his own vibe. If you look into the background of other Belgian specialties, like 48 Cameras, you get another single stand-out concept – of a guy releasing music but don't do any music by himself. It was a project of Jean-Marie Mathoul, a social worker from the Belgian municipality of Huy. He was a poet and also published books. In the early 1980s he decided to work with UK writer Paul Buck and they formed 48 Cameras - a strange form of a non-existing band. Before starting the recording process, Mathoul made the album up in his mind. He wrote everything down in structured notebooks. Throughout the years most collaborators sent their musical parts only by mail and the collective was never together in a studio. So, Jean-Marie Mathoul was just a guy writing his

Künstler und Künstlerinnen dachten also zwangsläufig nicht kommerziell, einfach, weil es das Kommerzielle als Option gar nicht gab. Das ist für mich der Grund, warum sich hierzulande so viele dem Experimentieren verschrieben haben. Sie denken erst gar nicht über den kommerziellen Aspekt nach und legen einfach los.

Ein gutes Beispiel dafür ist Alain Neffe mit seinem Label Insane Music.

Genau, seit 1981 versorgt er eine kleine Fanbase mit sehr spezieller DIY-Musik. Sie resultiert unmittelbar aus der Umgebung, in der er lebt. In über 40 Jahre hat er sich ein funktionierendes Netzwerk aufgebaut, ohne jemals kommerziell erfolgreich gewesen zu sein. Er wurde damit nicht reich, aber hat seinen eigenen Kosmos. Schaut man hingegen auf die Entstehungsgeschichte von 48 Cameras, einem weiteren besonderen Projekt aus Belgien, so stößt man auf ein gänzlich anderes eigenbrötlerisches Konzept: Veröffentlichungen von jemandem, der selbst gar nicht musiziert. Es war das Projekt von Jean-Marie Mathoul, einem Sozialarbeiter im Bezirk Huy, gleichzeitig Lyriker und Autor. In den frühen 1980er Jahren gründete er gemeinsam mit dem englischen Autor Paul Buck 48 Cameras – eine gewissermaßen nicht-existente Band. Vor Beginn der Aufnahmen konzipierte Mathoul das Album und hielt alles in seinen Notizbüchern fest. Im Laufe der Jahre schickten die meisten Musiker und Musikerinnen ihre Parts, gemeinsam war das Kollektiv nie im Aufnahmestudio. Jean-Marie Mathouls Arbeit fand also nur am Schreibtisch statt, während er sich gleichzeitig weltweit auf die Suche nach Mitwirkenden machte. Die Liste derjenigen, die am Ende involviert waren – unter anderem David Coulter von Test Dept., der us-amerikanische Schriftsteller und Filmemacher Gerard Malanga oder der britische Musiker und Multimediakünstler Scanner –, ist ziemlich beeindruckend. 48 Cameras ist in der Hinsicht noch extremer, als es sich um eine crowdbasierte Gemeinschaft handelt. Auf Insane Music erscheinen größtenteils Compilations mit Aufnahmen von Alain Neffe und befreundeten Musikern und Musikerinnen. Bei 48 Cameras hingegen schickt jemand einfach eine Bassline, über die jemand anderes eine Gitarrenspur legt und wiederum jemand anderes das Ganze mit ambienten Sounds umhüllt. Und am Ende wird noch ein Text von Mathoul eingelesen. Für mich ist das ziemlich erstaunlich, und ich denke, dass sich solche Ideen eigentlich nur in einem Land wie Belgien mit all seinen Besonderheiten entwickeln können.

Wie würdest du diese Besonderheiten charakterisieren?

Eine Besonderheit ist, dass die meisten hier zurückgezogen arbeiten,

während sich die Leute in der niederländischen Musikszene der 1980er und 90er Jahre kannten und im Austausch miteinander waren. Als ich an der Veröffentlichung des niederländischen Produzenten Cybe saß, erzählte er mir, dass er Zeitgenossen wie Hessel Veldman und Enno Velthuys kennen würde. Wenn ich aber mit Älteren aus Belgien spreche, merke ich, dass sie manchmal nicht einmal voneinander gehört haben. Es scheint so zu sein, dass es in den Niederlanden Interesse an den Arbeiten der Anderen und der dazugehörigen Szene gibt, wohingegen das in Belgien kaum jemanden zu interessieren scheint. In den Niederlanden spricht man einfach gerne miteinander, in Belgien ist das eher nicht der Fall. Hier sitzen die Leute eher auf ihren Inseln.

Aber der belgische Schriftsteller und Produzent Guy-Marc Hinant zum Beispiel, der 1984 das Brüsseler Label Sub Rosa mitgegründet hat, spielte in Alain Neffes Bands Kosmose und Pseudo Code. Es gibt also durchaus Verbindungen.

Ja, natürlich. Aber jemand wie Guy-Marc Hinant kennt viele Leute im Musikbetrieb, weil er Sub Rosa betreibt – ein Label, das ich eher als international, weniger als spezifisch belgisch betrachten würde. Ich kenne Marc Hollander gut, der sein Label Crammed Discs auf andere Weise betreibt als ich das mache. Crammed

fantasies on his writing desk, looking all over the planet for people to contribute. And if you look at list of people who are involved, like David Coulter of Test Dept., American poet and filmmaker Gerard Malanga or British musician and multimedia artist Scanner, it's quite impressive. 48 Cameras is even more extreme in the sense, that it features music made by a crowd-based community. Insane Music released mostly compilations featuring Alain Neffe's music and tunes by befriended artists. But with 48 Cameras, it was somebody just playing in a bassline and sending it over. Then someone creates a guitar line over it. And another guy layered some synthesizer lines or Ambient sounds around it all. Finally, someone would read one of Mathoul's texts on top. For me that is quite amazing, and I think that idea could only grow in a country like Belgium with its very local specifics.

How would you characterize these specifics?

One thing is that almost all artists worked isolated. Whereas in the Dutch music scene of the 1980s and 1990s people knew each other and connected with another. When I was compiling the record of Dutch producer Cybe, he told me that he knows contemporaries like Hessel Veldman and Enno Velthuys. But when I talk to the older people from Belgium – they sometimes don't even know each other. It seems like the Dutch people have been more aware of the work of each other and they like to be knowledgeable about a scene. Belgian people seem to rather not care about that. Dutch people love to talk to each other. Belgian people don't like to talk to each other. They're stuck on their island.

But people like Belgian poet and, music producer Guy-Marc Hinant, who co-founded the Brussel based Sub Rosa label in 1984, used to play with Alain Neffe in his bands Kosmose and Pseudo Code. So, there are some connections too.

Yes, sure. But a guy like Guy-Marc Hinant knows more music people because he's the guy from Sub Rosa, a label I do consider as international, not specifically Belgian. I have a good connection with Marc Hollander from Crammed Discs, who runs his label different then I do. Crammed doesn't look at itself as a Belgian label. You can see this in the label's history. It's very global. Maybe I'm also becoming a bit more international, but I still have this idea of looking back in time. And a label like Crammed does not look back in time, it lives in the moment and releases new music, even though today they sometimes also repress older stuff from their catalogue.

Other famed Belgian labels, like R & S Records or Les Disques du Crépuscule have been focusing mostly on international music, too. Even if one of the early Les Disques du Crépuscule core bands Tuxedomoon lived in Brussel, they have been originally from the USA as many other label artists like John Cale, Anna Domino or Thick Pigeon.

Totally. And that is also why I was so motivated to do STROOM〰. It's a kind of Belgian pride. When I go around to different places, I experience that Belgian people have been too modest in the past. And if I would say to Mark Hollander that Crammed Disc is a Belgian label, he will maybe see this as a dis, like something negative, as he positions himself and his label in an international point of view.

Tape labels like Insane Music had also international aims, but more in the sense of reaching out to little devoted peer groups, that are not only consisting of fans, also of participants.

That's true. But I think they would have had a wider reach, when the distribution would have been better. In Belgium, especially in the 1980s, it was bad. So, they mostly moved there outcome locally. Or all went to Brussels and got distributed from there. But I am not sure if a lot of Alain Neffe's Insane Music tapes went on for a distribution in the UK or USA. I don't think so. Also, many worked on a project for about two years and did not focus on the classical way to do things like album, promo, tour.

sieht sich selbst nicht als belgisches Label, das kann man auch an dessen Geschichte ablesen. Es ist eher global konzipiert. Vielleicht werde ich das Ganze auch ein wenig internationaler ausrichten, aber ich habe immer noch diesen Fokus auf Revision. Ein Label wie Crammed blickt eigentlich nicht zurück, es agiert im Hier und Jetzt und veröffentlicht neue Musik, auch wenn sie mittlerweile auch ältere Titel aus dem Katalog wiederveröffentlichen.

Andere bekannte Labels aus Belgien, wie R & S Records oder Les Disques du Crépuscule legen ebenfalls Wert auf ein international ausgerichtetes Programm. Und selbst wenn die Mitglieder von Tuxedomoon, einer der frühen, wichtigen Bands auf Les Disques du Crépuscule, in Brüssel lebten, sind sie doch aus den Vereinigten Staaten – so wie manch andere Labelacts, man denke an John Cale, Anna Domino oder Thick Pigeon.

Absolut. Daher rührte auch meine Motivation, mit STROOM〰 anzufangen. Es ist eine Art Belgian pride. Ich habe oft den Eindruck, dass die Leute aus Belgien in der Vergangenheit zu bescheiden waren. Wenn ich zu Mark Hollander sagen würde, dass es sich bei Crammed Disc um ein belgisches Label handelt, würde er das wahrscheinlich negativ auffassen.

Tapelabels wie Insane Music hatten zwar auch internationale Ambitionen – aber eher in dem Sinne, dass sie versuchten, kleine, treue Peergropus zu erreichen, die wiederum nicht nur aus Fans, sondern auch aus Partizipierenden bestanden.

Das stimmt. Aber ich denke, dass sie eine größere Reichweite gehabt hätte, wenn die Vertriebsstruktur eine bessere gewesen wäre. Das war in Belgien, vor allem in den 80er Jahren, nicht der Fall. Demnach wurden die Sachen vor allem lokal verbreitet oder von Brüssel aus vertrieben. Ich glaube nicht, dass die Tapes auf Alain Neffes Insane Music in England oder in den Vereinigten Staaten vertrieben worden sind. Viele haben auch länger, sagen wir zwei Jahre, an einem Projekt gearbeitet und sich nicht an der üblichen Routine von Album, Promo und Tour orientiert. In Belgien hat das so nicht funktioniert. Alain Neffe dürfte in seiner Karriere nur selten live gespielt haben.

Zumindest mit seiner Band Human Flesh, deren Line Up sich öfter geändert hat und in der Beteiligte aus unterschiedlichen Ländern involviert waren. Aber mit Projekten wie BeNe GeSSeRiT oder Pseudo Code trat er regelmäßig auf. Ich denke auch, dass Alain Neffe Insane Music als eine Art Plattform zum Austausch sieht, da er mit vielen der Leute, die er veröffentlicht, auch in irgendeiner Form zusammenarbeitet. In einem Interview mit dem belgischen Underground TV erzählte er 2016 sogar, dass er unfertige Master, lediglich mit Stimme und einer Gitarrenmelodie, nach Japan geschickt und dann jemand dazu Synthiesounds aufgenommen hat. Aber er arbeitete an diesem internationalen Netzwerk per Post, was sehr zeitraubend ist und nur einen überschaubaren Pool an Beteiligten beinhalten kann. Selbst wenn Alain Neffe also im internationalen Maßstab vernetzt war, versorgte er nur eine recht kleine Peergroup.

Und genau das mag ich daran. Es ist natürlich romantisierend, aber mir gefällt die Vorstellung, dass all diese Künstler und Künstlerinnen ihre Musik mit einer kleinen, interessierten Gruppe geteilt haben, die das regelrecht aufgesaugt hat. Sie bewegten sich in einer Musikblase, in der alles Relevanz hatte. Der grundlegende Unterschied zwischen damals und heute ist, dass wir nun im digitalen Zeitalter leben – und das hat im Hinblick auf die Veröffentlichung von Musik, den Vertrieb, die Erhältlichkeit und so weiter – einiges auf den Kopf gestellt.

Deren Musik reflektiert oft die unmittelbare Umgebung und weniger eine Illusion jenseits der Alltagsrealität. Alain Neffe, der in Trazegnies lebt, einer Kleinstadt in der Nähe von Charleroi, also einer stark industrialisierten, vom Brutalismus geprägten Gegend Belgiens, spiegelt diese Umgebung gewissermaßen in seiner Musik.

Ja, ein ziemlich rauhes, graues und trauriges, aber gleichzeitig interessantes Pflaster. Es verleiht seiner Musik definitiv einen eigenen Charakter.

Es scheint fast, als ob sie dadurch grau und trostlos werden würde, doch gleichzeitig ist seine Musik eine farbenfrohe Angelegenheit. Bei STROOM〰 geht es ebenfalls recht farbenfroh zu – alleine schon beim Artwork der Plattencover.

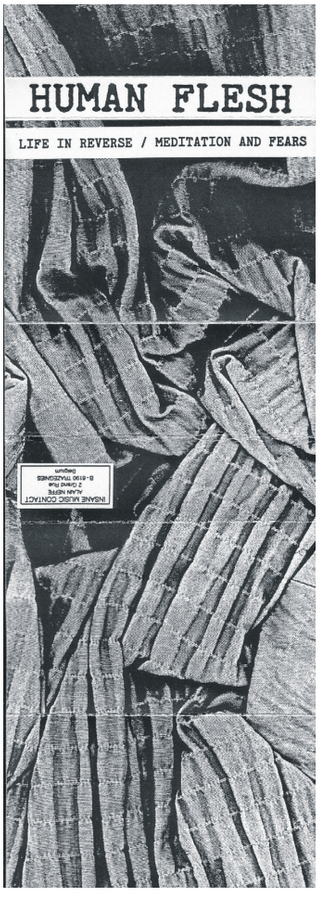
Nana Esi zeichnet für die Covergestaltung verantwortlich, sie hat einen großen Einfluss auf das Label. Ich denke auch, dass Oostende auf eine Weise einen Einfluss hat, allein schon wegen des Meeres. Es macht einfach einen Unterschied, ob man auf den Horizont oder auf eine Fabrikanlage schaut. In Oostende ist der Horizont unverstellt – es gibt nur Wasser, und das war's. Und man sieht Abend für Abend die Sonne im Meer verschwinden.

Das ist ein ziemlich großer Unterschied zu der Industrielandschaft in Charleroi.

Absolut. Aber mit Lhasa habe ich bislang lediglich ein Projekt aus In Belgium, it was not like that. I think Alain Neffe played only a few times live in his career.

Maybe with his band Human Flesh, whose line-up often changed and who was in a way an international group, made by people from different countries. But with projects like BeNe GeSSeRiT or Pseudo Code he played shows. I also think that Alain Neffe sees Insane Music as a platform for exchange, as many people he released from abroad also worked with him in a way. In an interview with the Belgium Underground TV from 2016 he even says that he mailed incomplete masters with just a voice or a guitar melody to Japan and somebody added a Synth. But he worked with an international network based on the post system, which is very time-consuming and does therefore not allow a real great pool of people to participate. So, even if Alain Neffe was internationally connected, he still catered only a small peer group.

And that's what I like about it. It's very romanticizing, but I like that all those artists were sharing their music with a small, engaged group that totally absorbed them. They were in an all-consuming music bubble, in which everything they do is absolute important. But the general difference between how they did things then and how I do things now has mainly to do with the fact that we are in the internet



times and they are very different when it comes to releasing music in terms of distribution networks, availability and so on.

Their music often reflects their environment rather than an illusionistic vision of something beyond their reality. Alain Neffe, who lives in the small town Trazegnies in the region of Charleroi, a very industrialized, brutalism area of Belgium, mirrored his surroundings in his music somehow.

Yes, a very rough, grey and sad place on earth, but also interesting. It definitely gives his music an identity.

It seems to make it oddly grey and grim, but yet there are also a lot of colors in his music. STROOM〰 is also very colorful. First off, when it comes to cover artworks.

Nana Esi did all the artworks, she has a big influence on the label. I also think that Ostend has influence on the label. But I think it's a very personal one. It's just the fact that we have a horizon here by the sea. Mentally it makes a difference when you have a horizon, or you look at a factory wall. In Ostend the horizon is never blocked. It's just water and then it ends. And there are the sunsets. You see the sun disappearing in the ocean every day.

That's quite different compared to the industrial atmosphere of Charleroi.

Totally. But so far, I only featured one project from Ostend and that was the Lhasa release. Ostend could be discussed as an important music city in the past. But it's not relevant for what I do. Of course, we had Marvin Gaye living here, recording "Sexual Healing" in this city. And in the 1970s the popcorn soul sound was important here, because we had a straight boat connection to the UK. You had these local DJs, who just played music in the bars during the weekend. On Monday, they left too London every two weeks, to buy records. That's quite interesting. But then we're talking soul music. And that's not the music I release.

To come back to Alain Neffe or people like Pablo's Eye, Patrick Selinger or Walter Verdin: how did they react when you approached them for republishing their music?

Pablo's Eye I had to convince for almost a year. Or even more. Alain Neffe never has been a fan of the project, I think. Walter Verdin was okay. And Benjamin Lew is such a weird guy that I don't even know what his personal idea about it all is. In the end, when they see it reaches new people, then they're happy. Like Alain Neffe. He has been selling the records himself online and I think he made some good money. So, from that point of view I think he was happy. But I think these

Oostende veröffentlicht. Obwohl es sich um eine ehemals durchaus bedeutenden Musikstadt handelt, ist das für meine Tätigkeit nicht relevant. Klar, Marvin Gaye hat hier gelebt und auch „Sexual Healing" aufgenommen. In den 70er Jahren war hier der Popcorn Sound wichtig und es gab die direkte Verbindung nach England. Einige der lokalen DJs, die hier am Wochenende in den Bars auflegten, fuhren jeden zweiten Montag nach London, um Schallplatten zu kaufen. Das ist ziemlich interessant, aber dann sprechen wir über Soul und das nicht über die Musikrichtungen, die ich veröffentliche.

Um zu Alain Neffe oder auch Acts wie Pablo's Eye, Patrick Selinger und Walter Verdin zurückzukommen: wie haben sie auf dein Interesse an Wiederveröffentlichungen reagiert?

Bei Pablo's Eye musste ich bestimmt ein Jahr lang Überzeugungsarbeit leisten. Alain Neffe war, glaube ich, nie ein großer Fan des Projekts. Walter Verdin fand es okay. Und Benjamin Lew ist ein derart schräger Typ, dass ich keine Ahnung habe, was er von all dem hält. Aber schlussendlich sind sie alle glücklich, wenn sie sehen, dass ihre

Sachen neue Leute erreichen – auch Alain Neffe. Er hat die Veröffentlichungen selbst online verkauft und doch einiges damit verdient. Also, unter diesem Aspekt war er wahrscheinlich auch zufrieden. Aber letztlich sehen es all diese Leute anders als ich. Es geht ihnen nicht wirklich darum jüngere Generationen anzusprechen. Sie sind zuhause, nicht ständig online, und sie verstehen nicht wirklich, was STROOM˜˜ eigentlich so macht. So wie Jo Bogaert, der mit seinem Projekt Technotronic sehr erfolgreich war. Er denkt immer noch, dass das, was wir machen, ziemlich schräg ist. Er kennt die hohen Verkaufszahlen von Technotronic, und dann sieht er, wie wir eine 500er Auflage seiner älteren, abseitigeren Musik verkaufen. Für ihn ist das bizarr. Ebenso die Tatsache, dass jüngere Menschen seine alten Sachen hören wollen. Darum hat es auch sehr lange gedauert, um ihn zu überzeugen. Und da die meisten gewohnt sind ihre Aufnahmen selbst zu veröffentlichen, wollen sie auch die Kontrolle über die Produktion behalten, das ist dann der schwierige Teil. Mittlerweile ist es einfacher, weil STROOM˜˜ viele Veröffentlichungen vorweisen kann. Aber als der Labelkatalog noch nicht diesen Umfang hatte, war es schwieriger, ältere Künstler und Künstlerinnen zu überzeugen. Jetzt kann ich ihnen einige Alben zeigen und sie sehen, dass ich es ernst meine. Manchmal läuft es aber auch umgekehrt und ich bekomme von ihnen Sachen gezeigt, die ich noch nicht kannte.

Was ja großartig ist, da dir Vertrauen entgegengebracht und gleichzeitig bescheinigt wird, dass du etwas durchaus Bedeutsames machst.

Ja, das freut mich, denn ich versuche mit STROOM˜˜ schon etwas Tragfähiges zu machen, das ihnen auch etwas zurückgibt. Da ich die Titel auf Vinyl veröffentliche, bleibt für die Beteiligten auch etwas übrig. Zudem sorge ich dafür, dass die Aufnahmen in einem Format erscheinen, das vielleicht länger nachwirkt als nur einen digitalen Wimpernschlag. Ich merke das bei Titeln, die nach einigen Jahren wieder hochploppen. Aus Gründen, die nicht immer nachzuvollziehen sind, stürzen sich die Leute dann wieder darauf. Ich denke, das hat eben viel damit zu tun, dass es sich um physische Tonträger handelt.

Lässt du gefragte Titel nachpressen?

Ja, aber nur wenn ich den Eindruck habe, dass es zu dem Projekt passt. Und wenn es sich um keine 12"s handelt, denn die funktionieren für mich im Hier und Jetzt. Ich lasse nicht aus kommerziellen Gründen nachpressen, sondern eher, um die Sachen verfügbar zu halten.

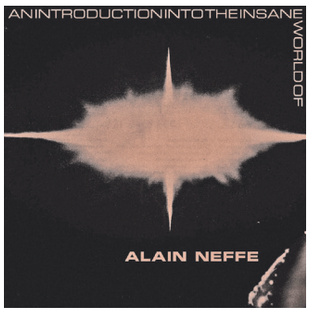
people don't see it how I see it. They don't look at it like reaching out to new generations. They're they just stuck in their homes, they're not really online and they don't really understand what STROOM˜˜ is doing. Like Jo Bogaert, who was very successful with his project Technotronic. He still thinks it's super weird what we do. He knows big selling numbers from Technotronic and then he sees us releasing 500 copies of his old weirder music. For him it's bizarre. Also, that young people want to hear his old stuff. That's why it takes a lot of time to convince them. And due to the case, that they are used to release their music on their own, they want to have a lot of control about how it all comes out. And that's the difficult part. Today its easier as STROOM˜˜ has a discography, and you can show it around. When the label did not have a discography, it was difficult to convince older artists. Now I show them some albums and they see that I am really into it. And then sometimes it's even the other way around. You show them your work, and as some people are still active, they show you unknown stuff too and you discover new things.

Which is great as you feel some trust by unknowns and get a direct proof that you are doing something significant.

Yeah, that's nice as I try to do something sustainable with STROOM ˜˜, that gives something back to these people. Due to the case, that I release it on vinyl, I actually can give the artists some money and manifest their work again in something that stays longer than a digital blink of an eye. I recognize this with records that I released five years ago and that pop up again. People going back to them for a reason that you do not understand. I think it has a lot to do with creating something physical.

Do you repress records that stay in demand?

Yes. But only if I think it fits the project. And not really with 12inches. Because for me, 12inches are something that is happening in that moment of time when it comes out. I don't do a repress from a commercial point of view. Rather to be more democratic for people who want that music.



Many music you have reissued did not come out in big editions in the first place and originals are hard to find.

Not always. For instance, tapes by Insane Music have never been made in big quantities. Alain Neffe just makes them if there is demand. That's why you can still buy the tapes. Because he just dubs them for you and sends them over. He did not make quantities like people do today. Like let's say 200 limited tapes. He works sustainable and ecological. But it's a lot of work. I would not like to run a tape label, get orders every week and copy them on demand. But it can be interesting as you might copy a tape that you did not hear in years.

It's very impressive to see that Belgium seems to have many musical idealists, that do it one way: their way! And mostly it is not music that is connected to the music Belgium is famed for, like New Beat for instance.

Yeah, but New Beat is something else. It was so huge, and many fans did not come from Belgium. People came from everywhere. The Netherlands, Germany, France, UK. The people behind most of the New Beat music had another approach. Most producers just went into the studio trying to make hits.

The best of Belgium

ACCORDING TO
MICHAEL LEUFFEN

1 **Aksak Maboul, Marc Hollander**
Onze Danses Pour Combattre La Migraine (Crammed Discs)
2 **Various**
Noises (Kamikaze – KAM 4)
3 **Front 242**
Endless Riddance (Himalaya)
4 **48 Cameras**
Chosen Songs (STROOM˜˜)
5 **Razen**
The Night Receptionist (Meakusma)
6 **René Costy**
Expectancy (Sdban)
7 **Human Flesh**
The Third Human Attempt (Insane Music)
8 **Bene Gesserit**
Postcards From Arrakis (Ding Dong Records And Tapes)
9 **Pseudo Code**
Potlatch Music Vol. 1 (Sandwich Records)
10 **Pak Yan Lau**
Solo Books (Silent Water)

Viele der Titel, die du wiederveröffentlicht hast, sind im Original in eher kleinen Auflagen erschienen und schwer zu bekommen.

Nicht immer. Die Tapes auf Insane Music gab es nie in hohen Auflagen. Alain Neffe produziert sie auf Anfrage. Darum sind sie nach wie vor erhältlich. Er machte also, anders als heute üblich, keine limitierte Auflage von, sagen wir, 200 Exemplaren. Er arbeitet nachhaltig und umweltbewusst, aber es ist ein ziemlicher Aufwand. Ich hätte keine Lust ein Tapelabel zu betreiben und jede Woche Tapes für Bestellungen zu überspielen. Aber das kann natürlich auch ganz interessant sein, so stößt man auf Aufnahmen, die man seit Jahren schon nicht mehr gehört hat.

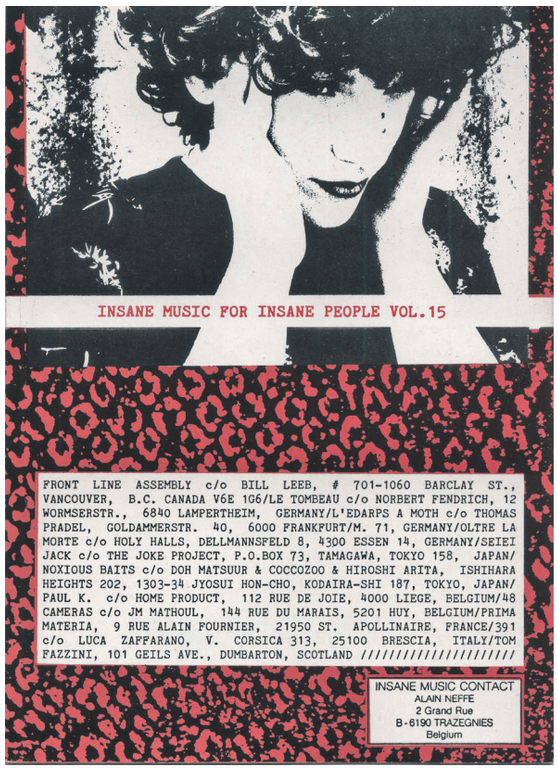
Es ist sehr beeindruckend, auf all die musikalischen Idealisten und Idealistinnen in Belgien zu stoßen, die ihr ganz eigenes Ding machen. Und meist handelt es sich dabei nicht gerade um Musikrichtungen, für die Belgien berühmt ist, wie zum BeispielNew Beat.

Stimmt, aber New Beat ist etwas Anderes. Das war einfach riesig, und viele Fans kamen nicht aus Belgien, sondern von überall her, aus den Niederlanden, aus Deutschland, Frankreich, Großbritannien. Den meisten New Beat-Produzierenden ging es in erster Linie darum, Hits zu landen. Sie nahmen unzählige Tracks auf und hofften, dass eine der Platten durch die Decke geht und sie nicht mehr zu arbeiten brauchen. So ziemlich das Gegenteil dessen, worüber wir hier sprechen. In der unkommerziellen Musikszene Belgiens ging es darum,

eine eigene musikalische Sprache zu finden, wohingegen New Beat eine formalisierte Angelegenheit war, getragen von der Hoffnung auf einen Millionenseller. Für mich war das eine ziemlich opportunistische Bewegung. Ich mochte eigentlich nur die Anfänge, als die DJs die Platten in der falschen Geschwindigkeit abspielten und es in den Diskotheken düster wurde.

Ich habe den Eindruck, dass sich in den großen Arenen nicht allzu viel geändert hat, weltweit erfolgreiche Künstler und Künstlerinnen aus Belgien, wie Amelie Lens oder Charlotte De Witte, präsentieren stromlinienförmige Musik für die Massen.

Das stimmt, aber auf der anderen Seite gibt es heute viel mehr Fans für abseitige Musik denn jemals zuvor. Ich sitze jetzt seit fast einem Jahr in Oostende fest und hatte viel Zeit nachzudenken. Und ich war wirklich verblüfft darüber, dass ich drei Jahre lange durch die Welt reisen und Leuten seltsame Musik vorspielen konnte. Ich denke, das ist ziemlich erstaunlich. Ich war nie Teil einer Szene in Belgien, sondern lebte, gewissermaßen in guter belgischer Tradition, auf meiner eigenen Insel. Und wenn ich hier aufgelegt habe, hatte ich zwar meine Crowd, aber nicht allzu viele Menschen teilten meinen Geschmack. Während meiner Reisen als DJ treffe ich oft Gleichgesinnte. In Berlin stoße ich ebenso auf Leute, die auf der gleichen Wellenlänge funken, wie in Amsterdam oder London, in Frankreich oder in Australien. Aber mir ist auch nicht vor großen Bühnen bange. Ich habe in einem Club auf Ibiza vor 1000 Menschen gespielt, diese Gigs sind dann fast wie Performances. Ich sehe mich als DJ, der sich den Umständen anpassen muss, um dann in Lücken vorstoßen zu können. Die Frage ist, wie ich immer noch meine Sachen auflegen kann, ohne die Leute zu vertreiben. Als DJ geht es mir nicht darum, ohne Rücksicht auf das Publikum das zu spielen, was mir gefällt. Ich bin mir immer dessen bewusst, dass ich für Leute auflege, die ein komplett anderes Leben führen als ich; die einfach am Wochenende ausgehen, um eine gute Zeit zu haben. Ich bin mir meiner sozialen Rolle als DJ bewusst. Über manche Sets auf größeren Festivals war ich glücklich. Klar gibt es immer jemanden, der mich vor Jahren in einem kleinen Venue gehört hat und eine Form von Ausverkauf wittert. Aber ich nutze nur die neuen Gelegenheiten und passe sie an meine musikalische Sprache an. Ich denke, dass manche der Künstler und Künstlerinnen, über die wir gesprochen haben, einfach nicht die Chance dazu hatten. Von daher blieben sie zwangsläufig in ihrer Nische. Über viele Titel, die heutzutage wiederveröffentlicht werden, denken die Leute doch „wow, das ist ein interessant, ein verborgener Schatz – wie kann es nur sein, dass das nicht größer war?“ Das liegt an den fehlenden Connections und daran, dass es den Moment zum Durchstarten einfach nie gab. Nimm doch nur zum Beispiel Pablo’s Eye, das hätte doch früher schon größer sein können. Es ist eigentlich unerklärlich, warum es nicht so gekommen ist. Selbst das, was sie heute machen, ist ziemlich gut. Axel Libeert, die treibende Kraft hinter dem Projekt, ist ein Sounddesigner, er macht auch Musik für Filme und Werbung. Und selbst das ist herausragend!



They made countless tracks, hoping that one record is going big, so they do not have to work anymore. Totally the opposite of what we talked about. The non-commercial Belgian music scene tried to find their own musical language, while New Beat producers used a formula, hoping to get a million records sold. So, to me New Beat was a very opportunistic movement. I like only how it started, when DJ’s played the records on the wrong speed and this kind of darkness was entering the disco.

It seems that for the big music arenas nothing has changed, as globally famed contemporary Belgian artists like Amelie Lens or Charlotte De Witte play very streamlined music for the masses.

That’s true, but on the other hand, today you have much more fans for strange music than ever before. I am now almost one year stuck in Ostend and had a lot of time to think. And I really felt amazed that I was able to travel around the world for three years playing strange music to people. I think that is quite amazing. I was never part of any scene in Belgium. I followed the Belgian tradition and lived on my own island. And when I played in Belgium, I had my crowd but not a lot of people that have a similar vibe like me. During my DJ travels I often meet likeminded people again. I can go to Berlin, and I meet folks with the same vibe. The same goes for Amsterdam, London, France, Australia. But I am also not afraid of big stages. I played in Ibiza at a club for 1000 people and this kind of gig is almost like a performance. But I see me as a DJ who has to adjust with these circumstances in order to find the in-between thing. Like, how can I still play my stuff in such a moment without chasing away the people. Because as a DJ I never had the idea that I’m playing what I want and if people don’t like it, it’s their problem. I’ve always been aware that I’m playing for people who have totally different lives than me. Who just go out in the weekend for having a good time! I always had an awareness of my social role as a DJ in society. I did sets on bigger festivals, where I was really happy about. Sure, there’s always this one guy that knows you from years before because he saw you play in a small venue and he has the feeling that you sell out in a way. But it’s not true. I just use new opportunities and align them to my language. I think certain artists we talked about did never had that chance. They stayed in their niche zone because they never had a bigger opportunity. About a lot of music that gets re-issued people today think like “wow that’s very interesting, such a hidden treasure, how could it not have been big before”. Well, maybe it was never big, because the artists did not have the right connection and the moment where he could really lift off never happened. Take Pablo’s Eye for instance, they could have been bigger before. But why it never happened can’t be explained. And even the music that Pablo’s Eye is doing today is quite good. It is still quite honest. Axel Libeert, the main artist behind the project, is a sound designer. He also makes music for movies and advertisement. Even that music is quite outstanding!

Laurine Frost

Musik aus dem Off

OLI WARWICK

„Es ist nicht mein Anliegen, die Leute zu unterhalten. Ich möchte sie zum Nachdenken bringen. Das ist mir wichtiger als Unterhaltung."

Im zeitgenössischen Musikbetrieb sieht sich Laurine Frost mit so manchen Problemen konfrontiert. Der ungarische Produzent lebt in einer Kleinstadt in der Nähe von Budapest und ist von einer homogenisierten Technoszene umgeben, mit der er sich in keiner Weise identifizieren kann. Man könnte Frost als exemplarischen Außenseiter beschreiben, er ist einer jener Produzent:innen, die in der Peripherie von Dance Music eine eigene musikalische Sprache entwickeln und irgendwann selbst die kleinsten gemeinsamen Nenner des Genres hinter sich lassen. Man könnte bereits früheren, noch geradlinigeren und DJ-tauglichen 12"s als unkonventionell bezeichnen. Vor dem Hintergrund, dass er keine Erfahrungen am Schlagzeug gesammelt hat, kommen sie erstaunlich organisch daher. Doch hat er seine früheren Aufnahmen unter „Prä-Laurine Frost" ad acta gelegt und sich mit seinem 2020er Debütalbum *Lena* gewissermaßen neu erfunden.

„Ich wollte mich aus der klassischen Dancefloorszene verabschieden, weil es mir dort zu behaglich zuging", erklärt Frost. Unser Gespräch findet Anfang 2021 statt, und er kümmert sich gerade um die Veröffentlichung seines zweiten Albums, *Nimfa*. Dabei spricht er auf entspannte und gleichzeitig insistierende Weise, sinnierend und rauchend. Der Vollbart und die Tätowierungen sorgen für einen Hauch von Rock'n'Roll. Es scheint fast naheliegend zu sein, dass er in seiner kleinen Heimatstadt eine Ausnahmeerscheinung ist.

„Meine Musik hat keinen hohen Wohlfühlfaktor", merkt er an. „Es ist immer eigenartig mit DJs oder Musikern und Musikerinnen aufzutreten, die einen eher mainstreamigen Zugang zu dem Genre haben. Diese fehlende Neugier von so manchen… Man sorgt schnell für Befremden, wenn man etwas anderes, ausgefalleneres macht. Ich liebe Ungarn und das Leben auf dem Land, aber ich verabscheue die Szene hier, die dort vorherrschende Mentalität und das allgemeine Desinteresse an Weiterentwicklung."

Frost hält sich mit seiner Kritik an weiten Teilen der Musikszene nicht zurück, allerdings konnten sich in Budapest mittlerweile einige Produzent*innen jenseits des Elektronika-

Laurine Frost

The Musician As Outsider

OLI WARWICK

"Entertaining is not really my cup of tea at all. I want people to think. That's more important than being entertained."

Laurine Frost has a lot to say about the problems he perceives in contemporary music. Based in a small town outside Budapest, the Hungarian producer sees himself surrounded by a homogenous techno scene he doesn't identify with. Frost is a misfit by nature – one of those artists who found his voice on the periphery of dance music culture and evolved to a point where lowest-common-denominator generic trapdoors were at odds with his pointed, fiercely passionate creative intentions.

Some might argue that even his more upfront, DJ-friendly 12"s were already expressing something vital beyond generic conventions. His stamp as a rhythmic programmer is prodigious and surprisingly natural for someone who never learnt the drums. But at this juncture, he's ready to swear off his prior work as "pre-Laurine Frost", starting anew with his 2020 debut album, *Lena*.

"Why I want to leave this generic dancefloor scene is that people always want to stay comfortable with their music", Frost explains. It's early 2021 when we speak, and he's preparing to release his second album, *Nimfa*. He talks in a relaxed yet insistent tone, his passionate musings on his craft spilling out and intermingling with the smoke from his cigarettes, occasionally pausing to adjust his glasses or push back his long black hair. With a heavy-set beard and tattoos densely packed up his arms, he exudes a kind of rock n' roll aura which communicates his position as a music lifer. You'd know he's an artist without speaking to him – his presence embodies his work. One suspects he stands out from the crowd in his small hometown.

"My music is not really about comfort," he adds. "It feels so weird when you play with other DJs or artists who think in a mainstream way about the genre. The general lack of curiosity of some people… you're really alienated if you play something a bit different, a bit crazier. Of course, I love Hungary and I love the countryside, but I hate the scene here. I hate this mentality behind the scenes, and the lack of progression."

Frost is quick to point out his own curmudgeonly tendencies when it comes to wider music scenes, and there are certainly established communities in Budapest a little to the left of mainstream electronica. Artists such as

Mainstreams etablieren. Künstler:innen wie S Olbrich, Norwell oder Imre Kiss kümmern sich mit ihren Labels Farbwechsel und CRISIS sowohl um lokale Acts als den Austausch mit dem musikalischen Underground auf internationalem Level, während Gábor Lázár mit seiner ureigenen Auffassung von Computermusik für ziemlich viel Aufsehen sorgt. Frost traf sich vor zwei Jahren mit Lázár, ihr Gespräch offenbarte unterschiedliche Einschätzungen der ungarischen Musiklandschaft.

„Meine Meinung speist sich nur aus meinen eigenen Erfahrungen“, gibt Frost zu bedenken. „Vielleicht hat sie nicht allzu viel mit der Realität zu tun. Ich bin nicht auf der Suche und besuche hier auch kaum Events. Und nur selten stoße ich auf wirklich besonderen Sound, auf jemanden mit einer Vision – so wie Gábor. Wir haben uns nur einmal getroffen, aber stundenlang über unsere unterschiedlichen Wahrnehmungen der lokalen und internationalen Szenen unterhalten. Ich habe ihn mir als verschlossene Person vorgestellt, aber das Gegenteil ist der Fall. Er nimmt die Situation hierzulande offener und entspannter wahr, während ich eher der Miesepeter bin, der über die Leute in seinem Umfeld urteilt. Gábor bringt sich auch in der lokalen Szene ein – aber ich wage trotzdem zu bezweifeln, dass die Relevanz seiner Person und seiner musikalischen Ideen verstanden wird. Sein Sound ist nicht meine Sache, aber ich schätze ihn als Künstler sehr. Angesicht dessen, was er von unserer peripheren Lage aus erreicht hat, bin ich sogar sehr stolz auf ihn, wenn ich das so sagen darf.“

Das Medium

In erster Linie wünscht sich Frost Verständnis für sein musikalisches Werk und seine Intentionen. Dabei kann die Vermittlung durch Labels (oder auch durch Interviews) helfen. Dieses Bedürfnis scheint aus seinem schon in Jugendjahren ausgeprägten Interesse an Musik zu resultieren.

„Musik nur zu hören, war nie genug für mich. Ich war schon immer an den Künstlern und Künstlerinnen interessiert und wollte ihren Antrieb nachvollziehen können.“

Bislang musste Frost seine Produktionen nur selten anbieten – im Gegenteil, die Gelegenheit haben sich von selbst ergeben. Ein bekannter ungarischer Prog House DJ legte seinen allerersten Track auf, und bald darauf spielte ihn kein Geringerer als

S Olbricht and Norwell on Farbwechsel, or Imre Kiss running CRISIS are fostering local talent as well as connecting with underground currents on an international level. Meanwhile the widely acclaimed Gábor Lázár presents a unique and bold angle on computer music.

“My opinion is all about my own experiences,” Frost admits. “Maybe it stands far from the truth. I don’t really dig, don’t really visit events here. On very rare occasions you find a unique sound here, somebody who has a vision, like Gábor. We only met once, but we talked for hours about our different points of view on the local and international scene. I expected him to be a closed person, but it’s the opposite. He seemed more open-minded and chilled about things here, and I am a grumpy rebel often judging people around me. Gábor often engages with the local scene - still I’m not really convinced people here can understand the importance of his presence and musical ideas. I’m not really into his sound, but I highly appreciate him as an artist and what he achieved. Being the sons of the same small nation, I’m actually very proud of him, if I may say that.”

The medium

More than any other outcome from his music, Frost wants his work to be understood, and the right label (or even the right interview) can be a pathway to people comprehending the intentions which drive his music. It appears this desire stems from his own engagement with music when he was growing up.

“I always wanted to understand the artist behind the music. To me listening to the music was never enough, I was always into the people who made the music. I always wanted to know what they wanted to say exactly.”

Frost has been fortunate up to this point – it has been rare that he’s ever shopped his music out to a label. Rather, opportunities have guided him along as he’s grown and experienced the music industry, helping him decide what he likes and dislikes about the tricky act of presenting his music to the world. A prominent Hungarian prog house DJ picked up the first track he ever finished, and before long it was being played by John Digweed, no less. From there, he glided towards the European minimal scene and touched upon labels like Salto and Perspectiv, but it was with his releases for North American labels like Thema and Archipel, Russian imprint

01

02

01 Laurine Frost, *Lena*, LYKA
02 Laurine Frost, *Nymfa*, LYKA

John Digweed. In der Folge rutschte er in die europäische Minimal-Szene und kam mit Labels wie Salto und Perspectiv in Berührung. Und schließlich konnte er auf den Veröffentlichungen auf Thema und Achipel, Nervmusic und Sharing Tones – Labels aus den Vereinigten Staaten, Russland und dem Iran – an seinem ureigenen Sound feilen. Die einzige Konstante war das Nomadische, das die Verortung in einer festen Szene verunmöglicht.

„Meine Karriere – auch wenn ich mir nicht sicher bin, ob man das so nennen kann – basiert auf Unabhängigkeit." Nichtsdestotrotz nimmt Frost seine Beziehungen zu den Labels sehr ernst. „Ich möchte, dass die Leute meine Musik verstehen, auch wenn sie sie nicht unbedingt mögen. Letzteres interessiert mich weniger, und das trifft auch auf das Label zu. Es ist mir in erster Linie wichtig, dass beim jeweiligen Label verstanden wird, worum es mir geht."

Der Dialog auf Augenhöhe spielt für Frost eine wichtige Rolle. Doch sollte es nicht selbstverständlich sein, dass Labels keinen Einfluss auf die Arbeit der Künstler*innen ausüben? Frost beginnt im Übrigen erst dann an einer neuen Platte zu arbeiten, wenn die Rahmenbedingungen für die Veröffentlichung stehen.

„Ich mache nicht 'einfach so' Musik", erklärt er. „Ich warte immer erst auf das Gespräch mit einem Label über ein Projekt. Wenn ich ein Jahr keine Anfragen bekomme, mache ich auch keine Musik. Ich möchte dem jeweiligen Label etwas Passendes bieten, das gehört zu meiner künstlerischen Praxis. Darum veröffentliche ich auch nicht auf größeren Labels, da mir die persönliche Bindung wichtig ist. Ich brauche diese Form von Privatheit und freundschaftlichem Austausch."

Die Geschichte von *Lena*

Lena resultierte aus einem solchen Austausch. Das Label Marionette, das 2013 von Ali Safe gegründet worden war, konnte sich als Adresse für spezifische, gleichermaßen bodenständige und mystisch grundierte elektronische Musik profilieren – wozu auch Laurine Frosts 12" *A Fading Virtue By Passing Time* seinen Teil beigetragen hat. Mit diesem Release drang Frost in experimentellere Sphären vor und verabschiedete sich von konventioneller Clubmusik, um den Anschluss zu rhythmisch komplexeren Ansätzen – wie zum Beispiel jenen von Burnt Friedman oder Don't DJ – herzustellen.

„Im Grunde stammt die Idee für mein erstes Album von Ali Safe. Nach der EP auf Marionette wurden wir gute Freunde. Er wollte schon vor Jahren ein Album in Angriff nehmen, aber ich war mir etwas unsicher. Als ich später anfing an *Lena* zu arbeiten, hatte ich immer vor Augen, dass es ein Release auf Marionette sein würde." Im Laufe der Arbeit an dem Album begab sich Frost immer tiefer in experimentelle Gefilde, mit einem Fokus auf Drumsounds – allerdings weg von formalisierten und hin zu offenen, fließenden Strukturen, umfangen von befremdlichem Hall, tönenden Pinselstrichen und wogenden Rhythmen. „Bis dato nahm ich Techno als Grundlage, als eine Art Leinwand wahr. Aber so sehr ich mich auch von den 4/4- oder 8/8-Schemata entfernen wollte, blieb ich doch eingeschränkt. Als ich anfing an *Lena* zu arbeiten, wollte ich den ganzen Scheiß einfach hinter mir lassen, also pfeif' auf die Leinwand. Ich wollte mich davon befreien, und *Lena* ist dieser Befreiungsschlag. Es wurde eine zügellose, alles absorbierende Angelegenheit."

Nervmusic and Iranian rooted Sharing Tones that his sound truly began to blossom into a powerfully individual offering. What's remained consistent is the transient nature of his music as he's drifted from one place to the next, not beholden to any given scene.

"My career – I'm not sure if you can call it a career but let's say that – is independent from anything and anyone", he muses. Despite this evident fact, Frost takes the relationships he cultivates with labels seriously. "I want people to understand my music, and they may not like it. I don't care, but the same applies to the label. I just want the actual label to understand what I want to say."

Finding a meaningful dialogue with a label takes on an interesting dimension in Frost's case. Isn't it generally accepted that a label shouldn't influence the work a proud artist creates? It varies from case to case of course, but it feels like most artists precious about their craft like to feel their work is somehow pure and undisturbed by the publishing process. For Frost, the writing process doesn't tend to begin until a plan for a release has been hatched.

"I don't really write music just 'like that'," he explains. "I'm always waiting for a label to talk about a project. If I don't have any requests for a year, I don't write music at all. I want each release to somehow pacify to the label. It's another angle to me. That's why I don't really do releases on big labels, because if the label is big, you're not so connected anymore. It's not so private, and somehow I need this privacy, these kinds of friendships."

The story of *Lena*

Lena was born out of one such friendship with Marionette. Ali Safe's label, which was founded in 2013, has carved out a particular identity skirting leftfield electronic music with an earthly yet mystical quality, and it was defined early on by a Laurine Frost 12", *A Fading Virtue By Passing Time*. The release re-contextualised Frost's music in an experimental sphere and allowed the intricacy of his constructions to shine to their fullest, aligned more with the rhythmically-curious work of Burnt Friedman or Don't DJ than conventional club music.

"The original idea of my first album came from Marionette and Ali Safe. I became really good friends with him after the EP release on Marionette. He just came up with the idea to do an album on Marionette, years ago. I told him I was not sure about that. A year later the ideas started coming together and I started to write *Lena,* always thinking I was writing this album to be released on Marionette."

The process for the album found Frost pushing further into experimental territory, maintaining a vital focus on drums but shedding formalised structures in favour of loose, flowing impressions shaped out by strange echoes, melodious brushstrokes, and undulating rhythm.

"Before, I saw techno as a foundation, as a canvas to do something crazy on," Frost explains. "But somehow, it didn't matter how much I wanted to get rid of these kinds of rules of 4/4 or 8/8, I still felt restricted. When I started to work on *Lena*, I wanted to get rid of this shit, so if techno was the canvas, fuck it. I'd rather paint on everything. I just want to be free, and with *Lena* to me that was the obvious thing, to go really wild, and put everything into it."

Coldfish

In his pursuit of more open plains of expression, Frost comes across very

Coldfish

Mit seinen offeneren, expressiveren Produktionen entfernt sich Frost zwar ziemlich weit von seinem Frühwerk, doch soll das hier nicht unerwähnt bleiben. Unter dem Alias Coldfish veröffentlichte er ein Album und einige EPs für das profilierte ungarische Minimallabel All Inn, das er zudem für eine Weile mitbetrieben hat. Auch wenn sich bis zu einem gewissen Grad Schnittpunkte zwischen den Tracks von Coldfish und dem experimentellen Ende von Minimal zu erkennen sind, lassen sie sich nur noch bedingt diesem Genre zuordnen. Die mechanische Monotonie des reduzierten, geloopten Housebeats wird zugunsten von kantigen, jazzinfiltrierten Strukturen aufgebrochen. Selbst wenn es sich nicht um prototypische Partymusik handeln, knallen die Tracks von Coldfish ordentlich. Die Verve, mit der das Ganze präsentiert wird, ist auch noch in Frosts aktuellen Produktionen zu spüren.

„Coldfish repräsentierte auf eine Art meine männliche Seite – alles war recht strikt, und ich vermied es Regeln zu missachten. Vielleicht nimmst du es auf andere Weise wahr, aber für mich ist hörbar, dass ich noch etwas Gängiges machen wollte." Allein angesichts der rhythmischen Komplexität der Coldfish-Produktionen ist es keine große Überraschung, dass Drum & Bass-Strukturen zu Frosts musikalischer Grundausstattung gehören. Da er in Ungarn auf dem Land aufgewachsen ist, war er vom Musikgeschehen auch etwas abgeschnitten – es war eher ferne Einflüsse, die ihn dazu inspiriert haben, sich intensiv mit Musik zu beschäftigen.

„Im Drum & Bass ist der Groove der Schlüssel, dein Gehirn kann superschnellen Drum & Bass verarbeiten – aber auch superlangsamen, wenn man den Beat halbiert. Es kommt mir vor wie Magie. Was Leute wie Photek oder Paradox anstellen, ist doch einfach verrückt. Ich habe keine Ahnung, wie sie diese Art von Beat hinbekommen."

Kleinstadtleben

Obwohl er nur eine Stunde von Budapest entfernt lebt, kümmert sich Frost kaum um die dortige Szene. Seine künstlerische Perspektive ist eine internationale – er spricht enthusiastisch über elektronische Musik aus UK und mit einiger Geringschätzung über Berlin, aber unabhängig davon fällt es ihm schwer, Geistesverwandte in Ungarn zu finden. Sein Image als produzierender und tourender Künstler wird in vielerlei Hinsicht von dem Klischee des kleinstädtischen *Hungarian Guy*, wie er es nennt, geprägt.

„Ich liebe das ländliche Leben, einfach, weil ich dorthin gehöre, aber ein Teil der ungarischen Szene zu sein behagt mir einfach nicht. Es geht nicht darum, dass ich mich über alles und alle aufregen will. Es geht eher darum, dass mir meine Erfahrungen gezeigt haben, wie sich Dinge in die richtige Richtung entwickeln können, und ich sehe um mich herum einfach niemanden, der das macht."

Angesicht seiner recht isolierten Situation kultivierte Frost Kollaborationen und Projekte über größere Entfernungen hinweg. Gemeinsam mit Eril Fjord, der eher aus der Ecke Kosmische kommt, entwirft er unter dem Alias Magamura minimal-wavige Synthscapes und verstörenden Ambient. Unter seinem Alter Ego Haramia Tapes nähert er sich auf eigentümliche Weise dem Genre Hip Hop. Passend zu seinem Einzelgängertum erscheinen seine Aufnahmen auf den unterschiedlichsten Labels, von Kebko (Tokyo) bis hin zu Apollo. Doch mit *Lena* änderte Frost seine Arbeitsweise und übernahm nun die vollständige Kontrolle.

DIY Lena

Es sollte über drei Jahre dauern, bis es nach Ali Safes erstem Anstoß zu dem Album tatsächlich etwas zu hören gab. In dieser Zeit revidierte Frost sein musikalisches Konzept auf grundlegende Weise, während sich Marionette gleichzeitig in eine ambiente, experimentelle Richtung entwickelte. Als *Lena* fertig war, sollte es einfach nicht mehr passen.

„Ich bin ein Freund der alten Schule", sagt Frost. „Ali ist nach Ungarn geflogen um mich für vier, fünf Tage zu Hause zu besuchen – in erster Linie, um mir zu sagen, dass sich das Album nicht für das Label eignen würde. Wir wollten uns natürlich auch einfach treffen, aber er kam vor allem, weil er ehrlich sein und nicht nur eine Scheiß-Email schreiben wollte. Das ist wirklich alte Schule. Aber das Entscheidende war für mich, dass ich dachte: ‚Oh, das ist jetzt das erste Mal, das ein Label etwas nicht veröffentlichen möchte, und das ist doch eines meiner wichtigsten Sachen ever!'"

Wegen seiner Selbstzweifel zögerte Frost das Album anderen Labels anzubieten – „als ob ich ein Staubsaugervertreter wäre". Er überwand sich schließlich und schickte es einigen Leuten aus reiner Neugier auf deren Reaktionen.

„Eigentlich sagten alle dasselbe, ‚es ist großartig, magisch, bla bla bla, aber es passt leider nicht zu uns. Und dann wurde mir klar, dass es natürlich nicht passt, weil es nirgendwohin passt." Nach dieser Einsicht bedurfte es noch den Überredungskünsten eines Freundes, bis Frost den Entschluss fasste das Album selbst zu veröffentlichen. Er kümmerte sich um sämtliche Details des Releases, vom Vertrieb über das Mastering bis zur Covergestaltung, und so sollte schließlich sein persönlichstes Projekt auf die denkbar persönlichste Weise realisieren.

detached from his earlier work, but it shouldn't be discounted. As Coldfish, he released an album and a string of EPs on the prominent Hungarian minimal label, All Inn – a label he also helped run for a time. There's certainly a degree of compatibility between the Coldfish tracks and the more adventurous end of the minimal scene, but they display an incongruous identity which breaks the somnambulant lull of the broader genre. The rote monotony of the stripped-down, looped-up house beat is left behind in favour of angular, jazz-informed patterns tunneling into cerebral recesses. It's not average party music by any stretch, but quite frankly, the Coldfish tracks bang. The ideas are dazzlingly original, executed with a verve which carries through to Frost's current work.

"Coldfish was the male part of my creativity," Frost explains, "where everything was stricter, and I never really wanted to break the rules. Maybe you listened to it another way, but I still wanted to do something similar to what other people do."

When you consider the complexity of Frost's drum programming, and the sparse, subby spaces Coldfish could be known to realm, it's not surprising to learn that drum & bass figures heavily in Frost's musical make-up. Growing up in the Hungarian countryside meant he was a step removed from the music – it was a mysterious, distant force which inspired him to engage more proactively with music.

"In drum & bass, this groove thing is the key, because your brain can understand drum & bass super fast, but it can also understand it super slow if you halve the beat, and this to me seems like fucking magic, how many things you can do with this. People like Photek or Paradox, man, they are just fucking crazy. I have no idea how they made those kinds of beats."

Living in a small town

Although he's only an hour from Budapest, Frost seems less concerned with the scene in his nearest city. His outlook as an artist is much more international – he talks enthusiastically about UK electronic music, and with some disdain about Berlin, but he struggles to find kindred spirits within the Hungarian scene. In many ways, his life as a recording and touring artist sits behind the veneer of the small-town "Hungarian guy," as he puts it.

"I really love the life here in the countryside because I belong here truly but being the part of the scene in Hungary is quite uncomfortable to me. It's not me being an asshole about everyone else. It's more because my experience somehow made me understand how things could be developed in the right way, and I don't see anyone around me doing things in the right way."

Given his relative isolation from a local scene, Frost has cultivated interesting collaborations and projects further afield. The Magamura project with kosmische-inclined player Eril Fjord explored minimal wave synthscapes, post-punk beatdowns and unsettling ambience. Haramia Tapes finds Frost exploring hip-hop tempos and bringing his irrepressible flair to low-slung beats. From Tokyo-based label Kebko Music to Apollo, his work has shored up in disparate places, true to his lone-wolf persona. But following the conspicuous silence in the years before *Lena* was released, Frost changed his approach and took control of his music more comprehensively.

DIY Lena

Once Ali Safe had ignited the idea of an album, it was a good three years before there was any actual music to be heard for the project. During that time, Frost was rethinking his whole musical approach, and Marionette was evolving into a more ambient, folk-curious label. By the time *Lena* was ready, it didn't fit with Marionette anymore.

"Old fashioned people, that is what I really value," says Frost. "Ali flew to Hungary and came to my house for four or five days, mostly just to tell me the album didn't fit. Of course, we also wanted to meet, but he came because he wanted to be polite, not just writing a fucking email. That's really the old school. But the important part is, I felt like, 'ah shit, this is the first time ever I did something the label refused to release, and this is one of the most important works I've ever done!'"

Stricken by a crisis of confidence, Frost was reluctant to try and pitch the album to other labels – "like selling a vacuum cleaner door-to-door," as he puts it. In the end, he put pride aside and sent it to a few people out of sheer curiosity as to how it would be received elsewhere.

"Everyone said the same thing, 'it's fucking amazing, and it's magical and blah blah blah, but it doesn't fit,'" Frost explains, "and then I realised, 'of course it doesn't fit, because it doesn't fit anything.'"

Following this revelation, Frost still took some convincing from a close friend to take on the challenge of releasing the album himself. In the process of taking care of every single aspect of the release, from the distribution to the mastering to the finish on the sleeve, he exercised total control over the end result, realizing his most personal project in the most personal way possible.

The concept of *Lena* hinges around the story of a young girl, between six and eight years old, called Lena. Lena is Frost's fictitious daughter, and the album explores the relationship between her and Frost's late father. Now, in 2021, he has released the second part in what

Das Konzept von *Lena* dreht sich um die Geschichte eines gleichnamigen, jungen, zwischen sechs und acht Jahren alten Mädchens. Lena ist die fiktive Tochter von Frost, das Album behandelt das Verhältnis zwischen ihr und seinem verstorbenen Vater. In diesem Jahr hat er nun den zweiten der anvisierten fünf Teile der Serie veröffentlicht. *Nimfa* handelt von Lena in ihren Teeniejahren, in der Natur, fernab vom Großstadtgetöse lebend.

„Es wird noch drei weitere Alben geben, die das Leben meiner imaginären Tochter behandeln. Ich möchte diese wunderbare Frau ohne Worte beschreiben. Ich weiß, es ist unheimlich schwer zu verstehen, was zum Teufel ich da vorhabe", gibt er zu, „aber wenn man das fertige Bild sehen kann, dann wird man es auch verstehen."

In sonischer Hinsicht markiert *Lena* eine Abkehr von den festen rhythmischen Strukturen der früheren Aufnahmen, hin zu einem verwobenen, organischen und mäandernden Ganzen. Tonalität ist der Schlüssel, das Album quillt vor Texturen, Obertönen und Noise förmlich über, gleichzeitig sind die Drumsounds und die Klangräume, die die einzelnen Elemente umgeben, feinfühlig drapiert, und die Arrangements gleiten, ihrer inneren Logik folgend, dahin. Im Gegensatz dazu kommt *Nimfa* deutlich ruhiger und unterkühlter daher.

„*Nimfa* ist weniger vollgestopft als *Lena*, aber ich wollte mich danach nicht noch weiter überdrehen, denn das hätte keinen Sinn gemacht. An dieser Stelle bestand der nächste Schritt darin, unnötige Details draußen zu lassen."

Eine Frage der Programmierung

Es ist bemerkenswert, dass Frost Alben mit einer derartigen, fast spürbaren Wärme ausschließlich durch Programmierung geschaffen hat. Beide Releases vermitteln den Eindruck, als wäre sie in einem mit allerlei Equipment vollgepackten Proberaum entstanden, in dem sich der Putz von den Wänden löst und neben verstaubten Tasten auf die Schlagzeugfelle rieselt, während sich auf dem Mischpult Bücher stapeln. Sie klingen so, als ob sie von einem Trio eingespielt worden wären – versunkene, nachdenkliche Musiker*innen, die sich auf ihren Part konzentrieren, während sie gleichzeitig mit dem Ensemble interagieren. Aber solch eine Vorstellung ist nichts weiter als eine Illusion – und scheitert schon daran, dass Frost keinen Background als Schlagzeugspieler hat, auch wenn das regelmäßig vermutet wird. Doch hat die strenge, konzentrierte Arbeitsweise, in der sich auch seine Haltung Labels gegenüber widerspiegelt, gar nichts mit einem derart romantisierenden, klischeebesetzten Künstler:innenimage zu tun.

„Wenn ich an meiner Musik arbeite, sitze ich nicht einfach rum und habe Spaß", erklärt er. „Ich habe an Lena drei Jahre gearbeitet, ohne irgendwelche Geräte überhaupt zu berühren. Ich habe einfach drei Jahre lang an der Idee, den Notizen und der ganzen Struktur dahin gesessen, ohne auch nur einen Ton erzeugt zu haben."

Für Frosts Prozedere sind Einschränkungen sogar derart relevant, dass die Titel der einzelnen Tracks vor der Arbeit an den Sounds festgelegt sind. Er versucht der Verlockung der endlosen Möglichkeiten, die das elektronische Equipment bietet, zu umgehen und sich selbst zu begrenzen, um damit seinen Fokus zu schärfen. Er arbeitet auf sehr methodische Weise, an einem Stück nach dem anderen, und verzichtet auf Backups zwischendurch – für den Fall, dass er sich in der falschen Richtung weitergemacht hätte –, sondern bleibt beharrlich an dem jeweiligen Projekt sitzen, bis es die gewünschte Form angenommen hat.

„Das sind die Mühen, die ich brauche, um etwas Aufrichtiges und Sorgfältiges abzuliefern. Ich möchte das, was ich sagen möchte, auf präzise Weise umsetzen, und ich glaube tatsächlich, dass es die einzige Option ist, um das künstlerisch umzusetzen. Kunst resultiert aus Schmerz, nicht aus Spaß, davon bin ich überzeugt. Wenn man, sagen wir, eine Goldmedaille bei den Olympischen Spielen erreichen will, schafft man das auch nicht, weil man Spaß beim Laufen oder irgendetwas anderem hat. Es ist ein jahrelanger, anstrengender Kampf, bis man am Ende die Goldmedaille geholt hat."

Die Goldmedaille

Frosts Haltung als Künstler ist eine eigentümliche – eine Mischung aus stolzem Individualismus und dem Bedürfnis, verstanden zu werden, und mit seiner Musik interessierte Menschen zu erreichen. Er war begeistert, als Tracks von Lena in Jazzsendungen liefen und für ihn damit die Abnabelung von der Technoszene markiert wurde, die er schon lange hinter sich lassen wollte. Aber, was bedeutet denn nun die Goldmedaille für jemanden, der sich derart intensiv seiner Kunst verschrieben hat?

„Man kann die Goldmedaille als Synonym für Geld, Ruhm und den ganzen Scheiß sehen. Aber für mich hat man sie dann verdient, wenn es einem gelingt, die nächste Generation zu inspirieren – so, wie mich andere in den 90er und frühen 00er Jahren dazu inspiriert haben, diese Art von Leben zu führen. Ich habe wegen deren Aufrichtigkeit an die Musik geglaubt, und dank ihnen fühlte ich mich als Teil von etwas Größerem und nicht mehr allein. All das zurückzugeben, das wäre für mich die Goldmedaille."

he envisions as a five-part series. *Nimfa* finds Lena in the midst of her teens, living amongst nature, shielded from the intensity of modern life.

"There are three more albums that describe the life of a woman who is actually my imaginary daughter. I want to be able to describe this beautiful woman without language. I understand it's super difficult to understand what the fuck I want to achieve from it," Frost admits, "but when you see the full picture you will understand."

Sonically, *Lena* pushed away from the physical rhythm structures of earlier Laurine Frost material to become even more knotted, organic and free-roaming. Tonality became key – the whole album bristles with texture, overtones and noise, but there's also great delicacy in the movement of the drums, the space around each element, and the arrangement slips and slides according to its own internal logic. By contrast, *Nimfa* feels cooler and calmer in spirit.

"If you listen to *Nimfa,* it's not as dirty as *Lena*, but after *Lena* I didn't really want to dig deeper in the rabbit hole because it makes no sense to go crazier. The next level is when you take the unnecessary things out."

Everything is programmed

It's quite remarkable that Frost created albums with such a humanistic, tactile quality through pure programming. Both records give off an atmosphere which feels like a cramped rehearsal space littered with instruments, plaster peeling from the walls and hitting the drum skins, dust settling in around the keys, stacks of philosophy books spilling over onto the mixer. They sound like they could be the work of a three-piece – insular players with furrowed brows focused squarely on their own part while moving intuitively with the ensemble. But such an impression is an artfully sculpted illusion – Frost doesn't even have a background in drumming, which is an assumption many levels at him and his music. Rather than this romantically smoky, free-wheeling image of 'the artist(s) at work', there's a studious rigour to Frost's approach which mirrors his attitude towards record labels.

"When I'm writing music, I'm not just sitting down and having some fun," he argues. "I was working three years on *Lena* without even touching anything. I was just three years working on the idea, on scripts, and the whole structure behind the album, without touching a sound."

In a process where even the track titles have been conceived before the sound manipulation commences, Frost reveals another degree to which his artistry depends on limitations. Resisting the conundrum of infinite possibilities offered up by electronic music production, Frost imposes his restrictions wherever he can to sharpen his focus. He works methodically, chipping away at one piece at a time until it's finished, never saving back up 'shadow' copies in case he takes a wrong turn, but rather doggedly staying within the one project and pushing it forwards until his creative goal has been met.

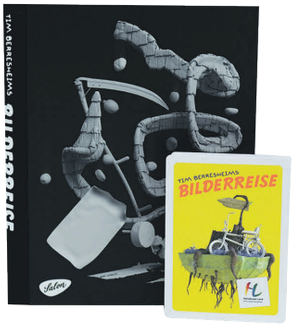
"That's the struggle I need to do something honest and accurate," he argues. "I want to give exact pictures about what I want to say, and I truly believe this is the only way to do the art. Art comes from pain, not from fun, that's for sure. It should be a struggle all the time. Let's say you want to win a golden medal at the Olympics. You don't win the golden medal because you had some fun running or whatever. You struggle through years of sweat and blood, just to achieve a golden medal at the end."

The golden medal

Frost's artistic temperament is curious – a mixture of proud individualism and a sensitive need to be understood, for his music to reach the right ears in the right way. He was thrilled to discover tracks from *Lena* making it onto jazz radio, finally, wholly divorcing him from his already tenuous connections to a techno scene he's so keen to escape. So, what is the golden medal for someone so committed to struggling for his art?

"People can see the golden medal as money and fame and all that shit," Frost says with a dismissive wave of his hand. "To me, the golden medal firstly is inspiring the new generation, the same way people back in the 90s and early 2000s inspired me to choose a life like this. I believed in music because they seemed honest, and because of them I belonged to something bigger, I didn't feel alone anymore. To me, the golden medal is giving this back."

Aus alter Wurzel neue Kraft
464 pages
Studios New Amerika
ISBN 978-3-9819268-4-2



Tim Berresheims Bilderreise
112 pages + Pocketguide
Salon Verlag / Buchhandlung Walther König
ISBN 978-3-89770-558-6

timberresheim.com
studiosnewamerika.com

OPENING SOON:

Auge & Welt
Hartmannstrasse 26
52062 Bad Aachen (D)

Review
Fernand Schirren
Dimanche LP
(Futura Resistenza)

Review
Fernand Schirren
Dimanche LP
(Futura Resistenza)

Jeudi on chantera comme dimanche

CHRISTOPHE PIETTE

C'était l'avant-programme d'un des Pleinopenair organisés dans la première décennie des années 2000. Je ne crois pas que le film principal m'attirait particulièrement ce soir-là. L'ambiance incroyable que le Cinéma Nova réussissait à installer l'été pour ses projections en extérieur, dans les lieux les plus improbables, chancres urbains visés par les spéculateurs immobiliers, valait à elle seule le déplacement. Le lieu investi ce soir-là était un terrain vague situé dans un endroit insoupçonné à deux pas de la Grand-Place de Bruxelles, à gauche de l'entrée des Galeries Royales Saint-Hubert, avec au fond l'arrière des maisons de l'Îlot Sacré. Située au bout de l'Impasse de la tête de Bœuf, la rue des Bouchers se trouvait sans doute bien de l'autre côté de l'écran de projection, et peut-être son numéro 28, adresse du mythique café Welkom. Attablés autour d'un jeu d'échecs et de nombreux breuvages houblonnés, on aurait pu y retrouver quelques décennies plus tôt les comparses Edmond Bernhard et Fernand Schirren. Le programme mentionnait dans le synopsis qu'Edmond Bernhard était mort quelques mois auparavant, Fernand Schirren allait le suivre une semaine après cette projection, le 25 août 2001.

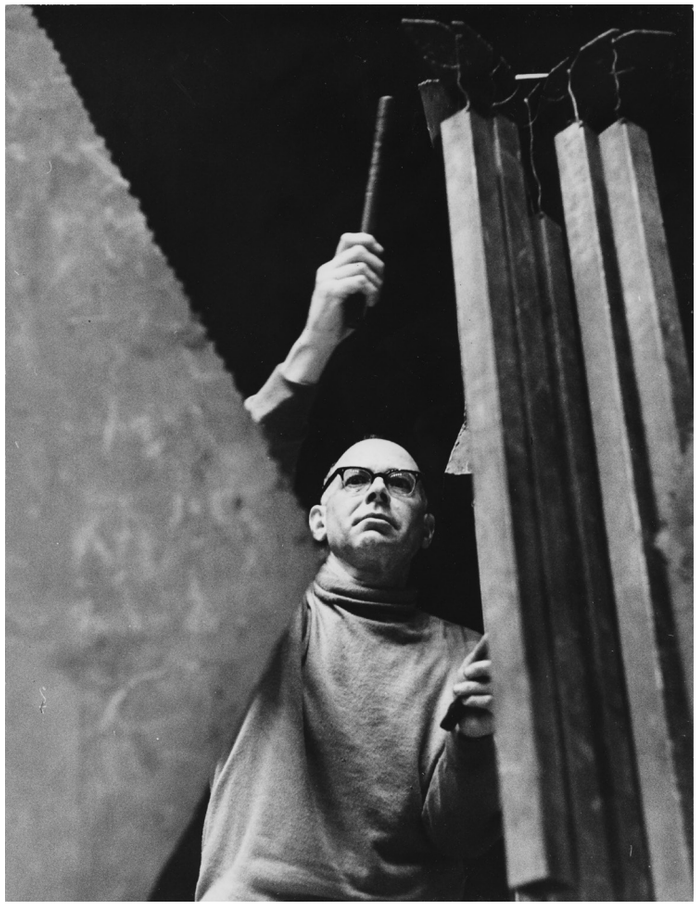
Le film en première partie ce soir-là avait été leur travail cinquante ans plus tôt et s'appelait *Dimanche*. Il s'agissait d'un film en noir et blanc datant de 1962, produit par l'État belge, ressemblant à première vue à un film touristique sur Bruxelles. Pourtant, rapidement, l'étrangeté s'installe, une étrangeté dont l'écho résonne encore pour moi aujourd'hui, comme me parvenant du lieu même de cette première projection. Dans ce film mystérieux, il ne se passe rien, on y montre la vacuité des dimanches, avec leurs lots d'activités proposées, engagées ou subies. Il n'y a en plus aucun commentaire sur ces vues de la ville, si ce n'est celui d'une musique encore plus aliénante. Une succession d'enregistrements sur bande manipulés, ralentis jusqu'à en abstraire toute mélodie, est ponctuée de grandes vagues de cymbales ou ailleurs de petites percussions cristallines et rapides. Par touches, elles viennent se déposer sur les images des squelettes des iguanodons de Bernissart du Musée des Sciences Naturelles. Un choix minutieux d'instruments percussifs choisis tant pour leur sonorité que pour le rythme qu'ils accordent au montage génial de ce petit film. Sans oublier le son de la grosse caisse et, de temps en temps, le collage sur les images de sons leur correspondant: la musique d'une fanfare d'harmonie jouant dans le kiosque du parc, ou les tubes filtrés sur lesquels des couples dansent et s'enlacent au fond des dancings dans ces années mambo et rock'n'roll. Une bande son parfois vide et que ponctue, dans la continuité du rythme du reste, les pas du soldat montant la garde devant le Palais Royal de Bruxelles. Pour finir, une envolée correspondant aux tournoiements des antennes paraboliques de l'aéroport, se mélange aux bruits d'avion. Un final qui semble nous rappeler la guerre froide, nouvelle condition de nos pays après la guerre.

CHRISTOPHE PIETTE

It was the opening of a Pleinopenair screening during the first decade of the 2000s. I don't think I was particularly attracted to the main film that night. The incredible atmosphere that Cinema Nova managed to set for its outdoor screenings in the summer, gathering in the most unlikely places – urban cankers targeted by real estate speculators - was worth the trip alone. The place invested that evening was an unsuspected vacant lot just a few steps away from the Brussels Grand-Place, left to the entrance of the Galeries Royales Saint-Hubert, with a view on the rear of the Îlot Sacré. Located at the end of the Impasse de la tête de Bœuf, the Rue des Bouchers was undoubtedly on the other side of the projection screen, and perhaps even number 28, the address of the mythical café Welkom. Sitting around a game of chess and a good many hoppy drinks, one might have found buddies Edmond Bernhard and Fernand Schirren there a few decades earlier. The program mentioned Edmond Bernhard's death a few months before. Fernand Schirren would follow him a week after this screening, on August 25, 2001.

The film opening that night had been their work fifty years prior and was called *Dimanche*. It was a black and white film from 1962, produced by the Belgian state, appearing at first glance to be a tourist film about Brussels. Yet a sense of strangeness quickly sets in, a strangeness that still echoes for me today, as if reaching from the very place of that first screening. In this mysterious film, nothing happens; we are shown the vacuousness of Sundays, with their lot of proposed, engaged or suffered activities. No commentary is added to the views of the city, except for an even more alienating music. A succession of manipulated tape recordings, slowed down to the point of abstracting any melody, is punctuated by large waves of cymbals and elsewhere by small, crystalline and rapid percussion, its slight strokes resting on the images of Bernissart's iguanodon skeletons in the Museum of Natural Sciences. A meticulous choice of percussive instruments, chosen as much for their sound as for the rhythm they procure to the brilliant editing of this little film. Not to mention the sound of the kick drum and, at times, a collage of sounds corresponding to the images: the faint music of a brass band playing in the park gazebo, or the filtered hits that couples dance to, forever entwined in the back of mambo and rock'n'roll clubs. At times, the soundtrack appears blank, allowing the steps of the soldier guarding the Royal Palace of Brussels to blend in with the film's rhythm. It finally takes off when spinning satellite dishes combine with the noise of airplanes. A finale that calls to mind the cold war, Europe's new status quo after the Second World War.

The film was commissioned by the new Ministry of Public Education and diverted by Edmond Bernhard, who sought to respond to the subject of leisure with emptiness. A filmmaker of few films - all shorts - and a professor at INSAS in his early days, this dandy is one of the most singular filmmakers Belgium has ever known. He began his filmography by filming Mass as

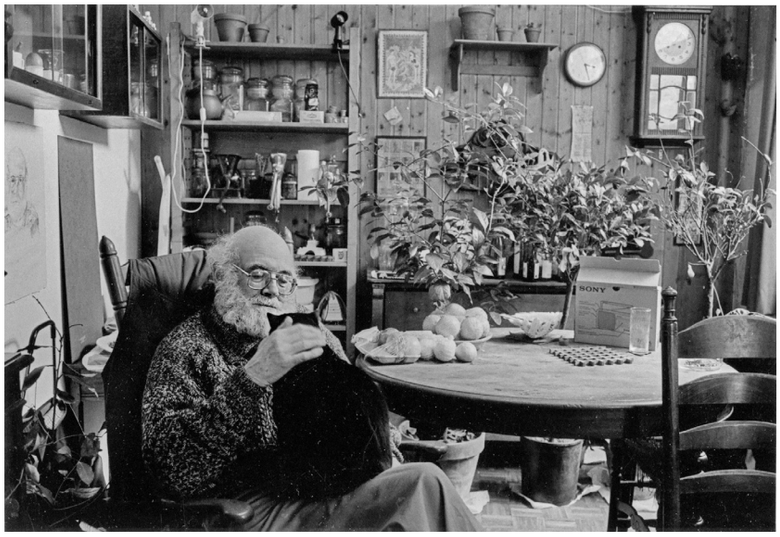


Fernand Schirren (ohne Datum/no date)

Il s'agit d'un film commandé par le jeune Ministère de l'Instruction Publique et détourné par Edmond Bernhard, qui souhaitait alors répondre par le vide à un sujet consacré à la question des loisirs. Cinéaste de peu de films, tous des courts-métrages, ce dandy qui fut également professeur à l'INSAS dans ses débuts, est l'un des cinéastes les plus singuliers qu'a connu la Belgique. Il commence sa filmographie en filmant la messe, comme forme la plus ancienne conservée de théâtre, et la termine, après avoir réalisé des portraits de Beloeil et de Waterloo, en montant pendant des années une recherche mathématico-philosophique sur le jeu d'échecs. Ce film phare nous est aujourd'hui miraculeusement parvenu. Il fut perdu dans un de ses montages à la suite du cambriolage de la voiture de sport (une MG) d'Edmond Bernhard lors d'une virée à la mer du Nord. Homme de la vie nocturne, il s'était choisi comme compagnon Fernand Schirren avec qui il s'était lié d'amitié. Pour accompagner ce dernier film, il avait monté des enregistrements épars de ses recherches avec les percussions, sa grande spécialité. Plusieurs années auparavant, les deux s'étaient associés pour *Dimanche*. Schirren avait composé cette fois-là la musique spécialement sur les images. Il avait suivi rigoureusement la précision du montage et les images filmées, le rythme du film. Il n'envisageait pas l'existence de cette musique sans les images du film de Bernhard. C'est pourtant le choix qu'a fait aujourd'hui le label Futura Resistenza. Il donne à raison une nouvelle dimension à cette œuvre. À côté de *Dimanche* paraissent aussi sur LP la musique d'un autre court-métrage, *Masques* avec pour seule musique de la batterie. Au dire de ses réalisateurs leur film d'étudiants est sauvé par le dévouement qu'y met Schirren. Parait également lee générique de début et de fin de *Cartoon Circus*, long métrage satirique de Benoît Lamy et de Picha, guimbarde seule. Schirren a très peu enregistré et n'a pas voulu être enregistré lors de ses prestations publiques. Sa musique étant fonction de la vie, du moment et ici… du film. Les trois morceaux réunis sur ce disque témoignent de son activité au tournant des années 1960. Il s'essaye à cette époque à des petites bandes et à des génériques pour les débuts de la télévision, des «choses insignifiantes» selon lui. À vrai dire, celles-ci sont aujourd'hui les rares témoins audibles d'une vaste recherche sur le son et particulièrement sur le rythme qu'il mènera tout au long de sa vie. Elle aboutira à un

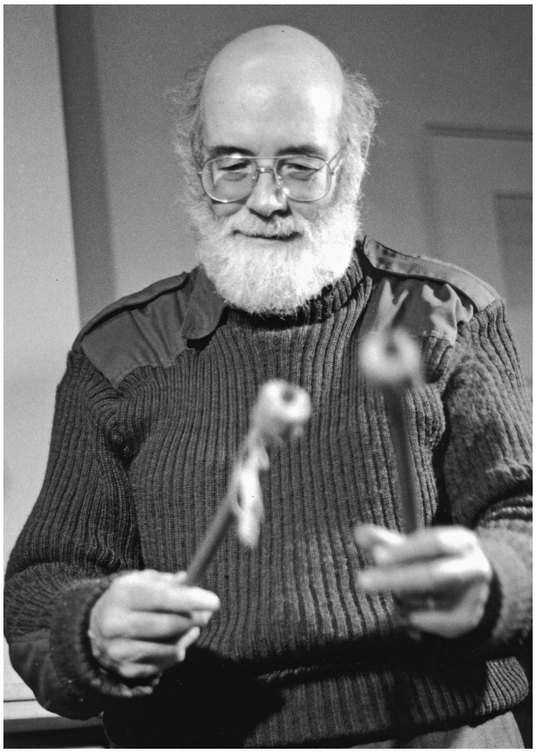
the oldest preserved form of drama, and ended it, after making portraits of Beloeil and Waterloo, with years of mathematical-philosophical research on the game of chess with 1967's *Échecs.* It is nothing short of a miracle that this landmark film is still with us today. One of its edits was lost when Edmond Bernhard's sports car (an MG) was broken into during a trip to the North Sea. A man of the night, he had befriended Fernand Schirren and chosen him as his companion. For this last film, he had edited together scattered recordings from Schirren's research into drums, his main specialty. Several years earlier, the two had joined forces for *Dimanche*. The composition was purposely made by Schirren to fit the images, following the precise editing and rhythm of the film. He couldn't conceive of the existence of this music without Bernhard's images. Still, it's a move made today by the Futura Resistenza label, rightly giving the work a new dimension. Alongside *Dimanche*, the label's also releasing the drums-only music of *Masques*, another short film, on the same LP. (The filmmakers profess that their student film was saved by Schirren's dedication). The disc also features the opening and closing theme on solo Jew's harp of *Cartoon Circus*, a satirical film by Benoît Lamy and Picha. Schirren recorded very little and refused to have his public performances taped. His music was animated by life, by the spur of the moment or in this case… by the film. The three pieces gathered on this disc are a testimony to his activity at the turn of the 1960s. He tried his hand at recording small themes and credits for the beginnings of television, "insignificant things" according to him. Yet today these recordings are all that remain of the vast research on sound, and particularly on rhythm, that he carried out throughout his life. His research culminated in a manuscript condensing his practical, philosophical, scientific, humorous and aesthetic musings, *Le rythme primordial et souverain*, published by Contredanse in 1996 (and republished in 2011). Instead of using printed characters, Schirren insisted on reproducing his own penmanship. His handwriting's style was to reflect the subject's musicality.

In a dedicated documentary by Jean Delire from 1961, *Heureux mortels. L'Homme à battre* (visible in a poor version online), we see Schirren during the time he was working on *Dimanche*. He's seen devising in front of a myriad of percussion objects in his studio-cellar in Brussels, which is where he conducted his research in the dead of night, much to the annoyance of his



© FRANCINE D'HULST

01



© PHILIPPE DEWOLF

02

01 Ferdnand Schirren zuhause in Brüssel, ca. 1998
Ferdnand Schirren at home in Brussels, c. 1998
02 Als Lehrer in den P.A.R.T.S.
Teaching at P.A.R.TS.

manuscrit condensant ses recherches, pratiques, philosophiques, scientifiques, humoristiques et esthétiques, Le rythme primordial et souverain, publié par Contredanse en 1996 (rééd 2011). Ce livre, Schirren ne voulait pas le publier en caractères imprimés mais en y reproduisant son écriture à la plume. Une écriture dont la forme des lettres calligraphiées devait refléter la musicalité et le style du propos.

Dans un documentaire de Jean Delire qui lui est consacré en 1961, Heureux mortels. L'Homme à battre, visible dans une mauvaise version sur Internet, on voit Schirren à l'époque où il travaille sur *Dimanche*. Il devise devant un chaos d'objets de percussion dans son studio-cave du quartier de Ma Campagne où il menait ses recherches aux heures les plus nocturnes, pour le malheur de ses voisins. Les morceaux présentés ici témoignent peut-être de l'évolution de ses recherches, depuis la complexité du montage de *Dimanche* via le solo de batterie de *Masques*, à la simplicité de la guimbarde du générique du dernier film. Aussi complexes que fussent ces recherches, Schirren a voulu trouver un élément premier, primitif, lié à la percussion. En dehors de ses théories développées par écrit, il aurait puisé cette authenticité du rythme dans le monde qui l'entoure et dans les survivances culturelles qui l'habitent. Il affectionnait par dessus tout la gueuze, bière bruxelloise par excellence. Il fit remarquer que la guimbarde, dans sa simplicité rythmique et mélodique, était présente dans les tableaux de Brueghel. L'utilisation qu'il en fait peut nous faire penser à celle qu'en a fait Anton Bruhin… Mais son attention au silence (il dit que la musique est le silence du pauvre), sa recherche d'une immanence sonore, pourraient aussi le rapprocher de John Cage. Schirren pourtant, très convaincu de ses recherches, et étant effectivement le seul à les mener, récusera l'idée d'avant-garde. Il se considère «batteur» plutôt que percussionniste, plus proche des lutteurs, des boxeurs que des instrumentistes, trompettistes ou pianistes. L'investissement physique doit chez lui d'emblée accompagner ses recherches. Schirren deviendra à partir du début des années 1960 le principal percussionniste de Maurice Béjart. Dès l'arrivée de celui-ci à Bruxelles, il est présent physiquement sur scène lors des représentations des Ballets du XXème siècle. Il devient professeur de rythme lorsque Béjart fonde son école Mudra en 1970. Il sera professeur dans d'autres écoles, un professeur atypique qui marquera par son enseignement et sa pensée les chorégraphes belges les plus célèbres comme Michèle-Anne de Mey (et son frère le compositeur et cinéaste Thierry de Mey) ou Anne Teresa de Keersmaeker. À l'âge de 70 ans, alors qu'il décide de se laisser pousser la barbe, estimant qu'il a maintenant atteint l'âge de la vieillesse, il enseigne encore quand cette dernière crée son école P.A.R.T.S. C'est un professeur original qui n'hésite pas à faire marcher les jeunes danseurs avec de très lourdes pierres ou à leur enseigner dès le premier cours la recette des chicons au gratin!

neighbors. The pieces presented here are perhaps a testimony to the evolution of his research, be it the complexity of *Dimanche*'s editing, the drum solo in *Masques*, or the Jew's harp's simplicity in the last film's theme. As complex as his investigations were, Schirren's wish was to find a primal and primitive element linked to percussion. Apart from the theories he developed in writing, he would also have drawn this authenticity of rhythm from the world around him and its cultural remnants. He was particularly fond of gueuze, the Brussels beer *par excellence*. He pointed out that the Jew's harp, in its rhythmic and melodic simplicity, was present in Brueghel's paintings. The use he makes of it may remind us of that of Anton Bruhin… Yet his attention to silence (saying that music is the poor man's silence) and his search for an immanence of sound would bring him closer to John Cage. Schirren, however convinced of his research or aware of being the only one to carry it out, rejected the idea of an avant-garde. He considers himself a "drummer" rather than a percussionist, more akin to a wrestler or a boxer than to an instrumentalist, a trumpeter or a pianist. Physical investment must always accompany his research. Schirren became Maurice Béjart's main percussionist in the early 1960s. With Béjart's arrival in Brussels, he's physically present on stage during the performances of the Ballets du XXème siècle. He became a rhythm teacher when Béjart founded his school Mudra in 1970. He'll go on to teach in other schools, an unusual teacher whose thinking leaves a mark on successful Belgian choreographers such as Michèle-Anne de Mey (and her brother, the composer and filmmaker Thierry de Mey) or Anne Teresa de Keersmaeker. At 70, after growing a beard because he considers he's reached old age, Schirren is still teaching when de Keersmaeker founds her school P.A.R.T.S. He's a decidedly unorthodox teacher who doesn't hesitate to make the young dancers carry heavy stones or teach them the recipe for *chicons au gratin* on the very first day of class!

Schirren, who could spend an hour shining his shoes, did not consider himself as part of an avant-garde. He was of a different pedigree. Son of painter Ferdinand Schirren, he was raised in poverty and anti-Semitic stigma, yet with a sense of pride in being born into a family of artists. Despite being a "street kid" he quickly reveals an extraordinary talent for the piano. He tells how a piano arrived home one day "by the men of Santa Claus". This piano had been reassembled by an employee of a large firm who would dismantle parts to sell cheap pianos on the black market. The boy's talent quickly turns him into a "little phenomenon", leading to lessons from great teachers such as Naum Sluszny or Stefan Askenaze. He attributes the moment that transformed him into a true virtuoso playing Chopin or Stravinsky to the "adolescent urges of reproduction". He became a recognized Bach specialist at a very young age. But this overly earnest

Schirren, qui pouvait passer une heure à cirer ses chaussures, ne se considérait pas appartenir aux avant-gardes. Il avait une autre origine. Fils du peintre Ferdinand Schirren, il est élevé dans la pauvreté et la stigmatisation antisémite mais avec la fierté d'être né dans une famille d'artistes. «Gamin des rues» il se révèle très rapidement avoir un talent extraordinaire pour le piano. Il raconte comment un jour un piano est arrivé à la maison «par les hommes de Saint-Nicolas». Ce piano avait été remonté par un employé d'une grande firme qui démontait les pièces pour les faire disparaître et vendre des pianos à bon compte au marché noir. Ce talent fait qu'il devient rapidement «un petit phénomène» et reçoit des cours de grands professeurs comme Naum Sluszny ou Stefan Askenaze. Il attribue à «la poussée du désir de reproduction de l'adolescence» ce moment qui le transforme en véritable virtuose qui joue Chopin, Stravinsky… Il devient un spécialiste reconnu de Bach à un très jeune âge. Mais ce milieu, par son trop de sérieux, louant Bach et dénigrant le 19ème siècle, ne lui plaît pas. Surtout, il dit s'être rendu compte qu'il jouait une musique morte, devant un public mort, habitants d'une société morte. Après la Deuxième Guerre Mondiale (il est né en 1920) et peu de temps après le décès de son père, l'homme ayant compté le plus dans sa vie, il abandonne définitivement le piano. Il dira dans une interview que c'est parce qu'il s'était rendu compte qu'il ne serait jamais aussi bon que Rachmaninov… Il dira ailleurs que les pianistes sont pour lui des prêtres qui servent des dieux qui s'appellent Bach, Schubert, Chopin et que lui n'était pas ça. Il dira encore ailleurs, alors qu'il fait écouter une interprétation très puissante de Chopin, et que l'intervieweur lui fait remarquer qu'il prétendait avoir tout rejeté et n'écouter jamais de musique, qu'écouter Chopin était pour lui être «comme une personne qui aime bien un verre de vin, qui n'en a plus bu depuis longtemps et qui en reboit une gorgée, laquelle lui semble soudain la chose la plus exquise qui existe.» Schirren aura pensé et partagé beaucoup. De ces nombreux propos nous n'avons que quelques traces.

Schirren aura abandonné le piano sauf à un seul endroit. Lors de cette première projection de Dimanche, un ami m'apprit que cette musique étrange avait été créée par un pianiste du musée du cinéma (aujourd'hui CINEMATEK). Schirren aurait-il rencontré Jacques Ledoux, le génial fondateur du musée du cinéma et conservateur de la Cinémathèque Royale de Belgique, lors de leurs fouilles respectives dans les caisses du marché aux puces de la Place du Jeu de Balle? Celui-ci lui proposa d'accompagner ses programmes réguliers de films muets. Il le fit de la fin des années cinquante jusqu' à la fin de sa vie. Il dira plus tard qu'il n'avait fait cela que pour avoir le plaisir d'inviter ses amis au restaurant (il aimait particulièrement le restaurant étoilé Comme chez Soi). Un des pianistes actuels de CINEMATEK qui l'a connu confirme ces raisons purement alimentaires. Schirren a aussi dit dans des interviews que pour lui l'art culinaire était l'art le plus important, le seul permettant d'être le plus dans le présent. À la fin de sa vie, alors que sa mémoire le lache, c'est au piano devant un film qu'il retrouve ses pleines capacités mentales. Il y a dans cet art de l'accompagnement du film muet une nouvelle musique qui se crée sur le vif, une piste sonore qui s'adjoint à l'image qui en était dépourvue. Je n'ai jamais eu la chance d'entendre jouer Schirren sur un film, mais j'ai fait l'expérience de ces moments sublimes où un improvisateur permet par son accompagnement en direct que se rejoignent deux arts du temps; grâce à lui, la musique et le cinéma créent cet espace autre qu'est l'expérience cinématographique. Bien qu'il n'ait pas fait l'unanimité, de nombreuses personnes ont le souvenir des moments extraordinaires que furent ses accompagnements. Un manuscrit retrouvé en 2020 dans les archives de CINEMATEK témoigne du grand discernement qu'avait Schirren de cette pratique, le pianiste n'étant plus le prêtre ou la pop-star à venir, ni trop présent ni trop absent, mais le véhicule permettant au spectateur, celui-ci ne supportant pas le silence, de s'identifier au film par le jeu et la capacité de faire le vide du pianiste. Il décrit dans cet ouvrage, édité suivant le même principe que le livre sur le rythme précité, c'est à dire en reproduisant la calligraphie de Schirren, cette fois accompagnée d'une traduction, que ceci est rendu possible en colorant l'accompagnement de clichés musicaux correspondant aux images du film… Un art de la citation et du collage pouvant se rapprocher de celui des surréalistes ? voire de la pratique des plunderphonics de la génération bruitiste, mais au piano?… ou alors, par ce jeu d'absence et de présence du pianiste, ne nous immergeons nous pas dans le film et ne le vivons nous pas de la même manière que nous vivons dans la réalité, dans un environnement sonore qui nous échappe, mais qui peut s'avérer être musical? Ce texte, publié par CINEMATEK, est complété d'une introduction et d'un appendice d'archives récoltées en vue d'une exposition. Ceci pour cerner un peu plus et encadrer l'origine de cette pensée originale. Il illustre donc aussi le texte ci-dessus et forme un complément parfait à l'édition musicale sur disque 33 tours.

environment, extolling Bach while denigrating the 19th century, did not appeal to him. Above all, he said to have realized that he was playing dead music, in front of a dead audience, themselves members of a dead society. After the Second World War (he was born in 1920) and shortly after the death of his father – the man who counted most in his life – he abandons the piano for good. He'll state in an interview that it's because he would never be as good as Rachmaninov… He will state elsewhere that pianists are like priests who serve the gods Bach, Schubert and Chopin, something he wasn't. During a radio broadcast, he shows a recording of a very powerful interpretation of Chopin. When the interviewer points out that Schirren claims to never listen to music and to have turned his back on it all, he responds by saying that listening to Chopin was "like a person who likes to have a glass of wine, who hasn't had one in a long time, so that when he takes a sip it suddenly seems like the most exquisite thing in the world." Schirren shared many such thoughts, yet only a few traces remain.

Schirren abandoned the piano in all but one place. At that first screening of *Dimanche*, a friend informed me that the eerie soundtrack had been crafted by a pianist from the film museum (now CINEMATEK). Would Schirren have met Jacques Ledoux, the brilliant founder of the film museum and conservator at the Cinémathèque Royale de Belgique, during their respective rummaging through the crates of Brussels' flea market? Ledoux suggested for him to accompany the regular silent film program. He did so from the late fifties until the end of his life. He himself said that he only did it for the joy of inviting his friends out to dinner (he particularly enjoyed the starred restaurant Comme chez Soi). A current CINEMATEK pianist who knew him confirms these dietary incentives. Throughout his interviews, Schirren didn't fail to mention that cooking was the most important art form, the only one that required and fostered true presence. Late in his life, while his memory was failing him, his full mental capacity was regained by playing the piano in front of a film. The art of accompanying silent film creates new music on the spot, letting a soundtrack unfold where it was lacking. I have never had the chance to hear Schirren play over a film, but I have experienced the sublime moment when a live improviser allows two arts of time to converge through his performance; with his help, music and film create another space, that of the cinematic experience. Though not always the object of unanimous approval, many people remember Schirren's extraordinary performances. A manuscript found in the CINEMATEK archives in 2020 testifies to Schirren's great discernment of this practice. In *The Silent Film Pianist*, the pianist is not longer considered as a priest or a pop star, neither too present nor too absent, but as a vehicle that allows the spectator, who's unable to bear silence, to identify with the film through the pianist's playing and his ability to create a void. In this work, published according to the same principle as the aforementioned book on rhythm (i.e. by reproducing Schirren's calligraphy, this time with a translation), he describes how this is achieved by tainting the performance with musical clichés corresponding to the film's images… An art of quotation and collage reminiscent of the surrealists? Or of the noise generation's *plunderphonics*, but on the piano? By the pianist's play on absence and presence, aren't we immersed in the film as we are in reality, in a sonic environment that can be musical while still escaping us most of the time? Schirren's manuscript is published today by CINEMATEK, complete with an introduction and an appendix of archives collected for an exhibition, aiming to further frame and define the origin of his original thought. As such, the book offers a perfect complement to the musical release on LP.

Fernand Schirren, *Dimanche*, Futura Resistenza

Review

Jasmine Guffond & Erik K Skodvin
The Burrow LP
(sonic pieces)

Wildtiere in der Stadt

OLIVER SCHWEINOCH

Man kann *The Burrow* nachweislich sehr gut auf dem Fußboden liegend hören und Atemübungen machen, eine gewisse Lautstärke schadet nicht, sonst entgeht uns noch was, keine Platte zum Geschirrspülen oder Staubsaugen. Bei mir hat sie kurzzeitig einen gewissen Bewegungsdrang ausgelöst und ließ mich dabei an die Hauptfigur Mona aus Ulrike Sterblichs Roman *The German Girl* denken, die sich nach einer Dosis Amphetamin im New York der ausgehenden 1960er Jahre vorstellt, wie schön es wäre, spazieren gehen u n d gleichzeitig Musik hören zu können.[1] Ich könnte sogar Musik hören und Fahrradfahren. Als ich das vor zwanzig Jahren das letzte Mal tat, fuhr ich auf der falschen Straßenseite und verursachte einen Unfall. Jetzt herrscht Winterzeit, kaum Verkehr, Kopfsteinpflaster, früh dunkel, alle Lokale geschlossen und Plätze verwaist, was mir nach aller Gewöhnung der letzten Monate immer noch wie ein dystopischer Vorschein vorkommt, und an der nächsten Ecke steht ein Fuchs. Was keine große Überraschung sein sollte, er lebt hier, hat hier sein Revier, es gibt Müllkörbe, die erwähnten Gaststätten, einen Wochenmarkt und Friedhöfe als Rückzugsgebiet, wahrscheinlich ist er nicht einmal allein. Wie es seine Art ist, lässt er sich von mir nicht aus der Ruhe bringen. Er mustert mich, betrachtet mich und verschwindet dann, und mir kommt die Begegnung, obwohl es nicht meine erste mit einem Fuchs ist, vor wie eine Epiphanie.

Begegnungen mit weiteren Wildtieren in der Stadt fehlen mir, mir ist nie ein Waschbär, ein Dachs oder ein Wildschwein aufgefallen. Kaninchen schon und das führt mich wieder zur Musik von Jasmine Guffond und Erik K Skodvin; ich dachte zunächst, *burrow* bedeute Kaninchen. Im Berliner Mauerstreifen hatte sich bis die Teilung der Stadt zu einem Ende kam, so heißt es, eine beträchtliche Kaninchen-Population entwickelt, die nach 1989 naturgemäß verschwand. Bodenintarsien, Kaninchen-Silhouetten der Künstlerin Karla Sachse, erinnern am ehemaligen innerstädtischen Grenzübergang in der Chausseestraße an dieses Phänomen. Die bekannteste künstlerische Auseinandersetzung mit der Teilung an ehemaligen Grenzübergängen stellt wohl die Arbeit von Frank Thiel am Checkpoint Charlie dar, die Porträts eines russischen und eines US-amerikanischen Soldaten. Diesen Gedanken muss ich aber nicht länger verfolgen, denn – mein Irrtum – *burrow* bedeutet Bau und nicht Kaninchen und bezieht sich auf die mutmaßlich unvollendete Erzählung *Der Bau* von Franz Kafka, an der er bis wenige Monate vor seinem Tod 1924 gearbeitet hatte. Erster Satz: „Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen.“ Ende: „Solange ich nichts von ihm wußte, kann es mich überhaupt nicht gehört haben, denn da verhielt ich mich still, es gibt nichts Stilleres als das Wiedersehen mit dem Bau, dann, als ich die Versuchsgrabungen machte, hätte es mich wohl hören können, obwohl meine Art zu graben

Review

Jasmine Guffond & Erik K Skodvin
The Burrow LP
(sonic pieces)

Wild animals in the city

OLIVER SCHWEINOCH

It is now a proven fact that *The Burrow* makes for great listening while you're lying on the floor doing breathing exercises. Raising the volume quite a bit is also helpful so you don't miss anything. Not a record to do the dishes to or do the hoovering, then. In me personally it triggered a short-term but quite urgent desire to start moving, which reminded me of the main character Mona in Ulrike Sterblich's novel *The German Girl*, who after taking some amphetamine in the New York of the late 1960s imagines how lovely it would be to go for a walk a n d listen to music at the same time.[1] I would even be able to listen to music and ride a bike, both at once. Although the last time I did that twenty years ago I ended up on the wrong side of the road and caused an accident. At the moment, however, it is winter: hardly any traffic, cobbled roads, it gets dark early, all pubs are closed and the squares are empty, which despite the experience of the last few months I have not got used to yet so it still seems like some kind of dystopian premonition to me, and then I spot a fox standing at the next corner. This really shouldn't come as a big surprise; it lives here, this is its territory, there are rubbish bins, the various restaurants and cafes, a farmers' market and some cemeteries to hide away in; it probably isn't even the only one. As is its nature, it is not at all disconcerted by my presence. It spots me, observes me, then disappears, and somehow this encounter, even though not my first one with a fox, feels like an epiphany.

I lack experience of other wild animals in the city, have never noticed any raccoons, badgers or wild boar. Rabbits I have seen, which leads me back to the music of Jasmine Guffond and Erik K Skodvin; at first I really thought that the English word 'burrow' means 'rabbit' in German. In the no-man's-land along the Berlin Wall a sizeable rabbit population had developed by the time the city's separation came to an end, but naturally this disappeared after 1989. An art installation embedded in the ground at the former city-internal border crossing at Chausseestraße, namely the rabbit silhouettes by the artist Karla Sachse, is a reminder of this phenomenon. The most famous artistic attempt to tackle the separation of Berlin at border crossing points must be Frank Thiel's portraits of a Russian and a US soldier that can be seen at Checkpoint Charlie. I need not think this through any further, though, as I notice my mistake – burrow does not mean rabbit. Instead, it probably refers to the supposedly unfinished short story *The Burrow (Der Bau)* by Franz Kafka, which he was working on until just a few months before his death. The first sentence reads: "I have completed the construction of my burrow and it seems to be successful." And the end states: "So long as I still knew nothing about it, it simply cannot have heard me, for at that time I kept very quiet, nothing could be more quiet than my return to the burrow; afterwards, when I dug the experimental trenches, perhaps it could have heard me, though my style

sehr wenig Lärm macht; wenn es mich aber gehört hätte, hätte doch auch ich etwas davon bemerken müssen, es hätte doch wenigstens in der Arbeit öfters innehalten müssen und horchen. – Aber alles blieb unverändert. – – “[2]

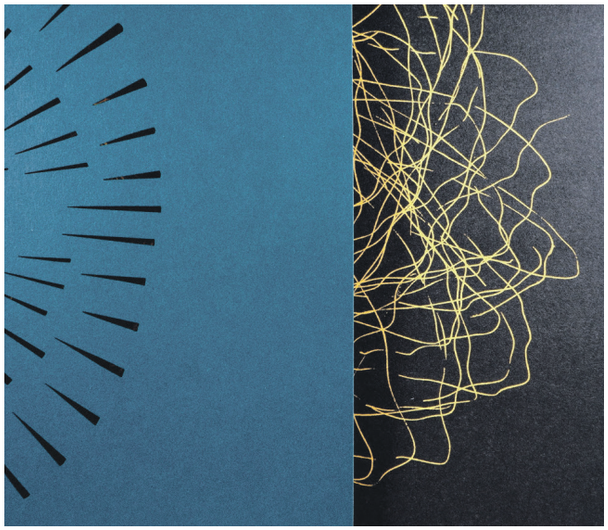
Die Namen der fünf Titel auf der LP beziehen sich auf ausgestorbene oder vom Aussterben bedrohte Tiere, Armfüßer, Brillenvögel, Süßwasserfische, die Cozumelspottdrossel. Damit ist klar, auf welcher (moralischen) Grundlage die Energie für dieses Werk auch aufgewendet wurde. Der Ansatz erinnert ein wenig an Judith Schalanskys *Verzeichnis einiger Verluste*, nur dass Schalansky nicht auch noch Kafka ins Spiel gebracht hat und überdies in der Vorbemerkung so etwas wie Hoffnung oder schalen Trost anklingen lässt; so verglühte während ihrer Arbeit die Raumsonde Cassini und wurde das letzte männliche Exemplar des Nördlichen Breitmaulnashorn eingeschläfert, zu selben Zeit tauchte aber auch das untergegangene Album *Both Directions At Once* von John Coltrane auf und es wurde 1400 Lichtjahre von uns ein Planet entdeckt, dessen Durchschnittstemperatur mit der der Erde vergleichbar sein könnte und auf dem es vielleicht Wasser gibt oder gegeben hat.[3]

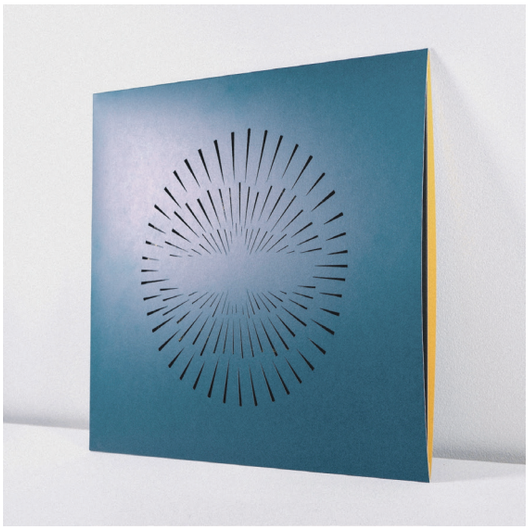
Die Platte reist mit schwerem Gepäck an. Das erste Stück trägt den Namen „Spirifer“ und einige Momente gemahnen einen an, um eine ungefähre Richtung anzugeben, späte Talk Talk, *Monoliths & Dimensions* (ohne Gitarren) und die Hall- und Echo-Exzesse auf Slowdives *Pygmalion*. Das liest sich etwas beunruhigend und so klingt es auch. Den Anlass für die Platte gab das Firmen-Jubiläum 2019. sonic

of digging makes very little noise; but if it had heard me I must have noticed some sign of it, the beast must at least have stopped its work every now and then to listen. But all remained unchanged. – – “[2]

The titles of the five tracks on the LP refer to extinct or endangered animals: brachiopods, white-eyes, freshwater fish, the Cozumel thrasher. This clearly demonstrates what (moral) basis provided the energy for this work. The approach is somewhat reminiscent of Judith Schalansky’s *An Inventory of Losses*, just that Schalansky did not draw on Kafka but rather hinted at something like hope or a small consolation in her foreword: Although during her work on the book the Cassini spacecraft burned up and the last male specimen of the Northern white rhino had to be put down, the exact same time period also saw the resurfacing of John Coltrane’s lost album *Both Directions At Once* and the discovery of a planet 1,400 light years from us whose average temperature may be comparable to Earth’s and on which water may exist or might have existed at some point.[3]

The record brings with it some heavy baggage. The first track is called “Spirifer”, and some moments are reminiscent of, to give you a rough idea, late Talk Talk, *Monoliths & Dimensions* (without guitars), and the excessive echo effects on Slowdive’s *Pygmalion*. This reads somewhat disconcertingly and that is exactly how it sounds. The record was released on the occasion of the tenth anniversary of Berlin label sonic pieces in 2019. This company, which displays a definite tendency towards ambitiously designed covers, assembled a number of artists for its tenth birthday





Jasmine Guffond & Erik K Skodvin, *The Burrow*, sonic pieces

pieces, ein Berliner Label mit einem ausgeprägten Hang zur ambitionierten Cover-Gestaltung, brachte zu seinem zehnjährigen Geburtstag mehrere Künstlerinnen und Künstler zusammen, um jeweils im Duo einen Auftritt zu bestreiten. Guffond und Skodvin wurden von Monique Recknagel, der Label-Chefin, im Anschluss gebeten, auch noch eine Platte aufzunehmen. Guffond hat bereits vor 20 Jahren sehr gut balancierte (Ambient-)Drone-Alben mit Torben Tilly unter dem Namen minit produziert (z.B. *cc/bb*), 2015 erschien *Yellow Bell*, das gar nicht anders heißen könnte und, nicht zu vergessen, im letzten Jahr auf Editions Mego mit *Microphone Permission* eine der Platten des Jahres. Die nun aber gar nicht rund und glatt, sondern – wie der Titel bereits andeutet und die Label-Info es formuliert – ziemlich *unsettling* geraten ist. Ihre Alben sind nicht zu verachten und sollten gehört werden und so auch dieses. Oftmals. Häufig. Die Meisterschaft ist einschüchternd. Erik K Skodvin ist Labelgründer (miasmah), Grafiker (von ihm stammt die *Burrow*-Covergestaltung), er veröffentlicht unter seinem Namen oder gemeinsam mit Otto A Totland als Deaf Center schöne, ruhige Alben, die auf Discogs als Dark Ambient und Modern Classical eingestuft werden. Von Zeit zu Zeit gesellte sich bei den Aufnahmen noch Merja Kokkonen (Islaja, Monika Werkstatt) dazu und improvisierte die Passagen mit der Gruselstimme. Das Instrumentarium ist einigermaßen konventionell: Piano, Farfisa, Gitarre, Laptop, Becken. Das Becken kommt gleich prominent in „White Eyes“ zum Einsatz, wo es ausdauernd angeschlagen wird, was ein wenig an den Beginn von Tatsuhisa Yamamotos *Ashioto* (Black Truffle, ebenfalls 2020 erscheinen) erinnert. Bei ihm geht der Klang jedoch in den übrigen Schichten immer wieder auf und unter, wohingegen in „White Eyes“ eher das Merkmal des menschlichen Tuns bei der Klangerzeugung akzentuiert wird. Danach bleibt es *intense* und wird mit Ausnahmen bis zum Ende immer ruhiger. Um appellierende Programmmusik oder eine mahnende Vertonung des Aussterbens handelt es sich aber nicht eindeutig. Gänzlich ignorieren lassen sich die unheilvollen durch die Titel aufgerufenen Themen jedoch auch nicht. Was es ist, kann ich eigentlich nicht sagen. Es ist mehr. Es ist auch eine Bewahrung, eine Arche. Kafkas Wesen im Bau ist bestimmt durch sein übersteigertes Sicherheitsbedürfnis, seine Paranoia, vor allem aber ist es geplagt von einem Geräusch in seinem Bau, ein Rauschen, doch wer oder was es verursacht, ist nicht auszumachen. Auch das kann - wer will - auf dem Werk hören. Vor geraumer Zeit hätte man vielleicht etwas unbedarft gesagt, eine Welt, in der eine solche Aufnahme veröffentlicht wird, ist noch einigermaßen in Ordnung. Vielleicht ist eine Welt, in der Arbeiten wie *The Burrow* veröffentlicht werden, noch nicht ganz verloren. Und natürlich ist es schön, wenn ein Fuchs durch die Stadt schnürt.

and asked them to appear together in groups of two for a performance. Guffond and Skodvin were subsequently asked by Monique Recknagel, the label's boss, also to record an album.

Guffond already recorded very well balanced (ambient) drone albums twenty years ago with Torben Tilly under the name minit (e.g. *cc/bb*); in 2015 she released *Yellow Bell*, which could not have been called anything else, and, last but not least, *Microphone Permission* on Editions Mego proved to be one of the best albums released last year. However, it was not a smooth and easy record but rather – as the title suggests and the label's blurb states – one that turned out to be quite unsettling. Her albums are a force to reckon with and should be listened to – repeatedly and often – and this one is no exception. The level of mastery borders on the intimidating. Erik K. Skodvin has founded a label (miasmah) and works as a graphic designer (he was responsible for the cover design of *The Burrow*). Under his own name, or in conjunction with Otto A. Totland as Deaf Center, he releases beautiful, calm albums, which are classified on Discogs as dark ambient and modern classical. From time to time they were joined for the recordings by Merja Kokkonen (Islaja, Monika Werkstatt), who improvised the sections with the scary voice. The instrumentation is relatively conventional: piano, Farfisa synthesizer, guitar, laptop, cymbal. The cymbal is prominently put to use on "White Eyes", on which it is hit persistently, which is slightly reminiscent of Tatsuhisa Yamamoto's *Ashioto* (Black Truffle, also released in 2020). On the latter's record, however, the sound ebbs and rises periodically among the other layers, whereas "White Eyes" accentuates the characteristic that the sounds are creating by humans. After this, it continues to be intense and, with some exceptions, grows ever calmer towards the end. It cannot, however, be definitely identified as rousingly programmatic music or as a sonified warning about the dangers of extinction. Yet, one cannot entirely ignore the ominous topics suggested by the titles either. I cannot really say what it is, just that it is more than this. It is also a restoration, an ark.

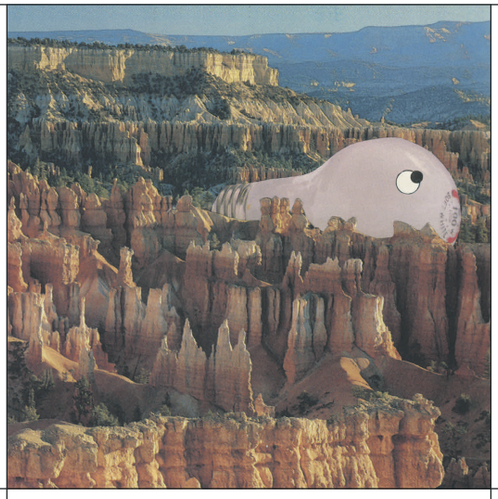
Kafka's creature in the burrow is defined by its overly heightened need for security, its paranoia, but above all it is plagued by a noise within its burrow, a swooshing sound, but who or what causes it is impossible to find out. This, too, can be heard – if you want – on this album. Some time ago one might have said, somewhat naively, that a world where such a recording is released is still more or less okay. Maybe a world where works like *The Burrow* are released is not yet wholly lost. And it is of course nice when a fox strolls through town.

1 Vgl. Sterblich, Ulrike: The German Girl. Hamburg 2021
2 Kafka, Franz: Der Bau. https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/bau/bau.html Aufgerufen am 25. April 2021
3 Vgl. Schalansky, Judith: Verzeichnis einiger Verluste. Berlin 2018

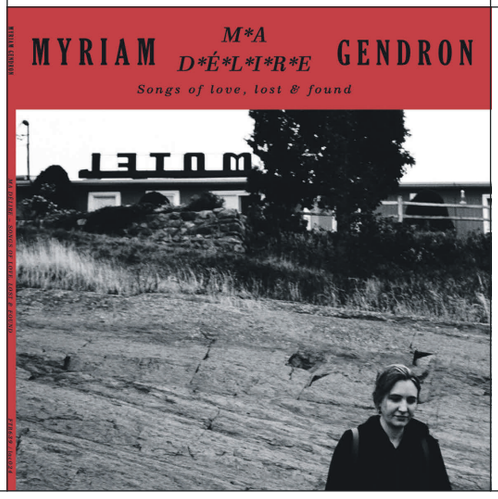
les albums claus

latest releases — www.lesatelliersclaus.com

Enthusiasm
L. Jacobs



Warm Former
Sana Shenai

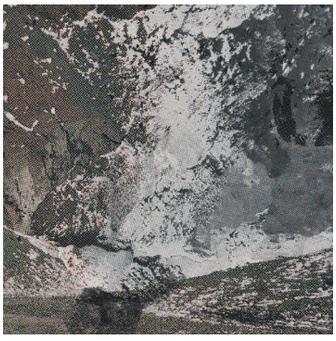


Ma délire - Songs of love, lost & found
Myriam Gendron

Dokkaebi
Ben Bertrand

MOLTO - *CENTRE DE RENCONTRE*
MEA038 - CD + DIGITAL

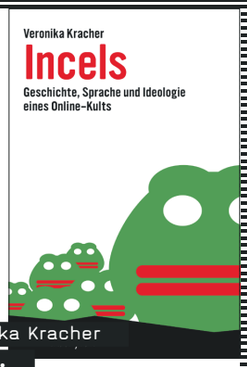
PRETTY SNEAKY - *PRETTY SNEAKY*
MEA036 - EP



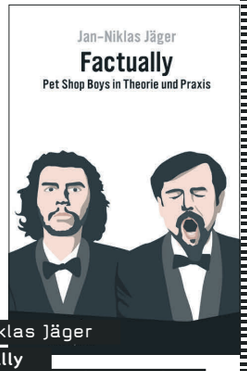
SÉBASTIEN ROBERT - *EMERGING THRESHOLD*
MEA034 - LP + DIGITAL

LORD TANG - *PROLONGED AND SUSTAINED*
MEA032 - EP + DIGITAL

meakusma.bandcamp.com



Veronika Kracher
Incels. Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults
16 € (D) • ISBN 978-3-95575-130-2



Jan-Niklas Jäger
Factually Pet Shop Boys in Theorie und Praxis
14 € (D) • ISBN 978-3-95575-099-2

testcard
Beiträge zur Popgeschichte
#26: Utopien
16 € (D) • ISBN 978-3-931555-25-2

testcard
Beiträge zur Popgeschichte
#25: Kritik
16 € (D) • ISBN 978-3-931555-24-5

ventil-verlag.de

Review
TITANOBOA
Porphyr LP
(a-Musik)

Review
TITANOBOA
Porphyr LP
(a-Musik)

In den Blumen lauert die Schlange

LAURA SCHWINGER

Die Titanoboa ist eine prähistorische Schlange von über zwölf Metern Länge und das größte Tier seiner Art, das uns bekannt ist. Beeindruckend. Wie kroch das titanische Reptil wohl durch sein Habitat? Und was sagt die kreationistische Community dazu? Porphyr kommt ebenfalls kolossal daher. Das Album, für das die Kölnerin Melani Wratil verantwortlich zeichnet, klingt bisweilen, als würde hier die Ursuppe durch den Filter gejagt.

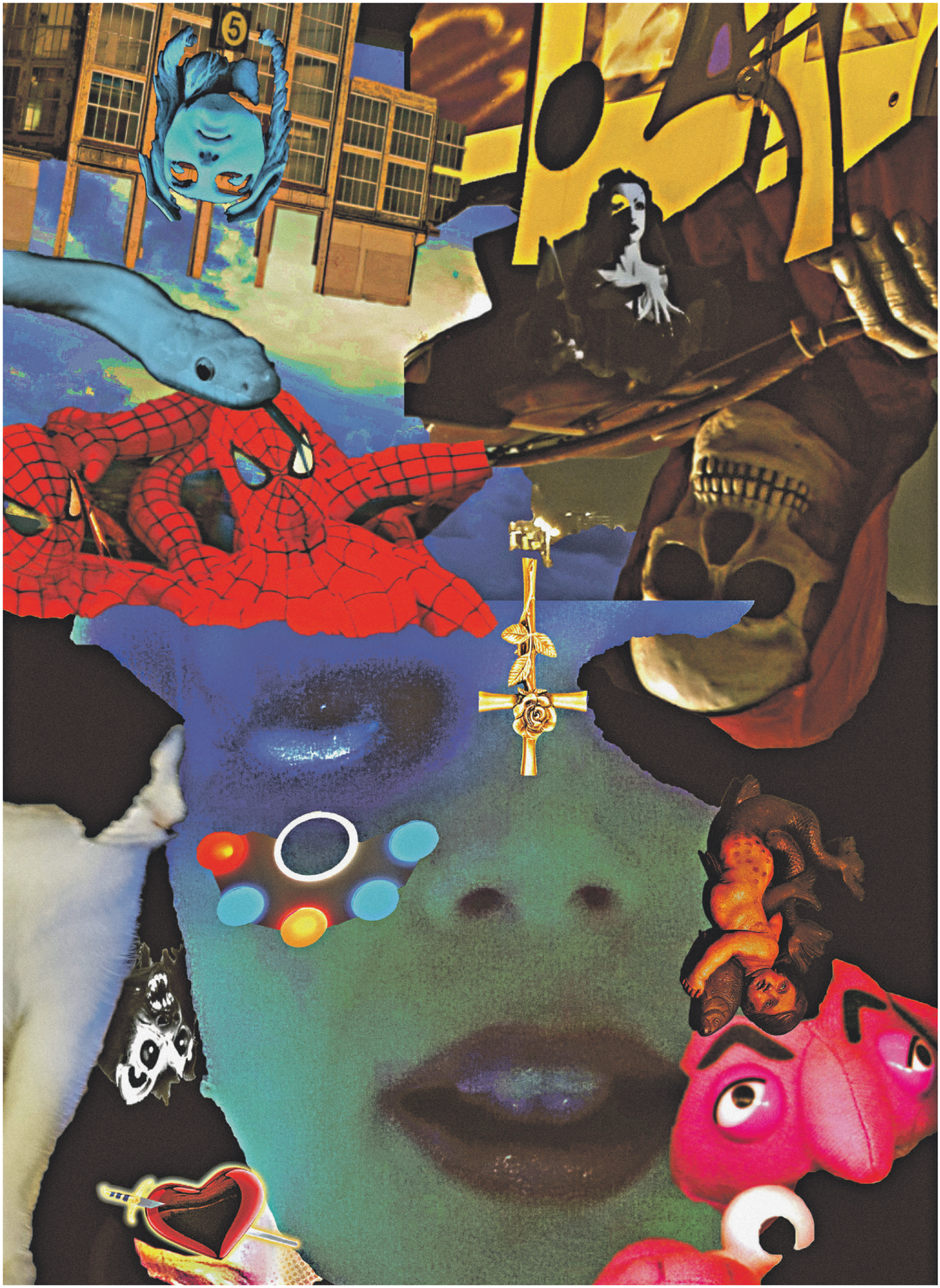
Die Platte ist ein spätes Debüt. TITANOBOA gibt es schon seit einem Jahrzehnt, doch Veröffentlichungen gab es bis allein auf SoundCloud und in Form eines Beitrags auf der Compilation Noise Of Cologne 2. Bei einem Kölner Projekt, das sich mit dem Attribut Elektroakustik versehen lässt, hebt sich gerne der ein oder andere Zeigefinger, um ostentativ auf die Ahnentafel der Musikgeschichte zu deuten. Köln trägt ja bekanntlich ein großes, gewichtiges Erbe. Im Keller des WDR schlummert das abgebaute Studio für elektronische Musik, vielleicht, um eines fernen Tages von einer anderen Zivilisation als das erste seiner Art ausgegraben zu werden. Tatsächlich klingen manche Sounds auf Porphyr nach elektronischen Klangexperimenten früherer Zeiten. Die Einflüsse, die das Album über kurz oder lang auf den Weg gebracht haben, sind jedoch jüngeren Datums. Melani Wratil war schon vor TITANOBOA-Zeiten als Musikerin aktiv, unter anderem mit ihrer Noise/Industrial-Band KCW, die leider nicht auf einem Release verewigt wurde. Ihren Weg in die Musik hatte sie zuvor nicht über das Spielen eines Musikinstruments gefunden, sondern über die Plattennadel – durch eine stetig und heute noch wachsende Plattensammlung von Hip-Hop bis Noise, mit der sie auch als DJ in Clubs unterwegs war. Später wanderten dann andere Dinge unter die Nadel als Schallplatten: Wratil war für einige Jahre bei der Turntablism-Gruppe Institut für Feinmotorik aktiv, nachdem es deren Mitglied Marc Mat-

The snake lurks in the flowers

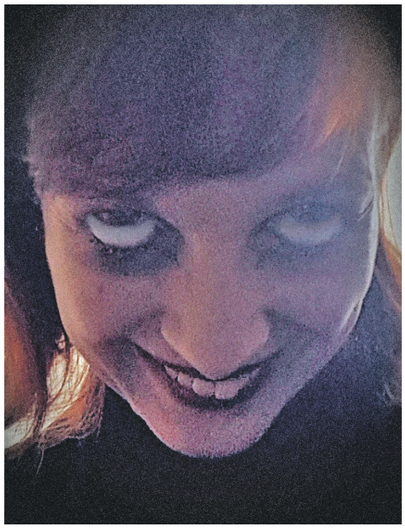
LAURA SCHWINGER

A titanoboa was a prehistoric snake more than twelve metres in length and thus the largest animal of its kind known to us. Impressive. How might this titanic reptile have slithered through its habitat? And what has the creationist community got to say about it? *Porphyr* comes along as similarly colossal. In places this album by Cologne artist Melani Wratil sounds as if it consisted of primordial soup pushed through a filter.

The album is a belated debut. TITANOBOA has been in existence for more than a decade, but its releases have only been available at SoundCloud and in the shape of a contribution to the compilation *Noise Of Cologne 2*. When it comes to Cologne projects that can be considered electroacoustic, people often like to point demonstratively to the city's music historical pedigree. As is well known, Cologne brings with it a grand and weighty heritage. In the basement of broadcaster WDR the dismantled studio for electronic music is slumbering, maybe to become the first of its kind to be unearthed at some point in the distant future by a different civilisation. As a matter of fact, some sounds on *Porphyr* seem like electronic tonal experiments from earlier times. The influences that made the album happen, in the short and the longer term, however, are of a more recent kind. Prior to TITANOBOA, Melani Wratil was already active as a musician, for instance with her noise/industrial band KCW, which sadly has not been released and thus has gone undocumented. Her personal path into music was not based on playing an instrument but on the turntable – via a constantly and still increasing record collection ranging from hip hop to noise, with which she was touring clubs as a DJ. Later on, items other than records found their way onto her turntable: For several years, Wratil was part of the turntablism group Institut für Feinmotorik, after one of its members, Marc Matter, had moved to Cologne where their paths soon crossed. The IFF's pieces are created


5

01



02

01 TITANOBOA, *Porphyr*, a-Musik
02 TITANOBOA

ter nach Köln gezogen hatte, wo man sich bald über den Weg lief. Die Stücke des IFF entstehen mithilfe von Plattenspielern, die sich ohne Platte drehen und den Ton von dem abnehmen, was ihnen stattdessen angeboten wird. Daraus folgen Loops über Loops, ein sehr komplexes Mixing in Handarbeit und, wie anno 2011 auf Abgegriffen, ein auf merkwürdige Weise zugleich naturnaher und fremder Sound.

Zwar war TITANOBOA von Anfang an das Brainchild Wratils, phasenweise gab es aber Kollaborateurinnen wie Lena Willikens, mit denen auch ein paar Auftritte realisiert wurden. Als TITANOBOA zuletzt endgültig ein reines Soloprojekt wurde, nahm sich Wratil Zeit für eine Neuausrichtung, was Set-up und Aufnahmepraxis anging, und tat sich für einige Tracks mit dem Kölner Rapper und DJ Belay zusammen. Schließlich wuchs der Vorrat an Aufnahmen, bis die Zeit für ein Album endlich und eindeutig gekommen war. Erschienen auf a-Musik und gemastert von Marcus Schmickler, ist Porphyr auch jenseits irgendwelcher Ahnentafeln in Musiktraditionen der Stadt Köln eingebettet.

Bei der Arbeit mit Plattenspielern ist Wratil geblieben, nur teilen sie sich den musikalischen Raum jetzt mit anderen Elementen. So findet sich der beklemmend-organische Klang der Rhythmusloops aus IFF-Zeiten auch auf Porphyr wieder. Man könnte meinen, sie entsprängen einer alten, aber gut geölten Maschine, die in grauer Vorzeit in der UdSSR entwickelt worden sein könnte und geheimnisvolle, vielleicht gar lebendige Teile beinhaltet. Schleifend, stampfend oder dem Knallen einer Schusswaffe gleich, drängen sie unbarmherzig vorwärts, solange Wratil es will. Dazu sind immer wieder Töne und Melodien zu hören, die an frühe elektronische Klangerzeugung wie den ANS-Synthesizer oder Musique concrète erinnern. „Turmanl“ könnte eine Collage aus Soundscapes einer verlassenen Forschungsstation sein, in der die Maschinen ein Eigenleben entwickelt haben. Unheilvoll wie ein großer, dunkler, unbekannter Raum kommt „SON“ daher. Hier scheint sich unter Wellen melodischen Sirrens und sakralen Akkorden in der Tiefe etwas zu bewegen. Die verwaschenen Vocals erklingen fern und geisterhaft

using record players that revolve without a record and take the sound from whatever else is offered up to the stylus. This results in loops over loops, a very complex mixing process done by hand and, as on 2011's *Abgegriffen*, a sound that in a strange way is both near-natural and alien.

Although from the start TITANOBOA was Wratil's brainchild, there were phases featuring collaborators like Lena Willikens, who also helped to realise a few live performances. When TITANOBOA finally turned into a pure solo project, Wratil used this as a chance to redefine her approach towards her set-up and recording practices and joined forces for some tracks with Cologne rapper and DJ Belay. Eventually the number of recordings had grown so much that the time for an album had finally and unarguably arrived. Released on a-Musik and mastered by Marcus Schmickler, *Porphyr* is certainly embedded in the musical traditions of the city of Cologne, regardless of any genealogical tables.

Wratil is still working with record players, just that now they are sharing their musical space with other elements. Thus, the oppressively organic sound of rhythmic loops that featured during her time with IFF can also be found on *Porphyr*. One might even feel that these might have sprung from an old but well-oiled machine, possibly developed in the USSR in the dim and distant past, which incorporates mysterious, possibly even living elements. Grindingly, stompingly or akin to the bang of a gun, they relentlessly press ahead for as long as Wratil wants them to. In addition, sounds and tunes keep recurring that are reminiscent of early electronic sound production, such as the ANS synthesiser or musique concrète. "Turmanl" could be a collage of soundscapes from an abandoned research station where the machines have taken on a life of their own. "SON" comes along ominously like a large, dark, unknown space. Here, something seems to be stirring in the deep below waves of melodic buzzing and sacral chords. The blurred vocals appear ghostlike from somewhere far away through layers of uncertainty and oppressiveness. It might make you think of Mark Z. Danielewski's novel *House of Leaves*: Behind a door that appeared out of nowhere you can reach

von irgendwoher durch ein Bett an Ungewissheit und Beklemmung. Man könnte an Mark Z. Danielewskis Roman House of Leaves denken: Hinter einer aus dem Nichts erschienenen Tür kann man von diesem Haus aus ein stockdunkles Labyrinth erreichen, in dem eine Wendeltreppe nach unten führt, ohne je ein Ende erahnen zu lassen. Beim Abstieg ins Nichts passiert in der Dunkelheit etwas, das man hören, aber nicht sehen kann. Möglicherweise ist es das Haus selbst, das sich bewegt; möglicherweise ist es lebendig. Auch „Trwm“ erzeugt das schauerliche Gefühl, einen Raum zu betreten, in dem etwas wartet, von dem man sich gleichzeitig angezogen und abgestoßen fühlt. Aus einem Seufzen und Wabern wird bald ein tosender Wirbel, dann scheint hier ein Zug abzufahren, vermutlich noch tiefer in die Unterwelt. An anderer Stelle entsteigt der Voodoo-Geist „Erzulie“ mit verführerischem Gesang einem mechanisch-pulsierenden Strudel. Die Selbstbeschreibung „Apocalyptic Drone Noise“ (irgendetwas muss man als Künstler:in auf Plattformen wie SoundCloud ja angeben) gibt eigentlich recht gut wieder, was TITANOBOA ausmacht. Das „Disasta Komiti“ scheint dabei aber nicht unbedingt eines zu sein, das der Apokalypse noch Einhalt gebieten kann, und geht in radikaler Verzerrung aufheulender Geräuschschleifen, einem Alarm-Gefühle auslösenden Reverse-Beat und dem chaotisch-kristallenen Klang zerberstender Strukturen unter.

Porphyr lebt von der Neugier auf das Unangenehme. Schon mit dem ersten Titel auf der Platte strömt, heult und peitscht einem der Klang des Verschlungenwerdens entgegen. Wind kommt auf in der Dunkelheit, möglicherweise in einem der finsteren Nadelwälder, die auf Illustrationen zu „Scufița Roșie“, wie Rotkäppchen auf Rumänisch heißt, oft gezeigt wird. Ein weit aufgerissenes Etwas, aus dem sich eine bizarre Melodie entspinnt, die sich im Kreise dreht wie ein Karussell, das, oh je, leider schon verrottet ist. Rotkäppchen würde aber bestimmt trotzdem mitfahren, wenn es sein muss. Es ist ja gewohnt, Großmüttern und Wölfen zu gehorchen. Erst am Ende wird klar, dass das schaurige Seufzen, das sich durch den Track zieht, alles andere als Unlust ausdrückt. Offensichtlich befinden wir uns hier auf einem Pfad, der gewählt wurde, obwohl beziehungsweise weil er der falsche ist und der uns nun zwischen Moos und kahlen Zweigen in die Finsternis lotst. Ist da überhaupt ein Weg? Hat es nur so ausgesehen? Die Tauben rufen schon, bald wird die Sonne untergehen. Warum legen wir uns nicht einfach nieder ins weiche Moos, um die Dunkelheit den Rest tun zu lassen? Um verschlungen zu werden?

Noise muss sich im Grunde unseres sozialisierten Wesens immer falsch anfühlen. Wir haben vermutlich alle einmal gelernt, was Musik ist, nämlich ein Teil des Schönen, der Kunst, und dass zuviel Geräusch nicht schön und somit keine Musik ist. Es ist ein Zuviel an Klang, das uns zu viel abverlangt und das darum ungesund sein soll. Es sei denn, wir gehören zu jenen, die ihm die Tür, die die musikalische Erziehung verschlossen hat, geöffnet haben.
So tritt es ein in unser Musikzimmer, breitet sich aus, stürzt sich auf uns.
Es ist gleichzeitig Musik und nicht Musik. Hören wir Geräusch als Musik, so wissen wir doch, dass andere daran verzweifeln, dass sie den Zeigefinger erheben, aber auch ins Ohr stecken möchten. Offenbar hören wir dann etwas, das für andere nicht da ist, erkennen etwas in dem Geräusch, das für andere nur Krach ist. Aus dieser Fähigkeit des Hörens ist nicht zu folgern, dass eine neue Schule entwickelt werden müsste, die noch den letzten Widerständigen den Finger aus dem Ohr reißt, damit alle etwas vom Geräusch haben. Oft bleibt es schwer zu ertragen. Doch darum geht es ja – um Grenzempfindungen, nicht um etwas, das als objektiv „schön“ gelten muss.

Es sind Bilder aus Märchenbüchern und Szenen aus Horrorerzählungen, die unserem Denken die Vorstellung einpflegen, das Erzählte könnte eines Tages real werden. Erst unser Vorwissen wird in uns das eigentliche Grauen angesichts dessen hervorrufen, was uns geschieht, und eine lang einstudierte Angst abrufen, von der wir uns eingeredet haben, sie diene nur der Unterhaltung. Auch in unserer Angstlust sehnen wir uns nach Selbstverwirklichung. Porphyr klingt wie diese Selbstverwirklichung – wie das Wahrwerden des Erzählten. Und trotz des Grauens, das man bei diesem Wahrwerden empfindet, wird die Sehnsucht bleiben, es noch einmal zu erleben. Hat man den falschen Pfad genommen und trotzdem noch aus dem Wald herausgefunden, so wünscht man sich doch zurück auf diesen falschen Pfad, um herauszufinden, wohin er führt.

Doch Porphyr ist trotz alldem kein Album, das die Schlechtigkeit der Welt in beunruhigenden Geräuschen ausdrückt, wie schon das Artwork mit Spider-Man, Graf Zahl und Katzen unschwer erkennen lässt. Eher geht es hier um Begeisterung für klangliche Ausdrucksformen mit einem Fokus auf Krach, der die Hörer:innen fordert, bei dem man aber auch das eine oder andere Augenzwinkern erkennen kann.

from this house a pitch-black labyrinth, from where a spiral staircase leads downwards without ever seeming to reach an end. While descending into the nothing, something is happening in the dark that you can hear but not see. Possibly it is the house itself that is moving; possibly it is alive. “Trwm”, too, creates that nightmarish feeling of entering a room where something is waiting for you that is both attractive and repulsive. Sighing and wafting sounds soon turn into a thunderous maelstrom, then it seems as if a train is leaving, presumably even deeper into the underworld. Elsewhere, the voodoo ghost “Erzulie”, singing seductively, appears from a mechanically pulsing vortex. The self-description “Apocalyptic Drone Noise” (after all, an artist has to come up with some sort of label to enter on platforms like SoundCloud) actually gives a pretty good impression of what TITANOBOA is about. The “Disasta Komiti”, however, does not appear to be one that is capable of holding the apocalypse at bay and gets overwhelmed by radically distorted noise loops, severely alarming reverse beats and the chaotic, crystalline sound of bursting structures.

The lifeblood of *Porphyr* is its interest in the unpleasant. Already on the very first track of the album, one is hit by the streaming, howling, lashing sound of being devoured. The wind is rising in the dark, possibly in one of those dark, gloomy pine forests that are often used as illustrations for “Scufița Roșie”, as Little Red Riding Hood is called in Romanian. A widely ripped-open something, from which a bizarre melody emanates that goes round and round in circles like a merry-go-round but, sadly, a badly rotted one. Little Red Riding Hood, however, would surely get on it anyway if she had to. After all, she is used to obeying grandmothers and wolves. Only at the end does it become clear that the eerie sighing that permeates the track expresses something far from reluctance. Obviously we are on a path here that was chosen even though, or rather because, it is the wrong one and it leads us through moss and bare branches into the darkness. Is this a path at all? Or did it just look as if it was one? The pigeons are calling already; the sun will set soon. Why don’t we just lie down on the soft moss to let the darkness do the rest? To be devoured?

As a result of our socialised nature, noise must always feel wrong to us. All of us will presumably have learnt at some point what music is, namely a part of the beautiful, of the arts, and that too much noise is not pretty and thus not art. It is an overload of sound that is asking too much of us and that is thus presumed to be unhealthy. Unless, that is, you are one of those who have opened the door that our musical education had shut. Thus it enters our music room, spreads out, attacks us. It is music, yet at the same time not music. If we listen to noise as music, we are at the same time aware that others despair of it, that they raise their index finger admonishingly while wanting to plug their ears with it. Apparently, in doing so we hear something that for others just isn’t there, we recognise something in this noise that for others is just din. From this capacity for listening we should not conclude that a new school ought to be developed that rips the fingers out of the last resisters’ ears, so that everyone enjoys noise. Often noise remains something that is difficult to bear. Yet, that is what it is about – sensitivity limits, not something that should objectively be considered “beautiful”.

Pictures from fairy tale books and scenes from horror stories are what suggest to our imagination that the narrated events could one day become real. It is this prior knowledge that arouses the actual horror within about what is happening to us and that triggers a long-rehearsed fear – one which we had persuaded ourselves of that it only served to entertain us. In our desire for fear, too, we long for self-actualisation. *Porphyr* sounds like this self-actualisation – like the narrated becoming real. And despite the horror that one feels in the face of this becoming real, the longing will remain to experience it again. Once you have taken the wrong path once but found your way out of the forest regardless, you will nonetheless wish to be back on the wrong path to find out where it leads.

Yet despite all this, *Porphyr* is not an album that expresses the badness of the world in disconcerting sounds, as can easily be noticed from the artwork which features Spider-Man, cats and Sesame Street’s Count von Count. Instead, it is about enthusiasm for sonic ways of expression with a focus on noise that challenges the listeners, but which from time to time also comes across with a twinkle in its eye.

Review

Swallow
Body Horror 12”
(ANA)

Review

Swallow
Body Horror 12”
(ANA)

Little Shop of Horror

PHILIPP HÖNING

Wir schreiten durch eine menschenleere, künstliche Landschaft aus beigen Terracottafliesen, petrolgrünen Geländern und Palmen, die ihre Wurzeln in Tonkugeln geschlagen haben. In der klimatisierten Luft liegt undefinierbares Easy Listening und ein endloses Reverb, dessen Ursprung unerkennbar bleibt. Die künstliche Landschaft, durch die wir in einem Youtube-Video geführt werden, folgt mit akustischen und visuellen Mitteln einer subtilen Dramaturgie. Die Stimme des Youtubers Dan Bell beschreibt jedes Detail dieser Umgebung, vermischt persönliche, historische und phänomenologische Betrachtungsweisen. Er klärt uns auf, dass dieser Ort eine von unzähligen verlassenen Shopping Malls aus den 1990er Jahren ist – ruinierte Orte, die bei Bell ein Raumverständnis repräsentieren, das sich als Prä-Internet bezeichnen lassen könnte. Der Konsum ist untrennbar mit der Bühne verbunden, auf der er stattfindet: Eine proto-urbane Landschaft, einem Idealort gleichend, befreit von allen Härten des realen urbanen Lebens. Ein Hintergrundbild für den Consumer-Citizen des ausgehenden 20. Jahrhunderts. In den 1990er Jahren war er der Erzgegner eines jeden nonkonformistischen Subjekts, heute wissen wir – es geht noch mit weniger. Das Einkaufszentrum in dieser schrägen, hermetischen Form wurde in den frühen 2000er Jahren obsolet, an seine Stelle rückten zeit- und raumunabhängiges Onlineshopping, Plagiate von Innenstädten und parametrisch designte Flagship-Gemenge, die ein belastbares Ortsein, jedes Verhältnis zu Subjekt und Ort, ja sich selbst bis zur Undarstellbarkeit verschleiern. Die zeitgenössische Mall kennt kein Außerhalb des Konsums, keinen „anderen Ort“, kein konsumistisch-utopisches Moment mehr. Und während Dan Bell sich beim Filmen körperlich in der alten Welt befindet, die durch Wege und Räume und Schauplätze konstituiert wird, befindet er sich als Medienfigur auf einer Streamingplattform seinerseits in einem instantanen, als endlos wiederholbar organisierten Raum, in dem Orte und Zeiten zu Inhalten neben anderen Inhalten, wie Hörbüchern, Tutorials und Musikvideos, werden.
Beim ersten Betrachten und Hören der Releases des Labels ANA aus Cambridge scheinen diese Fragen von Ort- und Zeitökonomien zunächst weit entfernt, wie sie es beim Nachdenken über Musik immer irgendwie sind. Eine gewisse digitale *Sofortheit* in der Verfügbarkeit der Musik gilt mittlerweile als gegeben, auf Bandcamp können die Veröffentlichungen durchgehört, pausiert und fragmentarisch zwischen zwei Zeitungsartikeln angespielt werden. Der/die ideale Hörer*in, deren ungeteilte Aufmerksamkeit der Musik gilt, spielt in der Vermittlung von Produktionen, deren erster Zugang sich in einem Browser-Tab ereignet, möglicherweise eine periphere Rolle.
Um ein Album von der akustischen Dichte der vorliegenden Platte zu produzieren, braucht es dagegen Raum, Zeit, Geschichte, Wege, Biographien.

PHILIPP HÖNING

We are moving through an artificial landscape devoid of people and featuring beige terracotta tiles, petrol green railings and palm trees rooted in hydroponic clay balls. Through the air-conditioned surrounds floats indefinable Easy Listening and a never-ending reverb, whose origins remain unidentifiable. The artificial landscape that we are being led through in a YouTube video follows a subtle dramatic structure by means of acoustic and visual means. The voice of the YouTuber Dan Bell describes every detail of this environment, mixing personal, historical and phenomenological points of view. He reveals that this place is in fact one of numerous abandoned shopping malls dating from the 1990s – ruined places, which in Bell’s view represent an understanding of space that might be called a pre-internet one. Consumption is inseparably linked with the setting where it takes place: a proto-urban landscape resembling an ideal space, free from all the hardships of the realities of urban life. It’s a fitting backdrop for the late-20th-century consumer citizen. In the 1990s these consumer citizens were strictly opposed to any nonconformist subject, yet nowadays we know – we can get by fine with less. The shopping mall in this skewed, hermetically secluded form became obsolete in the early 2000s, replaced by online shopping and the time savings and spatial independence it provides, as well as by wannabe, fake town centres and masses of cut-and-paste flagship stores, all of which obscure any tangible sense of place and any relationship with subject and place, even going as far as obscuring itself to the point of indescribability. The contemporary shopping mall knows nothing beyond consumption, no “other place”, no consumerist utopian element. So while Dan Bell is physically present in the old world constituted through paths and spaces and locations, as a media figure on a streaming platform he is located in an instantaneous space that is organised as endlessly repeatable, where places and times become content set alongside other contents like audio books, tutorials and music videos.

When you first look at and listen to the release by Cambridge-based label ANA, these questions of economies of space and time initially seem to be very remote, as they somehow always are when you think about music. A certain digital *instantaneousness* in the availability of music is considered normal by now; on Bandcamp the releases can be listened to as a whole, paused or dipped into as fragments between reading newspaper articles. The idealised listener, who devotes his or her undivided attention to the music, possibly plays merely a peripheral role in the dissemination of productions that are accessed first and foremost via a browser tab.

To produce an album of such acoustic density of this one, however, what is needed is space, time, history, paths and biographies. While many contemporary music productions cancel out this aporia by means of a manufactural twist which uses editions in luxury wooden boxes to mask

Swallow,
Body Horror,
ANA

Während viele zeitgenössische Musikproduktionen diese Aporie über einen Manufactum-Twist aushebeln, der über Editionen in Holzboxen die Grenze zwischen Release und Merchandise verschwinden lässt, partizipieren die Platten auf ANA weder visuell noch haptisch an derlei Materialschlachten. Ihre Gemachtheit kommuniziert sich auf den ersten Blick nur peripher über einen kurzen Pressetext und suggestive, entfernt verwandte Coverbilder sowie Vinyl-Editionen. Die Coverbilder scheinen den Betrachter:innen den Rücken zuzukehren – es ist eher ein beobachtendes Auge am Werk, wenn Bauruinen, Wartende in Sportwettencafés oder moderne Ruinen abgelichtet werden. George Fulham, Betreiber von ANA, versucht nach eigener Aussage auf visueller Ebene eine lose Geschlossenheit zwischen den Releases herzustellen – man könnte auch sagen, ein Stimmungs- oder Assoziationsfeld.

Auf Swallow´s *Body Horror* zeigt das Cover einen Boden aus Tonfliesen. Wir scheinen es mit einem öffentlichen oder halböffentlichen Raum zu tun zu haben, ganz wird es nicht klar – das Bild scheint eher die Andeutung eines Orts oder eine Stelle zwischen zwei Räumen darzustellen. Die Verknüpfung mit den erwähnten Shoppingpalästen der 1990er wäre eine mögliche Assoziation, eine weitere wäre das jähe Ende eines Freizeitparks oder Jugendzentrums. Am oberen Bildrand türmt sich Baumaterial auf, das an selbstgebaute Skateboard-Rampen erinnert, daneben Scherben aus zertrümmertem Sicherheitsglas. Der Blick auf den Boden – fast schon pubertär introvertiert. Moos verfärbt die Flächen rundherum giftig-grün und im Zentrum liegt ein zerstörter Mini-Kickertisch. Es scheint, als hätte sich hier das Ende eines nicht näher definierten unendlich erscheinenden Spaßes ereignet. Bei Low Company wird die Platte mit “unprocessed anxiety of a life lived with fifty browser tabs open” eingeführt. Ein klassisches Organisationsproblem der 2020er Jahre, aber auch nicht weniger als ein Verweis auf eine individuell erlebte, generalisierte Raum- und Zeit-Entgrenzung, die nicht nur im gegenwärtigen Musikbetrieb endemisch zu sein scheint. Fulham, Jugendfreund von Inigo Roberts aka Swallow beschreibt das Werk mit der fast dadaistischen

the boundary between release and merchandise, the records produced by ANA do not participate in such excesses either in terms of their visual or tactile appearance. Their fabricated nature is conveyed at a first glance only through the short blurb and evocative, loosely-related cover pictures as well as vinyl editions. The cover images seem to have their back toward the viewers – the gaze employed here is more observatory than anything else as what is being photographed consists of abandoned constructions, people waiting at betting shops or modern ruins. George Fulham, who runs ANA, stated that on the visual level he is attempting to create a loose but unifying connection between the releases – one could also call it an associative field or a mood field.

The cover of Swallow’s *Body Horror* shows a clay-tiled floor. We seem to be dealing with a public or semi-public space, but this is not made clear – rather, what the image seems to represent is a space that is merely being hinted or a location connecting two rooms. One possible association would be to link this with the abovementioned 1990s’ palaces of shopping, and another link might be with the abrupt end of a leisure park or a youth centre. At the upper edge of the image there is a pile of building material reminiscent of improvised skateboard ramps, and beside that shards of broken safety glass. The gaze is directed at the floor – almost like an introverted teenager’s. Moss has coloured the surrounding area a poisonous green, and at the centre there is a broken mini table football set. It looks as if this was the scene of some undefined, apparently never-ending fun. On the Low Company website, the album is introduced with the phrase “unprocessed anxiety of a life lived with fifty browser tabs open”. It’s a classic problem people have concerning their organisational skills in the 2020s but nonetheless also a reference to an individually experienced, generalised blurring of spatial or temporal boundaries that seems to be endemic not just in contemporary music production. Fulham, a friend of Inigo Roberts aka Swallow since their youth, describes the record with the almost Dadaesque expression “societal deterioration vibes” as if the ruined scenery on the cover might be referring to a more deep-seated, collective mental

Phrase „societal deterioration vibes“ so, als ob die Trümmerlandschaft auf dem Cover auf eine tieferliegende, kollektiv-mentale verweisen könnte. Die Hinfälligkeit von Pathos in einer solchen Situation manifestiert sich in Titeln wie „I came but left“ oder „We keep smoking stones“ und gibt eine sehr pessimistische Antwort auf die Frage, ob im Aussprechen dieser universell erlebbaren sozialen, räumlichen, psychischen Atomisierung auch ein widerständiges, vielleicht kollektivierendes Potential steckt. Wie sollte man auch ausbrechen können aus einem permanenten, zum Selbstzweck gewordenen Akt des Ausbrechens aus subjektkonstituierenden Gefügen?
Body Horror hat seinen Anfang in High Wycombe genommen, das sich gerade so weit außerhalb Londons befindet, um nicht mehr von seiner Wirtschaftskraft zu profitieren, jedoch nah genug ist, um von den kulturellen Verheerungen, die vom spätkapitalistischen Sprawl ausgehen, nicht verschont zu bleiben. “An utterly unremarkable place really, typical of many provincial UK towns within the not-quite countryside - a once historic town centre reduced to mostly betting shops and empty storefronts in the shadow of the large, banal, non-place shopping centre that was supposed to revive the area.”, so George Fulham. Das Album fügt sich ziemlich nahtlos in die periphere Grundstimmung ein, die das ANA-Label begleitet. Dessen Motto lautet lapidar: „Provincial.“
Musikalisch lässt sich *Body Horror* aufgrund der Diversität der Mittel nur schwer auf einen Sound herunterbrechen. Durch Software-Synthesizer-Akkorde brechen immer wieder mit einer alptraumhaften Klarheit Sprachfetzen durch. Der Track „I came but left“ vereint Klavierimprovisationen, kodeinschwangeren Gesang, endlose Reverbs und havarierende Beats so wenig miteinander, dass sich die Frage stellt, ob der Track beim zweiten Hören noch derselbe sein wird. Die Elemente schichten sich langsam auf, bis sie zur Mitte hin laut gegeneinander anstürmen. Es wirkt für einen Moment so, als hätte man die Kopfhörerausgänge aller Nutzer eines Internetcafés an einen Lautsprecher angeschlossen und aufgedreht, bis der Track gegen Ende wieder mit der zähen Melancholie des Lead-Gesangs abklingt.
Inigo Roberts hat es geschafft, auf *Body Horror* inmitten einer Architektur aus akustisch sauber gestaffelten Walls of Noise Räume zu schaffen, in denen Altbekanntes in Form von Sprachfetzen, Gesang oder konventioneller Beats in etwas zutiefst Beunruhigendes flektiert wird. Diese Platte reiht sich akustisch nicht in die Flut hochglanzpolierter, affirmativ-ironischer Soundtracks zur spätkapitalistischen Post-Konsumhölle ein, die seit den frühen 2010er Jahren mit Post-Club, Trap, neueren Spielarten des Hypnagigic Pop, Vaporwave den Kanon einer erschöpften, irgendwie künstlerisch tätigen urbanen Unterschicht darzustellen scheinen. “The album was actually made a few years ago, when Ini was about 17, but has remained something I wanted to put out from fairly early days in the label. It [...] is symptomatic of a kind of frenetic, overstimulating digital energy [...] With that being said, I think it also obliquely speaks to the built environment within liminal, inter-zonal towns like High Wycombe.”
Die Verstrickung eines digital geprägten Lebensstils inmitten digitaler Plakatwände mit einer ruinierten Öffentlichkeit an den Rändern urbaner Zentren scheint sich in diesem Werk musikalisch und visuell als unvermittelbarer Widerspruch Bahn zu brechen. Das Album stürzt und stolpert regelrecht von einer akustischen Sackgasse in die nächste, als hätte man es mit einer musikalischen Form von Slapstick zu tun – wenn man voraussetzt, dass in jedem Slapstick eine fundamentale Brutalität und eine gewisse Gabe zur zugespitzten Verzweiflung enthalten sind.
Im letzten Track „we keep smoking stones“ bricht in den Slapstick dann eine düstere Sitcom-Episode ein. Eher auf den zweiten Blick unter einer Kruste aus verzerrten, überdämpften Beats schimmert immer wieder eine unverständliche Sofa-Konversation durch. Menschen, die zusammensitzen, plaudern und dabei „Nothing Else Matters“ vom *Metallica & Symphony*–Album hören. Der Titel funktioniert hier als *Objet Trouvé*, wirft aber im Zusammenspiel mit den Audioinformationen auch gleich immer das Bild eines Milieus auf. Sampling in Form einer Raumaufnahme, die über die ganze Länge unter der Musik läuft, wird zum atmosphärischen Bühnen- oder Klangbild. Spätestens hier treffen auf sehr präzise Weise der Faktor Zeit, nach dem sich jede Musik anordnen muss und die komplexe Problematik eines Raums, auf den Musik in diesem Fall indexikalisch verweist, aufeinander. Doch diese starke Spannung zwischen collagierter Klanginformation und bewusst gestalteter Bühne wird hier nie wirklich aufgelöst. Der überstimulierte Grundsound weicht immer wieder feinen Schichtungen aus verschiedenen Zeit- und Raumzonen. Der Raum bleibt verloren, die Zeit ist unwiederbringlich in den Zwischenräumen unzähliger Browsertabs verklemmt, doch noch gibt es ein Subjekt, das diesen Tatbestand erkennt und in musikalischen Formen zur Gerinnung bringt.

ruination. The invalidity of pathos in such a situation manifests itself in titles like “I came but left” and “We keep smoking stones”, and it provides a very pessimistic answer to the question of whether giving voice to this universally experienced social, spatial, temporal and psychological atomisation may have a resistant, possibly collectivising, potential. How would it be possible for someone to escape from the permanent action – having become an end in itself – of breaking out of structures that have come to constitute the subject?

Body Horror had its beginnings in High Wycombe, which is just far enough from London not to profit from its economic might, yet near enough not to be able to escape the cultural devastation that the late-capitalist urban sprawl brings with it. “An utterly unremarkable place really, typical of many provincial UK towns within the not-quite countryside – a once historic town centre reduced to mostly betting shops and empty storefronts in the shadow of the large, banal, non-place shopping centre that was supposed to revive the area”, as George Fulham put it. The album thus pretty seamlessly fits within the peripheral overall mood that the ANA label cultivates. Its succinct motto: “Provincial”.

Musically it is difficult to condense *Body Horror* down to a particular sound due to the diverse means used. From beneath the software synthesiser chords, speech fragments surface repeatedly with a nightmarish clarity. On the track “I Came but Left” the piano improvisations, codeine-heavy vocals, never-ending reverbs and colliding beats have so little to unite them that the question arises whether the track will actually still be the same upon a second hearing. The elements slowly pile up until the middle of the track when they begin a loud onslaught against each other. For a moment it seems as if all the customers in an internet café had connected their headphone jacks to one and the same speaker and turned up the volume until, towards the end, the track fades with the dogged melancholia of the lead vocal.

On *Body Horror*, Inigo Roberts has succeeded in creating, amidst an architecture made up of acoustically cleanly graduated walls of noise, spaces in which the long-familiar is being twisted, by means of speech fragments, singing or conventional beats, into something deeply disturbing. Acoustically this record does not fit in easily with the deluge of highly polished, affirmatively ironic soundtracks accompanying the late-capitalist, post-consumerist hell, which in the shape of post-club, trap, more recent forms of hypnagogic pop, and vaporwave have seemed to form the canon of an exhausted, somehow artistically active urban underclass since the early 2010s. “The album was actually made a few years ago, when Ini was about 17, but has remained something I wanted to put out from fairly early days in the label. It [...] is symptomatic of a kind of frenetic, overstimulating digital energy [....] With that being said, I think it also obliquely speaks to the built environment within liminal, inter-zonal towns like High Wycombe.”

The enmeshing of a digitally-shaped lifestyle amid digital billboards with a ruined public space at the periphery of urban centres in this record appears both musically and visually to forge its own path forcefully as a contradiction that it is impossible to convey. The album veritably stumbles and tumbles from one acoustic dead end to the next as if this were some kind of musical slapstick – if in fact you took it for granted that inherent in any slapstick there is a fundamental brutality and a certain gift for heightened despair.

On the last track “We Keep Smoking Stones” an element of dark sitcom forces its way into the slapstick.
A closer look, rather than the first glance, reveals that under a crust of distorted, overly dampened beats again an incomprehensible conversation on the sofa shines through over and over again: people who sit together chatting and listening to “Nothing Else Matters” from the album *Metallica & Symphony*. This track here functions as an *objet trouvé*, but also brings up the image of a social scene through the interplay with the audio information. Sampling, in the shape of a recording of a room which runs underneath the music for the whole length of the track, becomes an atmospheric stage set or soundscape. Here at the latest, if not earlier, the element of time, which all music has to align itself with, meets the complex problem of a space that the music refers to in an indexical manner in this case. Yet this strong tension between the collage of tonal information and the deliberately designed stage never really gets resolved here. The over-stimulated base sound repeatedly gives way to delicate layerings of different temporal and spatial zones. The space remains lost, time is irrevocably trapped in the interstices of innumerable browser tabs, but there is still one person recognising that this is the fact of the matter and making it settle into substance in a musical form.

Ostbelgien

OSTBELGIEN

KUHGLOCKEN, TURNTABLES UND SAVOIR-VIVRE

Die Lage im Herzen Europas inspiriert die Ostbelgier: Sie kombinieren die französische Lebensart und die burgundische Küche mit deutschen Tugenden, leben ländlich mit einem urbanen Kultur- und Gastroangebot. Hier treffen kleine, feine Kulturveranstaltungen wie das HAASte Töne?! Straßentheaterfest auf internationale Elektro-Klangkunst wie das meakusma-Festival. Überall locken die leckeren belgischen Fritten, die tatsächlich so gut sind, wie ihr Ruf besagt. Gourmets finden Restaurants auf höchstem Niveau. Die Einflüsse der benachbarten Länder sind auf den Tellern zu spüren. Du liebst Outdoor? Der Stoneman Arduenna bietet ein exklusives Mountainbike-Erlebnis auf bis zu 3.900 Höhenmeter. 176 Kilometer lange, natürliche Trails führen durch dicht bewachsene Wälder und Hochmoore, die vor 10.000 Jahren entstanden sind. Auf Wanderer warten 1.350 km Wege entlang von Bächen, Tälern und Seen.

Neugierig geworden? Entdecke mehr unter
www.ostbelgieninfo.be

ostbelgieninfo OstbelgienInfo OstbelgienInfo

Foto©: AdobeStock_ Yuyu

Review
Good Sad Happy Bad
Shades LP/CD
(Textile)

Review
Good Sad Happy Bad
Shades LP/CD
(Textile)

This skin is not meant to be hit

HANS-JÜRGEN HAFNER

Es wird schnell unübersichtlich, wenn man unvorbereitet an einem der vielen Fäden zieht, die aus dem reich schattierten Indie-Kunst-Film-Musik-Kosmos der in London lebenden Komponistin, Producerin und Musikerin Mica Levi zieht und dann entweder bei einem preisgekrönten Filmscore – etwa für John Glazers Sci-Fi-Metamorphose *Under the Skin* mit Scarlett Johansson (2013) – dem Levi-co-produzierten Avant-Pop von Tirzah (2018) oder einem krachigen, zusammen mit Brother May als MC realisierten Mix für die DJ-Mix-Reihe des Fact Magazine (2014) stößt. Auch wenn kunst-, pop- und gebrauchsmusikalisch zwischen den Polen „high" und „low" – oder: Festival und JuZe, Vinyl- und Digitalrelease, musikakademische Ausbildung und DIY undsoweiter – insgesamt mehr denn je parallel zu- oder verquer durcheinander „geht", wird von diesen Möglichkeiten nicht zwangsläufig so reich schattierter und unprätentiöser Gebrauch gemacht wie im Falle Levis. Das mag vielleicht auch am Lebens- und Arbeitsumfeld London liegen, wo sich sehr unterschiedliche Szenen traditionell sehr viel nähergekommen sind als anderswo. Für den britischen Punk war es einfach hilfreich in Reggae und afrokaribischen Musiken, der Mode von Vivienne Westwood, in linken und feministischen Projekten oder auch den Choreographien der Michael Clark Dance Company auf mitunter ganz schön verstörende Resonanzräume zu stoßen, wenn man selber doch bloß losrocken wollte.

Auch deshalb könnte es sinnvoll sein, sich das im Oktober letzten Jahres auf dem in Saint-Avold ansässigen Indie-Label Textile erschienene Album *Shades* von Good Sad Happy Bad zuallererst einmal als kulturindustrielles, musikalisches Produkt anzusehen, das aus einer bestimmten personellen und autorschaftlichen Anordnung hervorgeht, bevor man sich die Platte überhaupt anhört – was man natürlich trotzdem gern einfach so machen kann. Formal betrachtet, ist *Shades* das „Debüt" einer „neuen" Band in dem altgedienten und entsprechend aufgeweichten Genre „Indie Rock". So weit, so wenig aufregend, wenn man mit auf die Rechnung nimmt, dass alte, aufgeweichte Gattungen gerade, wenn musikalische Praxis und Lebenswelt einander automatisch nicht mehr entsprechen – Wer ist schon „indie"? –, umso mehr dazu tendieren, Kanonmerkmale und damit gattungsstabilisierend konservative Effekte zu reproduzieren.

Ein weiterer Punkt: Good Sad Happy Bad hat sich zwar bereits 2016 gegründet. Die Zusammenarbeit der Akteur*innen als Band hat allerdings einen noch sehr viel längeren Vorlauf in der Londoner Formation Micachu & The Shapes, die sich 2008 um Mica Levi aka Micachu gegründet hat. In dieser Formation hat Levi zusammen mit Raisa Kahn (Keyboards) und Marc Pell (Drums) zwischen 2009 und 2015 vier Alben aufgenommen, die allesamt bei der Londoner Post Punk/Indie-Traditionsschmiede Rough Trade

HANS-JÜRGEN HAFNER

It quickly gets confusing if you unexpectedly pull one of the many threads that make up the richly textured indie/art/film/music cosmos of London-based composer, producer and musician Mica Levi. You might come across an award-winning movie score like that for John Glazer's sci-fi metamorphosis *Under the Skin* (2013) with Scarlett Johansson, encounter Tirzah's avant pop (2018) that Levi produced, or light on a noisy mix realised together with Brother May as MC for Fact Magazine's DJ-mix series (2014). Even though it is becoming increasingly common that in serious music, pop and functional music the poles of high-brow and low-brow – festival or youth centre, vinyl or digital release, trained at a conservatory or via a DIY process etc. – are getting mixed in a parallel or a higgledy-piggledy fashion, these possibilities are not necessarily being put to such richly textured and unpretentious uses as Levi does. This might be due to the living and work environment in London where hugely diverse scenes have traditionally grown much closer to each other than elsewhere. For British punk it was simply helpful to encounter at times really rather disconcerting spaces of resonance in reggae and Afro-Caribbean musics, in Vivienne Westwood's fashion, in left-wing and feminist projects and in the choreographies of the Michael Clark Dance Company, even if really you were ready to just rock.

Not least because of this, it could be useful to view the album *Shades* by Good Sad Happy Bad, which was released last October on the Saint-Avold-based indie label Textile, first and foremost as a cultural industrial, musical product which arises from a particular arrangement of personnel and authorship before you even listen to the record – which you are of course free to do, too. In formal terms, *Shades* is the "debut" of a "new" band in the long-serving and consequently diluted genre of indie rock. So far so unexciting, especially if you take into account that old, diluted genres tend even more to reproduce canon-specific characteristics and genre-stabilising, conservative effects when the musical practices and actual life have started to diverge and no longer correspond automatically – after all, who is actually "indie"?

Furthermore, it is true that Good Sad Happy Bad was founded in 2016. Yet, the collaboration of the members as a band has a far longer history in the shape of the London group Micachu & The Shapes, which formed in 2008 around Mica Levi aka Micachu. In this grouping Levi recorded four albums with Raisa Kahn (keyboards) and Marc Pell (drums) between 2009 and 2015, all of which were released by the renowned London post-punk/indie powerhouse Rough Trade – with composer/songwriter Levi being the creative centre and the distinctive "voice" of a project that was located more towards the arty, playfully experimental end if the indie spectrum.

With the addition of artist, producer and multi-instrumentalist CJ Calderwood on saxophone, this grouping developed

Good Sad Happy Bad, *Shades*, Textile

veröffentlicht wurden – mit Levi als Komponistin/Songwriterin, kreatives Zentrum und markanter „Stimme" eines Projekts, das eher am „arty" experimentierfreudigen Ende des Indie-Spektrums zu verorten war.

Erweitert um den Künstler, Producer und Multiinstrumentalisten CJ Calderwood am Saxophon ist daraus vor einiger Zeit Good Sad Happy Bad geworden. Nunmehr zu einem veritablen Four-Piece aufgestockt, haben sich offenbar sowohl die Rollen als auch die Balance innerhalb der Formation geändert: Micachu und The Shapes scheinen sich als Band tatsächlich neu zusammengefunden zu haben. Das hört man dem – im Vergleich zu den Vorgängern – ungleich geschlosseneren, deutlich ausgearbeiteteren und Song-orientierten *Shades* durchaus an. Parallel sind alle Bandmitglieder gleichwohl nach wie vor mit eigenen, was Genre-bending betrifft, allemal ziemlich furchtlosen Kollaborationen aktiv – nicht selten mit Bezug zu Levis Label/Plattform Curls. Levi selbst erweitert zudem mit ihren Filmmusiken (neben Glazer waren Pablo Larraín und Alejandro Landes Auftraggeber) sowie als Track-Bastlerin für Bass-, Grime- und Hip Hop MCs und durch Ausflüge ins Feld der Kunstmusik den Referenzrahmen dafür, was „Komponieren" im zeitgenössisch post-avantgardistischem Sinne so alles heißen und sein kann.

Ein letzter Punkt: *Good Sad Happy Bad* war – unmittelbar vor der Band-Neugründung – bereits als Titel des 2015 erschienenen Albums vom Micachu & The Shapes vergeben. Im Vergleich zu den drei vorangegangenen Rough Trade-Alben konnte man auf dieser Platte vielleicht schon einen einer stärkeren Gruppendynamik geschuldeten, bandorientierten und improvisierten Sound hören. Selbst wenn der in der sparsamen – und von der Band wieder einmal selbst verantworteten – Postproduktion projekttypisch durch ausgestellte Sparsamkeit und betonte Skizzenhaftigkeit zerschliffen und extra-mutwillig fragmentiert worden war: mit den kurzen Songs, eher Edits, als geschmackstragende Medien für die gut-traurig-glücklich-schlechte Geschmacksrichtungen als Erwartung, die man ans Hören von Popmusik generell richten mag.

Shades ließe sich entsprechend referenziell als eine Form der Autofiktion interpretieren: es wäre dann das Album-Follow-up eines als Band re-personifizierten Albums voller unausgeschöpfter Ideenpartikel. Ich könnte mir vorstellen: Levi und ihre auch sonst nicht um personell und transdisziplinär wuchernde Kollaborationen verlegenen Mitstreiter:innen fühlen sich ganz wohl mit der Idee, die konkreten Performer:innen-„Shapes" sich zu Song-gewordenen „Shades" herunter moderieren zu lassen. Zur Band mit neuer Rollenverteilung verfestigt, musiziert es sich dann jedenfalls ganz schön ungeniert… Das Album ist, lässt man sich auf die longue durée der bisherigen Veröffentlichungsgeschichte ein, denn auch das musikalisch konziseste und in den einzelnen Songs bislang am meisten ausgearbeitete, ohne Angst im Indie-Sinne vielleicht auch mal „konventionell" zu sein – durchaus ein Bruch mit der vorangegangenen Praxis. Deswegen lässt sich diese Platte – ganz ohne erläuterndes Erklärungsbrimborium – eben auch so gut voraussetzungslos anhören. Schiefe oder, besser, verschobene Antinomien wie gut-traurig und glücklich-schlecht sind ohnehin nicht nur im Lockdown erfreulich griffige Orientierungshilfen.

Wenn es dann nämlich mit einem geloopten, träumerischen Gitarrenriff und der kontrastierenden Bass-Figur beim Opener „Do it" losgeht, ist man

some time ago into Good Sad Happy Bad. Having thus become a proper four-piece band, it appears that both the roles and the balance within the group have changed: Micachu and The Shapes seem to have re-arranged themselves as a band into a new whole. You can clearly hear this in *Shades* as – compared to its predecessors – it is considerably more coherent, significantly more elaborate and song-oriented. In parallel to this band, all of the members also still pursue their own, fearlessly genre-bending collaborations – frequently in conjunction with Levi's label/platform Curl. With her movie scores (aside from Glazer she also worked for Pablo Larraín and Alejandro Landes) as well as her crafting tracks for bass, grime and hip hop MCs and her excursions into the field of serious music, Levi herself is widening the frame of reference for what "composing" can be and mean in a current, post-avant garde sense.

Lastly, *Good Sad Happy Bad* had – immediately before the founding of the band – already been used as the title for Micachu & The Shapes' 2015 album. Compared to the three previous albums released on Rough Trade, this record showed a band-oriented and improvised sound that may well have been due to their stronger dynamic as a group. Even though, in a manner that is typical for the project, this sound had been ground down and super-deliberately fragmented by clear austerity and demonstrative sketchiness during the sparse post-production, which the band once again undertook themselves: the short songs, or rather edits, as media that supply flavour for the good-sad-happy-bad kinds of taste address the expectation that listeners of pop music may generally have.

Shades might accordingly be interpreted referentially as a form of autofiction: in that case it would be the follow-up to an album full of unused idea particles that has been repersonified into a band. I can imagine it well: Levi and her companions, who generally are not short of collaborations that sprawl transdisciplinarily and in terms of personnel, probably feel quite happy with the idea of moderating the concrete performer "shapes" into turned-into-song "Shades". Having now consolidated as a band with a new division of roles, the music-making is rolling along nicely… The album is, if one allows oneself to engage with the long duration of the release history so far, the most musically concise and, in terms of the individual songs, the most elaborate one to date without succumbing to the indie scene's fear of coming across as "conventional" every now and then – in other words, quite a departure from their previous approach. This is the reason why this album is so easy to listen to without presuppositions – without getting bogged down by a bagful of explanations. Warped, or rather misaligned, antinomies like good/sad and happy/bad after all serve as pleasingly accessible aids to orientation.

With the looped, dreamy guitar riff and the contrasting bass line on the opening track "Do It", the listener finds themselves right in the middle of a very contemporary but also timelessly beautiful dream pop heaven, illuminated by irregular synthesizer coloratura. And the following track, "Blessed", takes aim at becoming a no-frills indie hit, yes indeed, which benefits from the changed roles in the band set-up. There are on the one hand CJ Calderwood's laudably unexpressive saxophone interjections that add further timbre. On the other hand, Raisa Kahn delivers far more than just vocals and lyrics as a raw provider of sonic material for the assembly desk in the studio. While the earlier albums had obviously been deliberately deconstructed and reconstructed, here this practice

auch schon mittendrin in einem sehr zeitgemäßen und zugleich zeitlos schönen Dream Pop-Himmel, ausgeleuchtet mit irregulären Synthie-Koloraturen. Und mit dem folgenden „Blessed“ wird auch schon auf einen schnörkellosen, ja, Indie-Hit zugesteuert, der auch von den veränderten Rollen im bisherigen Band-Gefüge profitiert. Da sind einerseits CJ Calderwoods dankenswerterweise un-expressive Saxophon-Einsprengsel als zusätzliche Klangfarbe. Andererseits liefert Raisa Kahn eben nicht nur Vocals und Lyrics als sonische Materialbausteine für den Studiosetzkasten. Von der im Vergleich zu den früheren, offensichtlich mutwillig de- und rekonstruierten Alben ziemlich zurückgefahrenen und insgesamt eher unterstützenden Produktion unverstellt, kommt da eine „weiblich“ qualifizierte, personalisierte „Sing“-Stimme zum Tragen, die ihr hörendes Gegenüber direkt adressiert – warum auch nicht. Dazu passt, dass der Song dauern, sich entfalten darf, mehr und dramaturgisch gut kalkulierte Repetition ja durchaus mit größerem Wohlfühlen kongruent sein kann. Wer an der Stelle an kompetente Indie-Selbstgenügsamkeit á la Pastels oder das kleine Glück des Sarah-Kosmos denkt, liegt nicht falsch – und wird beim Wechsel von A6 auf B1 rechtzeitig aufgeschreckt: Das de-tunete und ziemlich rockige Riff von „This skin“ schält sich mit viel Saxophon und der trotzig repetierten Textzeile „This skin is not meant to be hit“ aus einem atonal schillernden Cluster und schreit eigentlich danach, live und schwitzend, und nicht im Sessel über Home Stereo erlebt zu werden. Das ist in etwa so, wie man sich, sagen wir, Lou Barlows Lo Fi-Idiosynkrasien zuhause auf Kopfhörer durchaus zwar interessiert anhören kann, aber im Stillen weiß, dass der Spaß an der Sache durch eine andere Tür auf die Bühne käme.

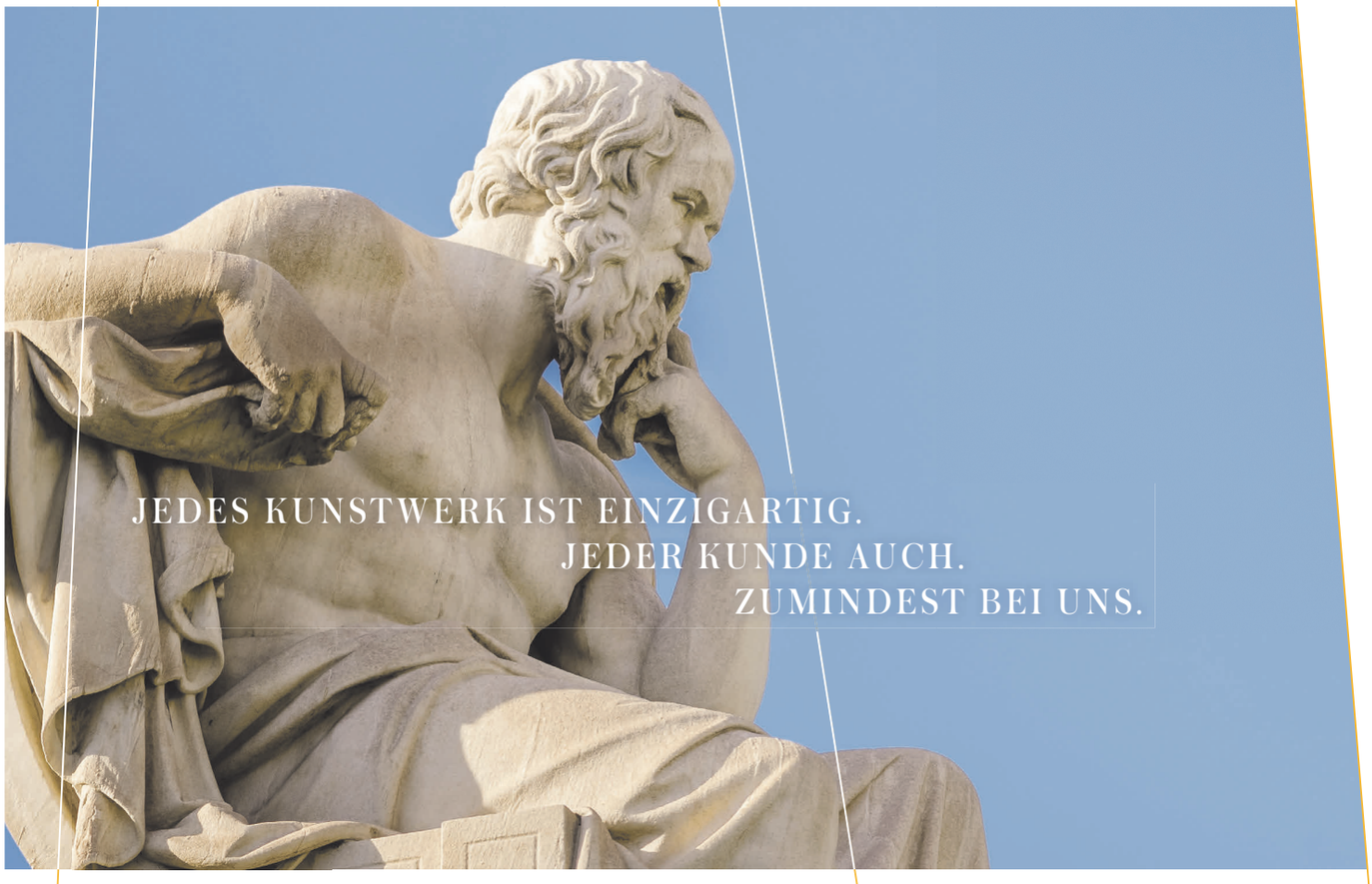
Insofern ließe sich *Shades* als äußerst gelungene Gemeinschaftsarbeit von Good Sad Happy Bad aber auch als Erinnerungshilfe dafür benutzen, dass aufgenommene Musik, so schön sie am Stück oder in Teilen anzuhören ist, nicht ganz darüber hinwegtäuschen kann, wie viel schöner ein bisschen gemeinschaftlich gelebtes Leben dazu wäre - selbst zu den Rahmenbedingungen einer insgesamt eher ausgelutschten Kamelle namens Indie.

has been largely reigned in and the production on the whole plays a more supporting role so that a “feminised”, personalised “singing” voice comes to the fore, which addresses its listeners directly – and why shouldn’t it. It is therefore fitting that the song is allowed to take its time, to unfold, and that more repetition, and dramatically well calculated repetition, can absolutely be compatible with higher levels of happiness. Those who are thinking at that point of indie self-sufficiency á la Pastels or the small happiness of the Sarah cosmos are not wrong – and get startled in time by the change from A6 to B1: The detuned and quite rocky riff on “This Skin” crystallises out of an atonally shimmering cluster with lots of saxophone and the defiantly repeated line “This skin is not meant to be hit” and virtually cries out to be experienced live and sweating, not through speakers while sat in a chair at home. It’s as if, say, you listen to Lou Barlow’s lo-fi idiosyncrasies through your headphones at home with a good deal of interest but inside you secretly know that the real fun would enter the stage through an entirely different avenue.

Thus, *Shades* could be considered an extremely well done collaborative work by Good Sad Happy Bad but also a memory aid to remind us that recorded music, beautiful though it is to listen to in one go or in parts, cannot entirely disguise the fact that it is much nicer to have a bit of communally experienced life with it – even within the confines of the, on the whole, rather hackneyed old chestnut called indie.

thg

BUCHHALTUNG
STEUERBERATUNG
LOHNSEKRETARIAT
UNTERNEHMENSBERATUNG



***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

carhartt®

WORK IN PROGRESS

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