

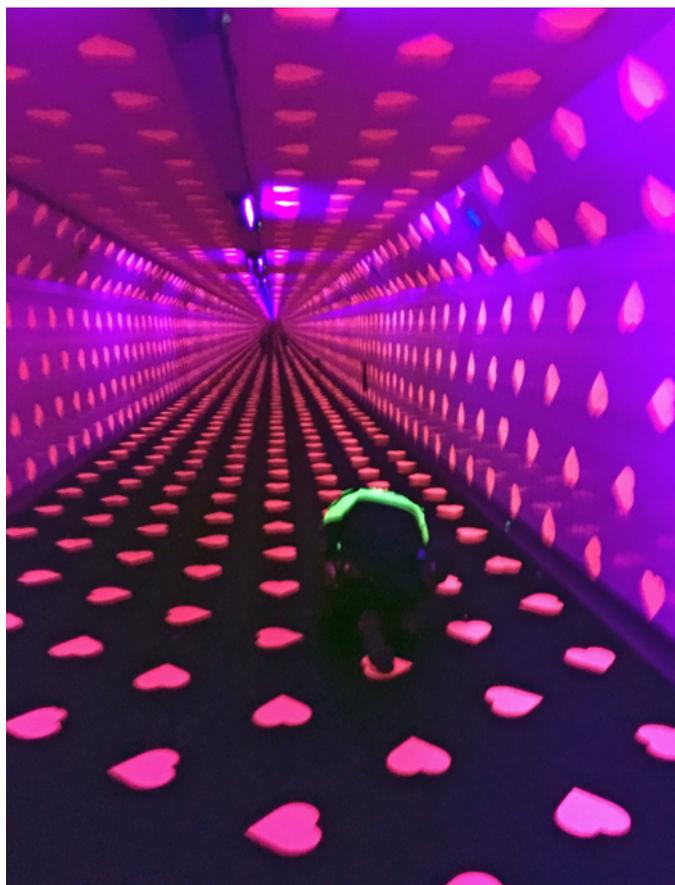
Meakusma

Magazine

SEPTEMBER 2024

FREE PRESS
MEAKUSMA.ORG

Valentina Magaletti Lutto Lento **Blixa Bargeld** CS + Kreme
Dub: an Afro-Chinese co-production McKenzie Wark **Devon Rexi**
Unreasonable facsimiles **Pieter Kock** Zabriskie: Books on Soundart



Vorwort

WOLFGANG BRAUNEIS

Herzlich willkommen zu einer neuen Ausgabe des Meakusma Magazins, die pünktlich zum diesjährigen Meakusma Festival erscheint und an so mancher Stelle von dessen Programm geprägt ist. Steph Kretowicz und Vittoria de Franchis haben ihre ausführlichen Tonträgerrezensionen zum Anlass genommen, CS + Kreme und Devon Rexi zu porträtieren und dabei sowohl den persönlichen als auch den gesellschaftlichen und geografischen Kontext zu berücksichtigen. Letztere werden auf dem Meakusma Festival ebenso auftreten wie der Klangkünstler und DJ Lutto Lento, mit dem sich Steph Kretowicz zu einem der drei ausgedehnten Interviews in dieser Ausgabe verabredet hat. Neben einer Rezension von Ugnė Matulevičiūtė zum neuen Pieter Kock-Album auf Meakusma nähert sich Joannie Baumgärnter – als Übersetzerin der kürzlich im Merve Verlag erschienenen deutschen Ausgabe – McKenzie Warks Buch *Raven* aus der Binnenperspektive, um gleichzeitig die Bedeutung von Rave für Transmenschen zu markieren.

Non-binäre Geschlechtsidentität spielt neben zahlreichen anderen Themen – von Marlene Dietrich über Schlaflosigkeit bis *Alien Pop Music* – auch im mäandernden Gespräch, das Oliver Schweinoch mit Blixa Bargeld geführt hat, eine Rolle. Gleiches gilt für das Interview von Hanna Bächer mit der Schlagzeugin Valentine Magaletti, in dem neben ihrer ausufernden musikalischen Praxis auch Fanny Chiarellos Buch *Basta Now. Women, Trans & Non-Binary in Experimental Music* thematisiert wird, das in diesem Jahr bei Permanent Draft, dem Verlag von Magaletti und Chiarello, erschienen ist.

Nachdem wir in den letzten drei Ausgaben das Thema *Conceptronica* aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet haben, möchten wir mit Michael Leuffens Essay *Unreasonable Facsimiles* einen ersten Beitrag zu den grundlegenden, durch Investmentfirmen und Copyright-Händler forcierten Umwälzungen im gegenwärtigen Musikbetrieb präsentieren, die in den kommenden Nummern des Meakusma Magazins weiter betrachtet werden sollen. Ein lange Zeit vernachlässigter musikhistorischer Aspekt ist hingegen der Gegenstand des Beitrags von Carmen Herold, die mit der wichtigen Rolle chinesischer Migrant:innen für die Geschichte von Reggae und Dub nicht nur einen blinden Fleck sondern auch die Dynamik historiographischer Ein- und Ausschlussmechanismen in den Fokus rückt.

Um Prozesse der Kanonbildung geht es implizit auch in den kurz und knackig kompilierten Veröffentlichungstipps von Justin Tripp, dessen Kolumne *Common Time* selbst eingefleischten Spezialist:innen vor Augen führt, dass es nachwievor unglaublich Vieles – und gleichzeitig von den verbliebenen Kanälen der Musikkritik Übersehenes – zu entdecken gibt. Beim Perlentauchen helfen uns in dieser Ausgabe ebenso Jean-Marie Dhur und Lorena Carràs vom Berliner Buchladen Zabriskie Point – auch in diesem Jahr wieder mit einem Stand auf dem Meakusma Festival vertreten –, die gemeinsam mit den Klangkünstler:innen Pablo Diserens, Nele Möller und Felicity Mangan zahlreiche Publikationen zu den Themen Musik, Klang, Stille und Hören vorstellen.

Wie das Meakusma Festival hat sich auch das Meakusma Magazin den unterschiedlichsten Spielarten zeitgenössischer Musik verschrieben. Mit all diesen kontextualisierenden Betrachtungen, der Infragestellung kanonischer Überlieferung, dem Interesse am Dialog – auch im Rahmen des Meakusma Magazin Radios während des Festivals –, der Thematisierung von Diversität, von Inklusion und Exklusion hoffen wir aber darüber hinaus zumindest einen kleinen Beitrag zu leisten zu einem kritischen, reflektierten und freudvollen Miteinander inmitten einer im Allgemeinen längst aus den Fugen geratenen Welt und einer im Besonderen von identitätspolitischen Grabenkämpfen jeglicher Couleur gekennzeichneten kleinen kulturbetrieblichen Welt.

Dass wir diese Formen der spezifischen Betrachtung und Vertiefung umsetzen können, ist nur durch die Unterstützung von Ostbelgien und Goethe-Institut Brüssel möglich, für die wir uns an dieser Stelle einmal mehr herzlich bedanken möchten.

Editorial

WOLFGANG BRAUNEIS

Welcome to a new issue of Meakusma Magazine, published just in time for this year's Meakusma Festival and shaped in many ways by its programme. Steph Kretowicz and Vittoria de Franchis use their extensive reviews to portray CS + Kreme and Devon Rexi, considering their personal, social and geographical contexts. The latter will perform at Meakusma, as will sound artist and DJ Lutto Lento, whom Steph Kretowicz met for one of this issue's three extended interviews. In addition to a review by Ugnė Matulevičiūtė of Pieter Kock's new album on Meakusma, Joannie Baumgärnter – translator of the German edition recently published by Merve Verlag – approaches McKenzie Wark's book *Raving* from an internal perspective and highlights the significance of rave for transgender people.

Non-binary gender identity also plays a role in Oliver Schweinoch's meandering conversation with Blixa Bargeld, alongside numerous other topics – from Marlene Dietrich and insomnia to *alien pop music*. The same goes for Hanna Bächer's interview with drummer Valentine Magaletti, in which Fanny Chiarello's book *Basta Now. Women, Trans & Non-Binary in Experimental Music*, published this year by Permanent Draft, Magaletti and Chiarello's publishing company, is also discussed.

Having examined the topic *Conceptronica* from different perspectives in the last three issues, we present Michael Leuffen's essay *Unreasonable Facsimiles*, a first contribution to the fundamental challenges in today's music business dominated by investment companies and copyright traders, and a topic that will be further explored in future issues of the magazine. A long-neglected aspect of music history, on the other hand, is the subject of Carmen Herold's article, which focuses not only on a blind spot, but also on the dynamics of historiographical mechanisms of inclusion and exclusion, with the important role of Chinese migrants in the history of reggae and dub.

The processes of canon formation are also implicitly addressed in the short and crisply compiled publication tips by Justin Tripp, whose column *Common Time* reminds even die-hard specialists that there is still an incredible amount of music to be discovered – and at the same time often overlooked by the few remaining channels of music criticism. Jean-Marie Dhur and Lorena Carràs from Berlin's Zabriskie Point bookshop – which will once again have a stand at this year's Meakusma Festival – are also on hand with recommendations, and together with sound artists Pablo Diserens, Nele Möller and Felicity Mangan they present numerous publications on the themes of music, sound, silence and listening.

Like the Meakusma Festival, Meakusma Magazine is dedicated to the most diverse forms of contemporary music. With all these contextualizing observations, the questioning of canonical tradition, the interest in dialogue – also in the context of Meakusma Magazine Radio during the festival –, the thematization of diversity, inclusion and exclusion, we hope to make at least a small contribution to a critical, reflective and joyful coexistence in a world that has long since lost its way in general, and especially in a small cultural world characterized by all sorts of identity-political conflicts.

The fact that we are able to realize these forms of specific observation and in-depth study is only possible thanks to the support of Ostbelgien and Goethe-Institut Brüssel, for whom we would like to take this opportunity to thank them once again.

Impressum

Meakusma
Magaziné

SEPTEMBER 2024
SEPTEMBER 2024
FREE PRESS
MEAKUSMA.ORG

Verantwortlicher

Herausgeber
Published by
Meakusma VoG
Kirchstrasse 15
4700 Eupen
Belgien/Belgium
info@meakusma.org
www.meakusma.org

Redaktionelle Leitung

Chief Editor
Wolfgang Brauneis

Übersetzung

Translation
Wolfgang Brauneis
Rafael Severi

Design

Meeuw



Ostbelgien  Mit Unterstützung
der Deutschsprachigen
Gemeinschaft Belgiens



Inhalt



Contents

36

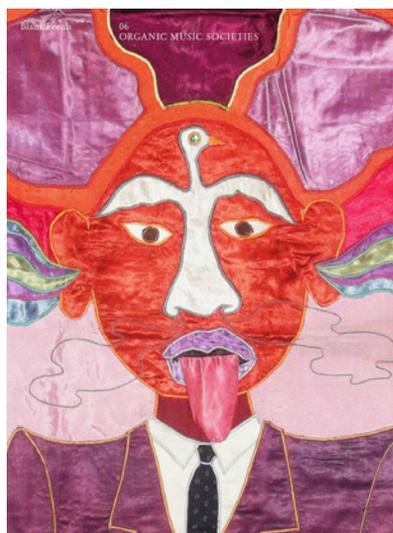


48



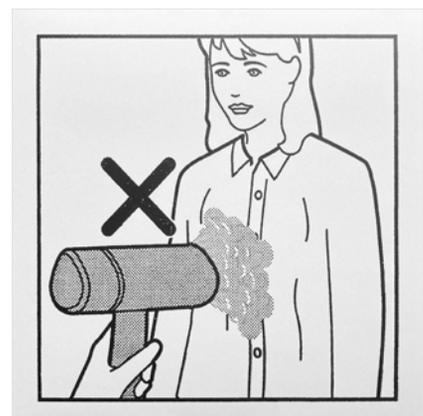
18

- 4 **Valentina Magaletti**
- 12 **Lutto Lento**
- 18 **Blixa Bargeld**
- 24 **Unreasonable facsimiles**
- 28 **Zabriskie Books on Soundart**
- 36 **Dub: an Afro-Chinese co-production**
- 44 Review: **Devon Rexi**
- 48 Review: **Pieter Kock**
- 52 Review: **McKenzie Wark**
- 56 Review: **CS + Kreme**
- 60 **Common Time**



28

4



Im Gespräch mit
Valentina Magaletti

In conversation with
Valentina Magaletti

‘Die Ehrlichkeit dessen, was passiert’ ‘The honesty of what’s going on’

PHOTO © LOUISE MASON

HANNA BÄCHER

Valentina Magaletti ist eine britisch-italienische Schlagzeugin, Perkussionistin und Komponistin. Die in Bari geborene Musikerin ist an einer schier unüberschaubaren Zahl von Kollaborationen beteiligt, die ein so breites stilistisches Spektrum abdecken, dass ihre Heimatstadt London wahrscheinlich der einzige Ort auf der Welt ist, an dem sich das ganz natürlich anfühlt. Mit Moin erweitert sie das Elektronik-Duo Raime, mit dem Jungle-Produzenten Al Wootton lotet sie als Holy Tongue die Grenzen des Dub aus. Sie arbeitete mit Steve Beresford, mit Tomaga, ihrem langjährigen Duo mit dem verstorbenen Tom Relleen, und mit dem Instrumentenbauer Pierre Bastien samt dessen Synthesizer-, Library- und Schlagzeug-Collagen. In Vanishing Twin spielt sie mit der Künstlerin und Musikerin Cathy Lucas, in ihrem Duo V/Z mit Zongamin, während Coby Sey unter anderem die Lyrics beisteuert. Valentina hat ihr Schlagzeug für Gamelan-Projekte wie Nist-Nah, für die

Göttin des surrealen Pops Lafawndah und an Stelle von Jaki Liebezeit für das Can-Projekt zur Verfügung gestellt. Mit ihrer Partnerin Fanny Chiarello hat sie kürzlich ihr eigenes Label Permanent Draft gegründet, das nach einigen Musikreleases nun auch ein von Chiarello verfasstes Buch herausgebracht hat: *Basta Now. Women, Trans & Non-Binary in Experimental Music*.

Das Interview fand per Videoanruf an einem müden und (im Falle der Autorin) kaffeelastigen Montagmorgen in einem schäbigen Homerecording-Studio in Köln und in einer mit Schallplatten vollgestopften Wohnung in Hackney statt. Es wurde aus Gründen der Übersichtlichkeit und Länge geschnitten.

Hanna Bächer: Hi!

Valentina Magaletti: Hallo!

Und alles Gute zum Geburtstag!

Herzlichen Dank! Ich komme gerade von einer zweitägigen Feier. Heute lasse ich es etwas ruhiger angehen [lacht].

HANNA BÄCHER

Valentina Magaletti is a British-Italian drummer, percussionist and composer. Born in Bari, she’s now involved in an almost superhuman number of collaborations, covering such a wide range of styles that London, her home, is probably the only place in the world where this feels natural. With Moin, she expands the electronic duo Raime, and with jungle producer Al Wootton, she explores the boundaries of dub as Holy Tongue. She has collaborated with Steve Beresford, with Tomaga, her long running duo with the late Tom Relleen, with instrument builder Pierre Bastien adding synth, library and drum collages. In Vanishing Twin, she plays with artist Cathy Lucas; for her duo V/Z, she plays with Zongamin, while Coby Sey contributes lyrics, among others. Valentina has lent her drumming to gamelan projects such as Nist-Nah, to the goddess of surreal pop, Lafawndah, and, taking the place of Jaki Liebezeit, to the Can-Project. She and her partner Fanny Chiarello recently launched their

own imprint, Permanent Draft, which, after a few music releases, has just published an already seminal book written by Chiarello: *Basta Now. Women, Trans & Non-Binary in Experimental Music*.

This conversation took place via video call on a tired and (on the author’s side) coffee-fuelled Monday morning, from a scrappy home-recording studio in Cologne to a record-packed apartment in Hackney. The interview has been edited for clarity and length.

Hanna Bächer: Hi!

Valentina Magaletti: Hello!

And happy birthday!

Thank you! I just came back from two days of celebration. So, today, I like taking it easy [laughs].

Good! Where were you?

I was in Madrid for a show. And then yesterday, I also celebrated here in London.



Sehr gut! Wo warst du denn?

Ich war in Madrid für eine Show. Und gestern habe ich hier in London gefeiert.

Oh, gut. Ich habe gerade auf Instagram gesehen, dass du Geburtstag hast und ich habe gehofft, dass es nicht heute ist und ich ihn mit diesem Interview störe.

Nein, nein. Wie geht es dir?

Mir geht es gut, danke. Also, ich habe mich gefragt: Du bist jetzt in London und hast mehr als die Hälfte deines Lebens dort verbracht, richtig? Wann bist du eigentlich dorthin gezogen?

Ungefähr im Jahr 2000?

2000, okay. Du hast 2014 angefangen, Musik zu veröffentlichen, zumindest soweit ich weiß – mit Tomaga. Was hast du vorher gemacht?

Ich habe immer Musik gemacht, seit ich nach London gezogen bin. Meine erste Erfahrung mit Musik in London war 2000 mit John Peel bei der BBC! Ich habe mit allen möglichen Bands gearbeitet. Ich hatte eine Vorliebe für Emo- und Punkbands, nichts auf meinem eigenen Label oder was man [leicht] finden könnte. Ich bin mit vielen kleinen Bands getourt, aber das war nicht entscheidend für meine Karriere. Vor Tomaga tourte ich ein paar Jahre mit The Oscillation. Dann traf ich Tom [Relleen] und fing an, meine eigene Vision zu entwickeln und meine eigenen Sachen zu machen. Das hat eine Weile gedauert. Aber ich habe immer in anderen Bands gespielt – nur als Schlagzeuger, nicht als Komponist. Meine Karriere als Komponist begann definitiv mit Tomaga.

Das war auch das erste Mal, dass ich dich mit Tomaga spielen sah – im Wysing Art Center, ich glaube 2015. Und ich dachte: Oh mein Gott, wer ist das? Es war einfach großartig. Du hast also Schlagzeug studiert, aber nicht Komposition, richtig?

Genau, ich habe nicht Komposition studiert, aber ich habe eine Zeit lang Orchesterschlagzeug am Konservatorium studiert.

Und dazu gehört auch das Komponieren? Ich versuche nur zu verstehen, wie du Komponistin geworden bist.

Ich habe ein bisschen klassische Musik studiert, an Schlagzeug, Vibraphon, Pauke, Marschtrommel und so weiter. Aber zur Komponistin wurde ich erst durch das Üben und dadurch, dass ich jeden Tag auf die Straße gegangen bin und gespielt habe. Ich habe meine eigene Musikalität entwickelt, die sich immer weiter von dem entfernt hat, was ich vorher nur auf dem Schlagzeug gespielt habe – und so habe ich angefangen, Marimba und Vibraphon zu spielen. Die meiste

Zeit meines Lebens Klavier gespielt, ich habe immer ein bisschen Klavier gespielt, schon als Kind in Italien. Ich habe das Klavier eigentlich immer als ein sehr perkussives Instrument empfunden. Für mich macht das alles Sinn. Ich habe meine Hände auf das Klavier gelegt, auf das Vibraphon, auf die Gitarre und was auch immer. Und das entwickelte sich, bis ich meine eigene Musik hatte. Aber es war nicht so, dass ich Komposition studiert hätte, überhaupt nicht.

Wenn ich mir deine Solo-Veröffentlichungen anhöre, scheinen sie immer mehr Quellen zu enthalten, also mehr Samples ...

Ja, viele Feldaufnahmen ...

Gibt es eine bestimmte Art und Weise, diese Kompositionen zu beginnen? Mit dem Schlagzeug oder mit den Aufnahmen?

Ich gebe dir mal ein Beispiel, eine Analogie, die mir gefällt. Wenn du mit einer Kamera herumläufst und Fotos machst, dann kommst du nach Hause, siehst dir das Bild auf einem großen Bildschirm an, und fängst an, Details zu bemerken. Man zoomt an sie heran, und sie werden zum Bild. Dann ist es kein Schnappschuss mehr, sondern ein richtiges Bild. Und ich habe die gleiche ästhetische Praxis mit der Komposition [und mit] jeder möglichen Quelle. Das sogenannte Quantum Listening von Pauline Oliveros spielt dabei eine sehr wichtige Rolle. Ich könnte einfach mit meinem Handy herumlaufen und, sagen wir, den Raum aufnehmen, nach Hause gehen und denken: Ah! Hanna ist in diesem Raum und bedankt sich. Und wenn mir der Klang dieses „Danke“ gefällt, dann loope ich es und mache daraus einen rhythmischen Track, auf dem ich dann spiele. Das reizt mich, das ist ein sehr spielerischer Ansatz. Es kann alles und überall sein. Es hat für mich etwas Magisches. Es gibt keinen Modus Operandi, wie beim Üben. Zum Beispiel: Okay, ich setze mich hin und schreibe eine Partitur, dann harmonisiere ich das Ganze, nehme ich eine Quinte runter, eine Terz runter und füge die Bläser hinzu – nichts davon. Es ist immer irgendwie das Leben, wie es ist. Ich nehme einfach Details und füge hinzu, was gut klingt. Das ist es im Grunde.

Gehört dazu auch viel von dem dazu, was du zufällig hörst?

Manchmal ist es wie ein Audio-Tagebuch. So habe ich zum Beispiel [2020 die Soloveröffentlichung] *A Queer Anthology of Drums* aufgenommen. Vieles davon war ein Tagebuch, viele Schnipsel, viele Informationen, viele kleine Aufnahmen, die ich auf meinem Handy hatte und die ich während der Pandemie verarbeiten konnte. Ich fing an, mir das alles noch einmal anzuhören, und dann sagte ich mir: Oh, das

© LOUISE MASON



Oh, good. I just saw on your Instagram that it's your birthday and hoped that it's not today, so I'm not crashing it with this interview.

Nooo. How are you?

I'm all good. Thank you. So, I was wondering, you're in London now, and that's where you've been living for more than half your life, right? When did you move?

Like, 2000?

2000, ok. You started to release music, at least that I know of, with Tomaga in 2014. So, what were you involved with in between?

I've always been making music, since I moved to London. My first ever music experience in London was with John Peel at the BBC in 2000! Yeah. I was working with all sorts of bands. I was kind of into Emo, Punk bands, nothing on my own imprint or that you might [easily] find. I was touring with loads of little bands, but nothing that would determine my career. Well, before Tomaga I was touring with The Oscillation for a few years. Then I met Tom [Relleen] and really started to have my own vision and do my things. It took a bit of time. But I always played in other bands, just as a drummer, as opposed to a composer. My vision and my career as a composer definitely started with Tomaga.

That's also the first time I saw you play, with Tomaga, at Wysing Art

Center, I think in 2015? And I was like, Oh my god, who IS that? It was just great. So, you got taught to play drums, but you didn't study composition, right?

I didn't study composition, but I studied orchestral percussion at the conservatory for a bit.

And that involves composition? I'm trying to understand how you became a composer.

I studied a little bit of classical music, but percussion, vibraphone, timpani, marching snare and stuff. But I became a composer just through practice and just through, like, hitting the street and playing every day. I developed my own musicality and it evolved more and more from [when] I used to play just drums, and then I started the marimba and the vibraphone. And of course, I was playing piano for the best part of my life, like I always played a bit of piano, even when I was a kid back in Italy. And so, I conceived piano as a very percussive instrument, because, in fact, it is. To me, it all makes sense. And then, of course, I put hands on the piano, hands on the vibes, hands on the guitar and whatever. And that evolved and I had my own music. But it wasn't, like, studying composition. Not at all.

Now, when I listen to your solo releases, each one seems to involve more sources, like, more samples ...

Yes. Lots of field recordings ...

gefällt mir, ich erinnere mich an diese Kirche in Deutschland, das werde ich mit dem Vibraphon untermalen. Oder: Oh, ich liebe diese Art von Zirkus, ich werde einfach Bongos oder Klavier dazu spielen. Oder ein bisschen singen ... Weißt du, was ich meine? Es ist immer ganz, ganz anders.

Aber wie entscheidest du, wann ein Stück fertig ist? Ich könnte mir vorstellen, dass, weil du so verspielt bist, die Gefahr besteht, dass du es jeden Tag überarbeitest?

Nein, bei aller Bescheidenheit, denn ich möchte nicht wie ein Idiot oder arrogant klingen [lacht]: Ich glaube, das ist das wahre Talent. Ich glaube, das ist etwas, was man nicht erklären kann. Ich weiß, wann etwas gut klingt, ich verlasse mich einfach auf meine Ohren. Aber ich habe keine absoluten Regeln. Deshalb ist das Mischen für mich nur eine Ergänzung zu meiner Arbeit, denn wenn ich mit Material im Studio bin, klingt es für mich schon gut, verstehst du? Manche Leute haben viele Elemente, dann gehen sie ins Studio und müssen das abmischen, damit es gut klingt. Wenn ich eine Aufnahme mit einem Klavier gemacht habe und ins Studio gehe, um es zu filtern oder was auch immer, dann finde ich, dass das, was ich habe, schon gut klingt. [Ich benutze] mein Urteilsvermögen als Hörerin.

Und du hörst viel Musik von anderen Leuten, oder?

[Bewegt die Kamera und zeigt auf Wände und Regale voller Schallplatten]: Das ist mein Zuhause!

So habe ich mir das vorgestellt! [Beide lachen] Aber du nutzt das Musik-hören nicht gezielt als Inspiration?

Nein. Ich höre die Musik anderer Leute, weil ich Musik liebe. Aber es ist ein großer Unterschied, ob man Musik macht oder Musik hört. Ich lasse mich manchmal inspirieren, [wenn] ich irgendwie denke: Wow, ich habe mir dieses Pattern angehört, sagen wir ein indisches Tabla-Pattern, und vielleicht kann ich das nachahmen - ich meine, natürlich fließt das irgendwie in das Ganze ein. Aber nie nach dem Motto: Oh, das höre ich mir jetzt an und dann klingt es genau so. Manchmal kann es eine Referenz sein, aber dann wird es immer zu etwas anderem.

Magst du andere Musiker:innen wegen ihrer Virtuosität oder wegen etwas anderem?

Zu 90 Prozent ist es nie die Virtuosität, die Zurschaustellung, dass jemand ein Instrument gut beherrscht. Das hat noch nie meine Aufmerksamkeit erregt. Wenn ich Musik höre, ist mein Hauptkriterium, ob etwas gut ist oder nicht - die Ehrlichkeit dessen, was passiert. Wenn ich Musik höre, versuche ich herauszufinden, wie real das

ist, was ich höre, und ob es nicht vor-gibt, etwas anderes zu sein. Das ist die Musik, die ich liebe.

Denn wenn man sich all die Musiker:innen anschaut, mit denen du zusammenarbeitest - ich meine, du bist ja bekannt dafür, mit Dutzenden von Kolleg:innen zusammenzuarbeiten ...

Ich bin ein Serienkollaborateur!

... einige sind Jazzmusiker:innen, die ihr Instrument wahrscheinlich jahrzehntelang studiert haben, andere kommen aus dem elektronischen Background und können vielleicht drei Akkorde auf der Gitarre spielen ...

... genau.

Es gibt also keine klare Regel. Du arbeitest auch mit Leuten zusammen, die eher eine Art Punk-Ansatz in der Musik haben.

Ja, das ist so: Wenn ich mit jemandem spreche, ist es mir scheißegal, ob es Upper English oder Cockney ist, solange wir kommunizieren. Verstehst du?

Ja, klar. Ich habe gelesen, dass du bei dem Schlagzeuger von Goblin Unterricht genommen hast, das war wahrscheinlich die erste „coole“ italienische Musik, die ich gehört habe, als ich noch nichts von der schrägen, experimentellen und psychedelischen italienischen Musik wusste. Meiner Meinung nach ist das also ein echter italienischer Einfluss, den du durch Goblin hast. Und wie hat dich London beeinflusst?

Es ist unglaublich. Ich bin total verliebt in diese Stadt und werde es immer sein. Weißt du, manchmal, wenn ich an die Lebensqualität denke, an den Platz, das Studio zum Beispiel ist wirklich klein: Oh mein Gott, was mache ich hier bloß? So wie beim Brexit, das ist auch sehr düster. Aber gleichzeitig denke ich immer noch, dass es magisch ist, was die Musik angeht. Oh mein Gott! Ich wohne zehn Minuten vom Café Oto entfernt, das ich liebe. Wir supporteten uns alle sehr, es ist wirklich eine tolle Gemeinschaft. Aber nicht nur das, ich glaube, England hat etwas Besonderes. Bristol, Manchester, oh, mein Gott. Ich weiß nicht, was es ist. Vielleicht liegt es daran, dass sich die Leute hier abrackern und dann die Schönheit in der Kunst zum Ausdruck bringen. Es gibt nichts Vergleichbares. Ich glaube, es kommt von innen. Ich glaube, sie werden hier einfach damit geboren, in die Musik hineingeboren, sie haben es in sich, ich weiß es nicht. Ich habe wirklich Schwierigkeiten, wenn ich nach Hause fahre - dort, wo ich geboren bin, in Italien - und dieses unmögliche Radio höre! Warum? Weil es totaler Müll ist. Aber hier [in London] ist sogar der Mist in Ordnung, es ist einfach alles auf einem anderen Level.

So, is there a specific way that you start these compositions? Do you start with drums or with field recordings?

I give you an example, an analogy that I like. When you're walking around with a camera and you're taking pictures, and then you go home and look at this picture on a big screen, and you start to notice the details, and you zoom in on the details, and the details become the picture. So, it's not a snapshot anymore, but it becomes a real picture. And I have the same aesthetic with composition [and with] every source that it could be. The so-called quantum listening, by Pauline Oliveros, plays a really important role. I could just, like, move around with my mobile phone and, let's say, record the room, and then I go home, and I'm like: Ah! In the room, there's Hanna who says thank you. And I like the tone of that "Thank you". I'm gonna loop it, and I'm just gonna make that "Thank you" a feature of a rhythmic track that I'm gonna play on. So, this is what enchants me. It's a very playful approach. It can be anything, anywhere. It's magical to me. There's never a *modus operandi*, like a practice. Like: Okay, I'll sit down, and I score, and then I harmonize, and then I take a fifth down, a third down, and I put the brass section on it. None of that. It's always like: life, as it goes. I just take details, and I just put whatever thing sounds good. It's kind of basic for me.

Does it involve a lot of what you listen to accidentally?

It's like an audio diary, you know, sometimes. This is how I did [2020 solo release] *A Queer Anthology of Drums*, for example. A lot of it was a diary, lots of snippets, loads of info, loads of little recordings that I had on my phone, that I had time to process during the pandemic. I started listening to everything back and then I'm like: Oh, I love this, I remember this church in Germany, I'm gonna put some vibraphone on it. Or, like: Oh, I love that kind of circus thing, I'm just gonna play some bongos or some piano on it. Or some vocals ... you know what I mean? It's always very, very different.

How do you decide when a track is finished, though? Because I would think, since you're so playful, there would be a danger, maybe, that one would continue just reworking it every day?

No. Without sounding humble, because I don't want to sound like a dickhead or arrogant [laughs]. I think that THAT'S the real talent. I think this is something that you cannot explain. I know when something sounds good to me. I just trust my ears. But I don't have any absolute rules. This is why to me, mixing is only complementary to my work, because when I'm in the

studio with something, it's because it already sounds good to me, you know? Some people have lots of elements, then they go to the studio, and they have to mix that, so it sounds good. When I go to the studio, if I already assembled some field recording with some piano and go there to, like, filter it or whatever, then whatever I have, I think already sounded good. [I use] my judgment as a listener.

And you listen to a lot of other people's music, right?

[Moves her camera and points it at walls and walls full of record-bearing shelves]: This is my house!

That's how I imagined your house[both laugh] But you don't use listening to music, sort of purposefully, to inspire you?

No. I listen to other people's music because I love music. But it's very different, being a musician and being a listener. I have inspiration sometimes, [when] I think, like: Wow, I've been listening to this pattern, like for example, a tabla pattern from India, and maybe I can emulate something sometimes - I mean, of course, it all comes into the equation of the whole. But never like: Oh, I'm gonna listen to this and I'm gonna sound like that. Sometimes, it can be a reference, but then it always becomes something else.

When you like other musicians, is it because of their virtuosity or something else?

It's 90% never the virtuosity of it, the showing off that someone is good at an instrument. It's never been what catches my attention. When I listen to music, my main criteria if something is good or not, to my brain, is the honesty of what's going on. And so, what I try to determine through the listening is how real is what I'm listening to and if it comes out without pretending to be something else. That's the music I like.

Because, when looking at all the musicians that you work with, which - I mean, you're famous for working with, like, dozens of collaborators ...

I'm a serial collaborator!

... some are Jazz musicians, who probably studied their instrument for decades, and others are from an electronic background, and can maybe play three chords on the guitar ...

... exactly.

... so, there's no clear rule. You also collaborate with people who have a sort of punk approach to music.

Yeah, it's like this: When you dialog, when you're talking to someone, I don't give a shit if it's Queen English or street language, as long as we communicate. You know?

London ist also dein Zuhause, aber du bist viel unterwegs und spielst ständig mit vielen verschiedenen Leuten. Ich stelle mir vor, wenn du an einem Abend mit, sagen wir, Holy Tongue spielst und am nächsten Abend mit Vanishing Twin – musst du dich dann innerlich umstellen, um in die richtige Stimmung zu kommen?

Weißt du, es ist, als ob du an einem Tag mit deiner besten Freundin essen gehst und am nächsten Abend mit deiner Nichte. Du musst die Themen wechseln. Ich bin immer noch derselbe Mensch und dieselbe Musikerin, aber natürlich spricht man je nach Situation anders.

Aber machst du eine Art Meditation, bevor du dich in die verschiedenen Situationen begibst?

Nein, das mache ich nicht. Das Trommeln selbst ist für mich eine Art Meditation. Trommeln ist schamanisch. Es ist etwas sehr Körperliches, aber auch etwas sehr Spirituelles. Auf der Bühne ist es eine ganz andere Energie – es ist magisch.

Übst du eigentlich noch regelmäßig Schlagzeug?

Früher habe ich viel unterrichtet und das war die Zeit, in der ich mit meinen Schüler:innen geübt habe. Aber jetzt, wo ich vielleicht vier Auftritte pro Woche habe und auch im Studio spiele, habe ich nicht mehr das Bedürfnis zu üben. Ich habe das Gefühl, dass das Spielen einfach genug ist. Wenn die Leute, die zu den Shows kommen, sagen: Wow, du kannst echt gut Schlagzeug spielen! Dann habe ich das Gefühl, dass die Show nicht gut war. Ich bin nicht scharf darauf, für meine Technik bewundert zu werden oder jemanden vom Stuhl zu reißen. Das ist mir egal, denn das bedeutet, dass es irgendwie einen Filter zwischen dir und dem Publikum gibt – die einen können etwas, die anderen applaudieren. Ich will einen Dialog haben, von Angesicht zu Angesicht. Ich will [dem Publikum] zeigen: Ihr seid ein Teil davon, das gehört zu euch dir. Denn das ist etwas Ursprüngliches.

Heißt das auch, dass du am liebsten vor Publikum auf dem Boden spielst?

Bei meiner Soloshow habe ich auf dem Boden angefangen, einfach im Raum gespielt, auf einer kleinen Snare. Ich möchte eine Verbindung zu den Leuten aufbauen. Es ist lustig, das zu sagen, denn letzte Woche habe ich vor Oneohtrix Point Never gespielt, und da waren ungefähr 1200 Leute bei der Show. Ich trommelte, war in meiner eigenen Welt und versuchte zu kommunizieren, also schaute ich in den Raum und - ich fühlte mich wie fucking Bon Jovi. Es war absurd. Im Sinne von: Was zum Teufel ist das hier [lacht]? Ich meine, ich bevorzuge einen Raum, der wirklich zuhört, im Gegensatz zu „waaaahhh“ [schreit]. Soll ich mit „Clap

your hands! Are you ready to rock?“ anfangen? Also wirklich [lacht]. Ich weiß nicht, ob das meine Vorstellung von Erfolg ist. Ich bin glücklich an dem Punkt, an dem ich jetzt bin, an dem ich mich von der Kritik anerkannt fühle und an dem ich spüre, dass die Leute, die ich als Musiker:in liebe, auch meine Musik lieben. Ich denke, das ist Erfolg. Das ist es, was mich wirklich glücklich macht. Und das ist mir wichtiger als kommerzieller Erfolg. Natürlich müssen wir alle Geld verdienen, aber das hat nichts mit der Leidenschaft für die Musik zu tun. Am Ende geht es nur um die Musik. Ich bin richtig gestresst und frustriert, wenn ich zu einem „Produkt“ werde. Da möchte ich mich so weit wie möglich raushalten. Leider ist es manchmal so, dass, wenn man ein bisschen Erfolg hat, jeder ein Stück davon haben will. Und das ist dann sehr, sehr langweilig. Um ehrlich zu sein, ich hasse die Musikindustrie.

Das kann ich mir gut vorstellen. Aber ich denke, wenn man mit so vielen verschiedenen Projekten und Labels arbeitet, ist es vielleicht auch einfacher, nicht zu einem Produkt zu werden? Man löst sich zuzusagen auf.

Ich mache das auch aus Selbstschutz. Ich bin ein sensibler Mensch, aber auch ein sehr verrückter. Was komisch ist für eine Schlagzeugin [lacht]. Wenn mich etwas ärgert, hänge ich in einer Schleife fest. Und um da rauszukommen, hilft es einfach, die Energie zu verschieben, wenn man viele verschiedene Basen hat, nette kleine Familien oder kleine Projekte. Ich habe so viele schöne Dinge, auf die ich mich konzentrieren kann. Es ist also auch für meine Selbstfürsorge wichtig, dass ich viele Dinge im Blick habe. Das hält einen am Leben, glaube ich. Ich könnte nie jemand sein, der ein Projekt hat, dann probt und dann 30- oder 40-mal die gleiche Show spielt. Das fände ich verrückt. Verrückt! Für mich wäre das wie in einem Büro zu arbeiten. Du hast einen Streit mit dem Chef, du bist am Arsch, gehst nach Hause und dein Leben ist so: „Oh, ich habe so viel Ärger auf der Arbeit“, weißt du?

Das bringt dich weiter.

Es gibt so viele Realitäten, so viele Rollen, die du in der Welt spielen kannst, dass du immer das finden kannst, was deinen Absichten und deinem Selbst am besten entspricht. Ich versuche einfach, die negative Energie [macht eine wegwerfende Geste]. Das will ich nicht haben. Ich bin auch nicht sehr diplomatisch, ich bin sehr leidenschaftlich. Also, ich vermeide immer Konfrontationen, weil ich weiß, dass es sehr schnell gehen kann: Ah! [schreit] Frustration kann sehr schnell eskalieren. also bleibe ich in meiner eigenen Blase. Na ja, in meinen vielen Blasen! Wenn eine platzt, habe ich noch ein paar andere Blasen.

Yeah. I read that you studied drums with the drummer of Goblin, which, to me, was maybe the first “cool” Italian music that I heard of when I didn’t yet know of Italian art that is mad and experimental and sort of psychedelic. So, in my mind, that’s a really Italian influence that you have with Goblin. But how did London influence you?

It’s incredible. I’m completely in love with the city. I always will be. You know, sometimes, because of the quality of life, because of the space – the studio is really small, or whatever – I think: Oh my god, what am I doing here, you know. Like with Brexit, which is also really grim. But I still think it’s magical, music wise. Oh my god. I live ten minutes from Cafe Oto, which I love. We support each other so much. It’s a really beautiful community. But not just that, I think England’s got it, you know. Bristol, Manchester. Oh my god. I don’t know what it is. Maybe it’s because people struggle, and then they put beauty in art form. I cannot see anything else like it. I think it’s inside. I think they’re just born with it, like, born in music, and it’s something that is intrinsic, I don’t know. I really struggle when I go back home, like where I’m born in Italy, and the radio is impossible! But why? It’s trash. But trash, like: Wow. Even the shit that is trash, here [in London], it’s fine. The standard is just another level.

So, London is home, but you’re traveling an awful lot, and you’re playing with many different people all the time. I imagine that if you play one night with, let’s say, Holy Tongue, and the next day would be with Vanishing Twin, you will have to sort of internally change to be in that vibe?

You know, it’s like, if you go for lunch with your best friend one day, and then the following night, you go to your niece. You have to change the content of the conversation. I’m always the same person and musician. But obviously, depending on the situation, you just converse in a different way.

But do you have any sort of meditation that you do before going into different situations?

No, I don’t. The actual drumming, to me, is my form of meditation. Drumming is shamanic. It’s something that is very physical, but also very spiritual. On stage it’s a completely different energy. It’s magical.

Do you still do physical drum practicing, at all, ever?

I used to teach quite a bit and with my students, that was the time for me to practice. But then, more and more, because I play maybe four shows a week now, and in the studio [too], I don’t find the need to just practice. I feel that playing, it’s just enough. And when people come to see the show and they

say: Wow, you’re really good at playing drums! Then I feel like the show wasn’t good. I don’t go for appreciation of my technique or a fucking gravity blast, like “wow”. I don’t care about that, because that means that between you and the audience, there’s a filter. It’s like, one with skills and someone that’s clapping. I want a dialogue. I want to be face to face. What I want is [to show the audience]: You are part of this, this belongs to you. Because it’s primal.

Does this mean that, when you play, your preferred setup is on the floor with the audience?

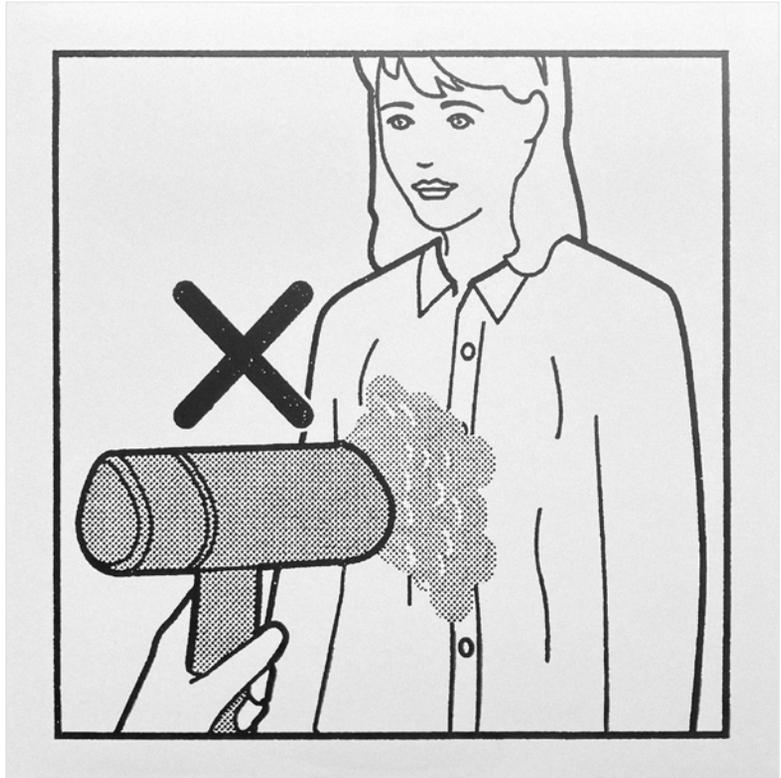
I’ll tell you what, my solo show, I started on the floor, just playing in the room, on a little snare. I want to connect to people. And it’s funny to say that, because last week, I was playing before Oneohtrix Point Never, and it was like 1200 people watching the show. I was drumming, in my own world and trying to communicate, so I look at the room, and – I felt like fucking Bon Jovi. It was ridiculous. Like: What is this [laughs]? I mean, I favor a room that’s really listening, as opposed to like “waaaahhhh” [screams]. What should I do, start to, like: “Clap your hands! Are you ready to rock?” I mean, what [laughs]? I don’t know if that’s my idea of success. I’m happy at the place that I’m at now, where I feel critically acclaimed, and I feel that people who I love as a musician love my music back. I think that’s success. It’s what really makes me happy. And I favor that over commercial success. Obviously, all of us, we need to make money, but it has nothing to do with when your passion is the music. It’s all about the music. I get really stressed and really frustrated when I become a “product”. I want to stay out of it as much as possible. Unfortunately, sometimes, when you become successful in a little way, everyone wants a piece of it. And that’s really, really boring. I hate the music industry, to be honest.

I can imagine that. But I would think that, because you work with so many different projects and labels it might be easier to not become a product? You’re kind of dissolving it.

I also do that for my own, like, self-care. I’m a sensitive, but a very loopy person. Which is funny for a drummer [laughs]. But, if something upsets me, it goes in a loop. And to crush that loop, I find that, if you have a lot of different bases, beautiful little families or little projects, you can just shift the energy. I’ve got so many beautiful things to focus on. So, it’s also for my self-care that I like to have a lot of things going on. It keeps you alive, I think. I could never be the one that has one project and then rehearse, and then play the same show 30 or 40 times. I find this crazy. Crazy! Because to me, that’s like working in an office. You have an



POLAROID © DARIJA MATRICIANI



01



02

- 01 Valentina Magaletti, *Lucha Libre*, Permanent Draft, 2024
- 02 Valentina Magaletti, *A Queer Anthology Of Drums*, bié Records. 2020

Das ist deine individuelle Herangehensweise, die aufgrund deiner Persönlichkeitsstruktur für dich funktioniert. Aber was hast du den Leuten gesagt, als du Schlagzeug unterrichtet hast?

Ich respektiere, dass alle ihren eigenen Zugang zu einem Instrument haben. Deshalb ist es für mich schön zu sehen, wie und was die Leute daraus machen. Es wird nicht mein Zugang zum Schlagzeug sein, denn DU trommelst. Du fühlst dich dazu hingezogen. Und warum? Weil es therapeutisch ist, weil du etwas nachmachen willst, was du gehört hast? Es gibt so viele verschiedene Gründe, warum jemand Schlagzeugunterricht nimmt. Ich muss betonen, dass die meisten meiner Schüler:innen Frauen sind, was lustig ist, denn manchmal sind Männer einfach zu stolz, um sich von einer Frau unterrichten zu lassen. Es gibt also viele Frauen, die einfach sagen: Come on, ich will Schlagzeug spielen! Und das finde ich toll, ich möchte einfach am liebsten nur von Frauen umgeben sein. Wir haben übrigens gerade ein Buch herausgebracht.

Ich weiß! Ich wollte ohnehin mit dir darüber reden.

Also, wenn sie sich einfach nur deshalb für das Schlagzeug entscheiden, weil alle sagen, das es ein Männerinstrument ist – dann ist das auch gut. Wenigstens dann sind Männer mal inspirierend [lacht und dreht sich um, um ein Exemplar von *Basta Now* zu holen]. Ich bin so stolz darauf. Es sieht wunderschön aus! Wenn wir uns in London oder sonst wo sehen, bekommst du auch eins.

Ich bin mir ziemlich sicher, dass du und die Autorin, Fanny Chiarello, kein Vermögen mit diesem Buch verdienen, also kaufe ich es auch gerne. Und ich bin froh, dass es wenigstens davon eine Neuauflage gibt – viele deiner Platten sind ja schwer zu bekommen.

Wir versuchen, dass es verfügbar bleibt. Weil es ein politisches Anliegen ist. Und wie du sagst, es geht überhaupt nicht um Geld, aber ich möchte, dass es überall erhältlich ist. Bis jetzt haben wir es hauptsächlich über Plattenläden vertrieben, das ist mein Terrain.

Ich glaube, Fannys Ansatz ist ähnlich wie deiner, wenn du sagst, dass du keinen Filter zwischen dir und dem Publikum haben willst, wenn du trommelst. Bei ihr gibt es diesen Filter auch nicht.

Ich finde das schön, weil es völlig unakademisch ist. Und es geht um experimentelle Musik, die für manche Leute wie das Geräusch einer verdammt Waschmaschine klingt. Das Buch ist wie ein Gespräch. Eine Frau, die es gelesen hat, sagte sogar: „Dieses Buch

ist wie ein Gespräch mit jemand Fremdem im Zug über all diese interessante Musik. Es ist ein sehr einfacher Zugang zu so vielen großartigen Frauen, die einen wahnsinnigen Job machen. Und zu den Bookern, die noch immer sagen: Ich würde gerne mehr Frauen buchen, aber es gibt keine! Es sind 2700 im Buch – und ich weiß nicht, ob du es gelesen hast, aber Fanny arbeitet an einer Reihe von Lesezeichen ...

... mit zusätzlichen Namen ...

... wir sind also auf einer Mission. Und ich bin dankbar, dass wir niemanden etikettiert haben. Wir wollten intellektuell ehrlich sein – es geht nicht um jemanden [im Besonderen], es geht um uns alle. Das weibliche Wesen, das da ist. Mir gefällt auch, was Fanny gesagt hat: Dieses Buch ist nicht gegen Männer gerichtet. Es geht einfach nicht um sie. Es geht um Frauen. [RUFT und reckt die Faust in die Höhe:] Frauen [lacht!] Und trans und nicht-binär. Denn das ist auch sehr wichtig.

Absolut. Und du arbeitest mit weltberühmten Mixerinnen wie Marta Salogni zusammen. Du hast gesagt, wenn du ins Studio gehst, ist sozusagen alles fertig, aber gleichzeitig klingen viele deiner Veröffentlichungen richtig gut.

Das ist unglaublich. Weißt du, wir machen immer einen Witz: Aufgenommen auf einem iPhone, gemastert in Abbey Road. Das ist meine Musik, und ich glaube, das ist auch das Schöne daran. Ich bin so privilegiert, dass ich da einfach hingehen kann und das auf so hohem Niveau gemischt und gemastert wird. Es hilft natürlich auch, dass das Endprodukt – auch wenn ich es hasse, ein Produkt zu sein [lacht] – großartig klingt, egal wo es herkommt.

Du musstest *A Queer Anthology of Drums* neu auflegen, weil es in Europa nicht zu bekommen war. Wie denkst du über diese Verknappung?

Oft bringen die Labels nur 500 Exemplare auf einmal heraus. Und damit habe ich wirklich zu kämpfen, denn irgendwann spiele ich in einer Stadt, habe kein Merch dabei und die Leute sind frustriert. Oder ich gehe in einen Plattenladen, um ein paar Platten zu kaufen, und dann heißt es: Kannst du dem Label sagen, dass sie nachpressen sollen? Und selbst die Leute, denen die Plattenläden gehören, sagen: Die musste ich mir selbst bei Discogs kaufen! Und ich spiele nur Schlagzeug [lacht]. Ich habe kein gutes Verhältnis zu Verknappung, wenn du mich fragst. Ich habe lieber einen Vorrat. Als Musikerin möchte ich, dass die Leute es [kaufen] können. Aber ich will nicht heuchlerisch sein, gleichzeitig liebe ich limitierte Auflagen, wenn ich Platten kaufe – weil ich das Objekt liebe, das im Grunde immer ein limitiertes Objekt ist. Aber ich ärgere mich wiederum,

argument with the boss and you're fucked, you go home and your life is just like: "Oh, I'm having so much trouble at work", you know?

It ensures a forward motion.

There's so many realities, so many roles that you have in the world, you can always find what resonates with your best intentions and your best you. I try to just like [makes throwing gesture] the shit energy. I don't want that. Also, I'm not very diplomatic. I'm very passionate. So, I always avoid confrontation, because I know I can be really like: Ah! [exclaims]. You know, frustration can escalate very quickly. So, I stay away in my own bubble. Well, in my loads of bubbles! If one bursts, I have a few other bubbles.

This is your personal approach that works for you because of your personality. But when you were teaching drums, what did you tell people?

I respect that everyone has a very personal approach to, for example, the instrument. So, it's beautiful to see how and what you make of it. It's not going to be my approach to drums. YOU are drumming. You are attracted to this. Why? Is it, because it's therapeutic? Is it because you want to emulate something that you heard? There's so many different sources that [have] taken you to take a drum class. I have to stress that most of my students are female, which is funny, because guys are just too proud to be taught by a woman, sometimes. So, there are lots of women who just say: Come on, I wanna play drums! And I love that, I just want to be surrounded by female people. You know, we just published a book?

I know! I was going to talk to you about it.

So, if they just take up the drums, because, like: Ah, everybody said that it's a male instrument! That's fair enough. That's the only time where males are inspirational [laughs and turns around to get a copy of the book, *Basta Now*]. I'm so proud of it. It looks beautiful! If you're in London or anywhere, I'll get you a copy.

I'm pretty sure you and the author, Fanny Chiarello, don't make millions from the book, so I'm happy to buy it. And I'm happy that there's a repress, because a lot of your records are so hard to get.

We're trying to guarantee to be out there. Because it's political. And as you say, it's not for money at all, but I want it to be everywhere. So far, we mainly distributed it through record shops, which is my area of expertise.

I think that the approach that Fanny has, it's kind of similar to how you said when you're drumming, you don't

want there to be a filter between you and the audience. She also doesn't have that filter.

I find it beautiful, because it's completely non-academic. And it's about experimental music, while for some people, experimental music is like the sound of a fucking washing machine. The book is like having a conversation. Actually, a woman who read it said: This book is like talking to a complete stranger on a train about all this interesting music in just one chat. It's a very simple approach to getting into so many beautiful women doing insane work. And to the bookers going: I would love to book more women, but there's none! There are, well, 2700 in the book – and I don't know if you read, but Fanny is doing a series of bookmarks...

... with additions ...

... so, we are on a mission. And, also, I appreciate that we never tagged anyone on this. Because we wanted to be intellectually honest. It's not about anyone [particular], it's about the total of us. The female entity that is present. And I also love that Fanny said: This book is not against men. It's simply not about them. It's about women. [exclaims and shakes her fist in the air:] Women [laughs!] And trans and non-binary. Because that's also very important.

Absolutely. And you work with female world class mixing engineers such as Marta Salogni. So, while you said that things are kind of finished when you go to the studio, at the same time, a lot of your releases sound really good.

She's incredible. You know, we have a joke: recorded on an iPhone, mastered at Abbey Road. Which is the case with my music. And that's, I think, also the beauty of it. I'm so privileged to just go and get mixing and mastering on such a high level. Then, of course, it helps to have the final product – although I hate being a product [laughs] – sound lush, no matter what it started from.

I know that you had to repress *A Queer Anthology of Drums* because it was impossible to get in Europe. How do you feel about scarcity?

Often labels do only like 500 copies at a time. And I really struggle with this, because what comes at the end of it is that you play in a city, you don't have any merch, and people are frustrated. Or I go to a record shop to buy some records, and they're like: Can you tell the label to press more? And even people that own the record shops say: I had to buy this myself on Discogs! And I just play drums, you know [laughs]? I don't have a good relationship with scarcity, if you ask me. I'd rather have stock and stuff. I want people to be able to [buy it], you know, as a musician. But I don't want to be hypocritical, I do love

wenn ich meine Platten bei Discogs für 100 Pfund sehe, denn: Come on! Die Leute sind dumm.

Für deine langjährigen Fans ist es toll.

Ja, aber es hat auch was mit dem Ego zu tun, weißt du. Ich will einfach Musik machen. Ich bin ein glücklicher Mensch. Ich muss nicht mehr gefeiert werden, ich werde geliebt [lacht]. Ego wird mit der Zeit langweilig.

Sammelst du Synthesizer oder so etwas?

Um ehrlich zu sein, mit meiner Midlife-Crisis werde ich eher zur Sammlerin von Vintage-Gitarren [lacht]. Ich habe meine Synthesizer, die für mich am besten sind – ich habe immer die gleichen benutzt und bin ihnen wirklich treu. Ich stehe nicht auf modulare Synthesizer oder diesen ganzen Nerd-Kram. Ich habe ein paar wirklich schöne Vintage-Gitarren und ich bleibe bei meinem Yamaha DX7 und Roland SH-101. Und eine Menge Casios, weißt du, die Sampler, ich liebe den SK-1, den SK-5, den SK-8 – die schönen kleinen.

Ich liebe die Platte, die du mit Zongamin gemacht hast, *Suono Assente*. Er spielt auch bei *Vanishing Twin* und *Holy Tongue*. Wie kam es zu den Duo-Aufnahmen?

Vanishing Twin besteht eigentlich nur aus mir, Susumu und Cathy. Wenn Cathy mit anderen Dingen beschäftigt war, verbrachten Su und ich viel Zeit im Studio. Das hat etwas von Promiskuität, denn wenn ein Bandmitglied fehlt, wird es etwas anderes. Und ehrlich gesagt wollte ich etwas weniger Schlagzeug spielen. Das Schlagzeug ist mein Instrument, ich liebe es und ich habe so viele Projekte, die auf Rhythmus basieren, wo ich nur Schlagzeug spiele, ich spiele Solo und so weiter. Aber bei V/Z hatte ich die Möglichkeit, Gitarre und Melotron zu spielen, was ich liebe. Und wir werden eine weitere Bombe platzen lassen, denn das nächste V/Z-Album wird mit Vladimir Ivkovic auf Often erscheinen. Susumu und ich wurden nach einer fetten Session, die wir [im Studio] hatten, als DJs in diesen Laden namens The Gun in London eingeladen – harte Beats, richtig harter Stoff. Und ich meinte: Weißt du was, lass uns mit dem auflegen, was wir heute im Studio gemacht haben, und so machten wir diese fette Session. Vladimir sagte: Was ist das? Und ich sagte: Möchtest du's rausbringen?

Ihr habt also einfach von einem USB-Stick abgespielt, was ihr an dem Tag aufgenommen habt - sozusagen das Dubplate von heute.

Und alle haben dazu getanzt. Das ist eine wunderbare Möglichkeit, um sofort zu sehen, ob es den Leuten gefällt oder nicht. Ich liebe diese Freiheit. Weißt du, es muss nicht „Vorverkauf

der Single für zwei Monate“ und dann „exklusiv und niemand kann sie hören“ und all dieser Scheiß sein.

Und du veröffentlichst jede Menge. Es ist ja nicht so, dass ihr mit der nächsten V/Z wartet, bis die letzte Better Corners ein halbes Jahr alt ist.

Manchmal überschneidet sich das. Meine Booking-Agentin ist fantastisch, sie hält mich wirklich bei Verstand und versucht, meine psychotischen Aktivitäten im Zaum zu halten, denn manchmal ist es auch eine Art Workaholic-Atmosphäre.

Möchtest du ins Filmgeschäft, in die Kunstwelt etc. einsteigen?

Ich bin gerade tatsächlich dabei, mich mit der Kunstwelt zu beschäftigen. Filme ... Bei Soundtracks habe ich gemischte Gefühle. Für viele Musiker:innen ist es wie ein Lebensziel, weil man zu Hause sitzt, 200.000 Euro bekommt und nicht auf Tour gehen muss. Aber ich fühle mich, als würde ich in einem verdammten Supermarkt arbeiten – für Leute, die sagen: Mmmh, kannst du das ein bisschen mehr nach Cowboy klingen lassen [lacht]. Und dann flippe ich aus, denn: Wenn ihr meine Musik wollt, dann ist das meine verdammte Musik. Verstehst du? Ich bin es nicht gewohnt, dass jemand sagt: Kannst du es langsamer machen? Kannst du es wärmer machen? Entweder ihr mögt meinen Sound oder ihr mögt ihn nicht.

Wie funktioniert das, wenn du für andere Leute Schlagzeug spielst – sagst du dann, das ist mein Sound und das war's?

Naja, um ehrlich zu sein – in diesem Stadium, wenn sie jetzt zu mir kommen, denke ich, dass sie wirklich wissen, was sie zu erwarten haben, denn sonst könnten sie zu irgendwelchen anderen Schlagzeuger:innen gehen. Vor allem, wenn es sich um Anfragen mit einem großen Budget handelt.

Okay, ich bin sicher, dass du heute noch fünf weitere Anrufe bekommst ...

Nein, nein, heute ist mein freier Tag. Ich weiß zwar nicht, was das bedeutet, aber ich versuche es. [lacht]

Gut. Danke, dass du dir die Zeit genommen hast!

Weißt du, ich liebe Meakusma. Ich würde gerne wieder dort spielen.

Du hast dort vor zwei Jahren gespielt, aber sie würden dich wahrscheinlich gerne jedes Jahr dabei haben ...

Wir haben auch eine Platte mit ihnen gemacht. Die ist sehr rar – das ist etwas, was man wirklich nicht finden kann.

Ich werde mich mal erkundigen. Oder ich klaue sie aus ihrem Büro. [beide lachen] Danke, Valentina.

the limited editions when I buy records. Because I do love the object, which always, basically, is a limited thing. At the same time, I get really upset when I see my records on Discogs at £100 pounds, because: Come on! People are stupid.

I mean, it's great for your long-time fans.

Yeah but it's a bit ego, you know. I just want to make music. I'm a happy person. I don't need to be celebrated more. I'm loved [laughs]. Ego is boring after a while.

Are you a huge synth collector or anything like that?

If I'm being honest, with my midlife crisis, I'm becoming a vintage guitar collector, more [laughs]. Because I have my synths that, to me, are the best, and I've always been using the same and I'm really loyal to these. I'm not into modular or all that brainiac bullshit. I have a couple of really beautiful vintage guitars, and I stick to my Yamaha DX7 and Roland SH 101. And loads of Casios, you know, the sampling ones, I love the SK-1, the SK-5, the SK-8. The beautiful little ones.

I love the record that you did with Zongamin, *Suono Assente*. He's also in *Vanishing Twin* and in *Holy Tongue*. How did the duo happen?

Basically, Vanishing Twin is just me, Susumu and Cathy. And when Cathy was busy with other stuff, we spent a lot of time, me and Su, in the studio. The promiscuity is that, when one member is missing, it becomes something else. And to be honest with you, I wanted to play less drums. Drums is my instrument, and I love it and I have so many projects [which are] rhythmic and where I'm just playing the drums, and I'm solo drumming, etcetera. But with V/Z, I had the chance to play guitar, and Melotron, which I love. And we're about to drop another bomb. The next V/Z is coming out with Vladimir Ivkovic on Often. Me and Susumu were invited to DJ at this place called The Gun in London after a big session that we had [in the studio], heavy beats, really heavy stuff. And I said: You know what, let's DJ with what we did in the studio today, and so we were doing this mega session, and Vladimir said: What's this? I said: You want to put it out?

So, you just played from a USB stick what you recorded on the day – like the dub plate of today.

And then everyone was dancing. It's a beautiful way to validate instantly if people like it or not. I love the freedom of doing this. You know, it doesn't have to be all like, oh, "pre-sale of the single for two months" and then "exclusive and no one can fucking hear it" and all this shit.

And you put out a lot. It's not like you're waiting, like: Oh, we can only put out the next V/Z when the Better Corners release is already half a year old.

Sometimes they overlap. My booking agent is fantastic, she really keeps me sane and tries to pace my psychotic activity, because sometimes it's also a workaholic kind of vibe.

Are you looking to get into movies, the art world etcetera?

It's kind of happening to me with the art world. Movies – I have mixed feelings about soundtracks. For a lot of musicians, it's like a life goal, because you are at home, you get paid 200 grand and you don't have to tour. But I feel like working in a fucking supermarket, with people going like: Mmmh, can you make it sound a bit more like, a cowboy [laughs]. And I freak out like that, because: If you want my music, that's my fucking music. You know? I'm not used to someone saying: Can you do it slower? Can you do it warmer? You either like my sound, or you don't.

How does this work when you play drums for other people, that you say, this is my sound and basta?

Well, to be completely honest with you, at this stage, if they come to me now, I think they really know what to expect because otherwise, you can go with any drummer. Especially on a big budget, and I get these kinds of requests.

Well, I'm sure you have like five more calls today ...

No, no, today is my day off. I don't know what that means, but I'll try. [laughs]

Okay. Thank you for making the time!

You know, I love Meakusma. I want to play there again.

You did play there two years ago, but they're probably happy to have you every year ...

We also released a record with them. It's very scarce. That's something that you really can't find, actually.

I'll ask. Or I steal it from their office. [both laugh] Thank you, Valentina.

Im Gespräch mit
Lutto Lento

In conversation with
Lutto Lento

The Horror and the Wonder of Lutto Lento's Dark Secret World

STEPH KRETOWICZ

„Erinnerst du dich noch an das *Fangs and Arrows*-Forum?“, fragt Lubomir Grzelak und meint damit das längst verschwundene Message Board, das in den 2010er Jahren im Zentrum des auf 80er-Jahre-Nostalgie basierenden und per Tape verbreiteten Mikrogenres Hypnagogic Pop stand. Längst ist die Seite fast spurlos verschwunden, abgesehen von einem gelegentlichen Nachruf, der Erwähnung in einem Blogpost oder einem Reddit-Thread. Sie gehört einer vergessenen Epoche an, begraben in der Datenflut und dem digitalen Verfall des heutigen Netzes. Für den polnischen Komponisten, Musiker und Klangkünstler Lutto Lento ist dieser Millenniumstrend jedoch nur einer von vielen obskuren Referenzen und kulturellen Einschnitten, die seinen neugierigen Geist und seinen produktiven Output prägen.

Grzelak bewegt sich zwischen Collage, Musique Concrète und Plunderphonics, Ambient, House, Dub und Industrial. Sein Sound ist ständig in Bewegung und setzt sich aus heterogenen Elementen zusammen, die zwischen den Tracks, den Playlists und den Veröffentlichungen oszillieren. *LEGENDO*,

das 2021 beim Mailänder Label Haunter Records erschien, ist sein neuestes Album, auf dem 15 Jahre Arbeit an Feldaufnahmen, Audio-Presets, Live-Instrumenten und allerlei Clips und Soundschnipseln in einer seiner zugänglichsten Veröffentlichungen kulminieren. Slawische Folklore trifft hier auf Noise, Dancehall und Post-Club-Beats mit düsteren Ambient-Untertönen. Der langsame Walzer eines morbiden Wiegenliedes aus dem 19. Jahrhundert wird in „Iskiereczka“ zerschnitten und zu einem unheimlichen Instrumental-intermezzo zusammengesetzt, während der träge Minimal-Techno von „Fern Flowers“ den heidnischen Mythos der *kwiat paproci* heraufbeschwört, einer seltenen magischen Blume, die den Menschen in der Nacht der Sommer-sonnenwende die Fähigkeit verleiht, mit den Tieren zu kommunizieren. In der kurzen Vignette „Angels“ wird der Gesang des Rappers John Glacier von heftigen Interferenzen übertönt, während eine Synthesizerlinie an die retrofuturistische Ästhetik jener musikalischen Mikrogenres erinnert, die die Diskussionen in Foren wie dem besagten *Fangs and Arrows* dominierten.

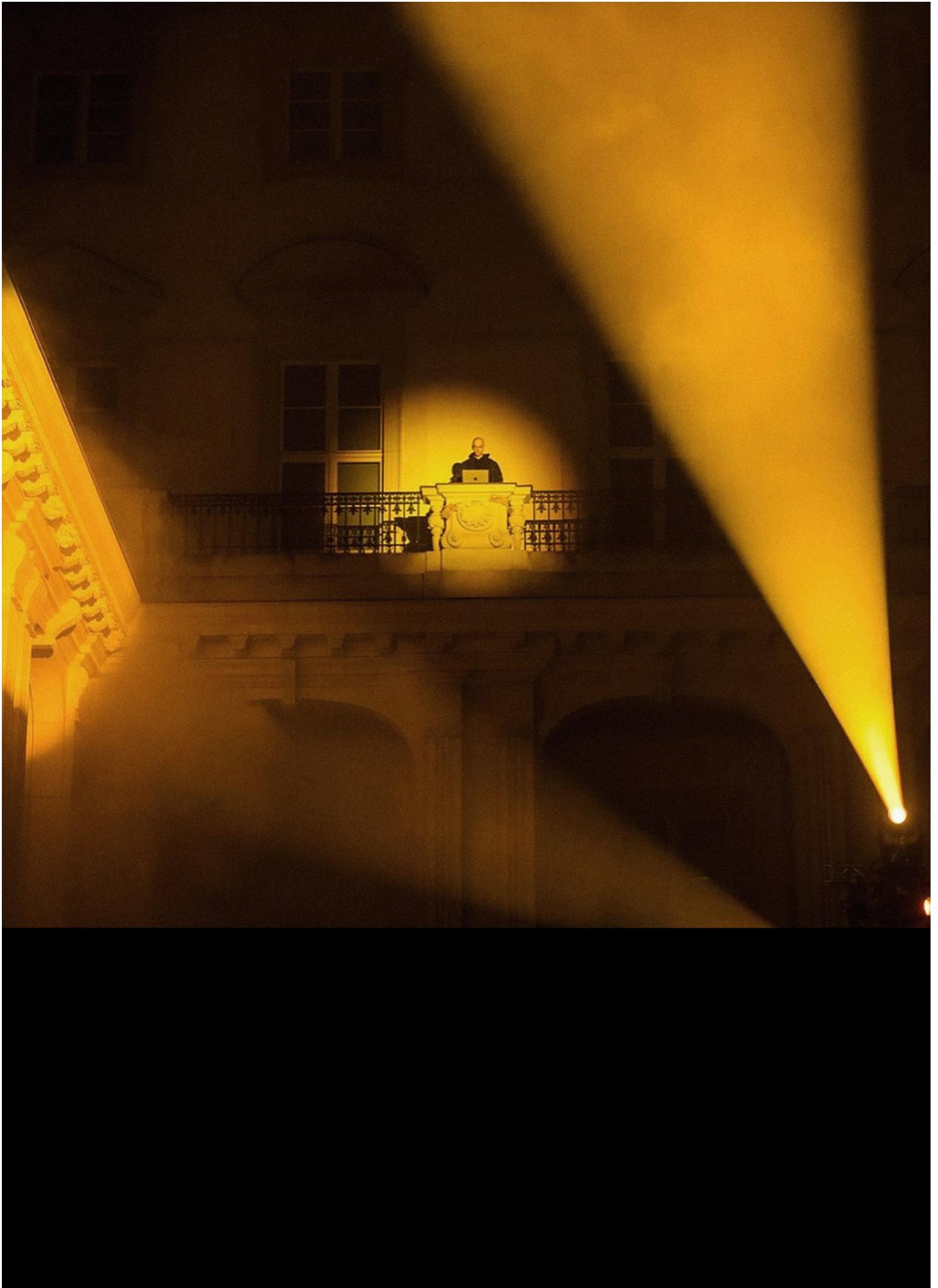
STEPH KRETOWICZ

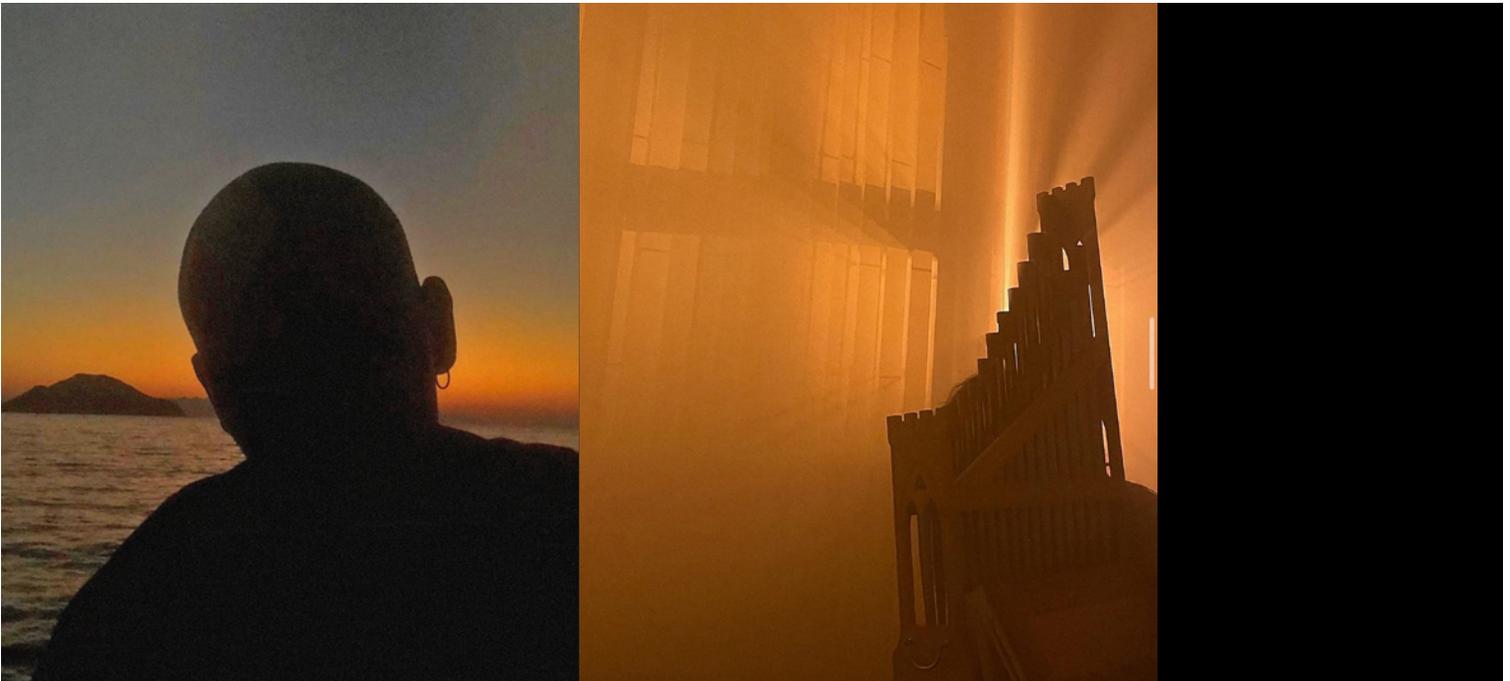
“Do you remember the *Fangs and Arrows* forum community?” asks Lubomir Grzelak, referring to the long-gone message board at the center of the hypnagogic pop microgenre that traded on 80s nostalgia and circulated via tape in the 2010s. The page has since disappeared almost without a trace, save for the odd “RIP” or passing reference in a lingering blog post, a random Reddit thread. Its existence is relegated to a forgotten time buried in the glut of data and digital decay that is today’s internet. But for the Polish composer, musician, and sound artist, also known as Lutto Lento, said millennial trend is just one of a vast inventory of obscure references and cultural deep cuts occupying his curious mind and prolific output.

Working everywhere between collage, musique concrète, and plunderphonics, ambient, house, dub, and industrial, Grzelak’s is an ever-shifting sound composed of heterogeneous parts rising and falling between tracks, playlists, and releases. *LEGENDO* – dropped via Milan’s Haunter Records in 2021 – is his most recent album, where 15-or-so years of piecing together

field recordings, audio presets, live instrumentation, and all manner of clips and sound bites culminates in one of his most accessible records to date. Here, a dive into Slavic folklore meets noise, dancehall, and post-club beats with dark ambient undertones. The slow waltz of a morbid 19th-century lullaby is chopped and screwed into an eerie instrumental interlude on “Iskiereczka,” while the torpid minimal techno of “Fern Flowers” supports the pagan myth of *kwiat paproci* – a rare magical bloom that grants humans the ability to communicate with animals on the night of the summer solstice. Rapper John Glacier’s vocals are pitched down over stormy interference on the brief vignette of “Angels.” A belabored synth line echoes the retrofuturism aesthetics of the type of music that dominated discussion on forums like the aforementioned *Fangs and Arrows*, and its umpteenth associated microgenres.

Much like these hauntological offshoots, Grzelak’s work has long ventured deep into the cultural memory in search of material. The result is an eclectic body of work trading in nostalgia and temporal disjunction, like





Wie diese hauntologischen Ableger wagt sich auch Grzelak auf der Suche nach Material tief in das kulturelle Gedächtnis vor. Das Ergebnis ist ein eklektisches Werk, das mit Nostalgie und zeitlichen Brüchen arbeitet, wie etwa in dem perkussiven Exotika-House-Track „Mondo He He“ von 2015, inklusive dem zentralen Sample von Graf Zahl aus der Sesamstraße, oder in seinem Reggaeton-Mix der Pop-Außen-seiterin und „schlechtesten polnischen Sängerin“ Aldona Orłowska von 2018. Diese Vorliebe für Kitsch und Esoterik scheint ein grundlegendes Element in Lutto Lentos Vision zu sein, wo *Gänsehaut*, Disney und die Architekturfantasien des österreichischen Okkultisten Rudolf Steiner als Einflüsse für die verspielte und perkussive Psychedelik des 2017er Albums *Dark Secret World* auftauchen. Auf *LEGENDO* hingegen schält sich in „Horned Heart“ eine wogende Rechteckwellen-Melodie aus den Umgebungsgerauschen von Möwen und Strand, einem fast unmerklich anschwellenden Subbass und der gezupften japanischen Koto-Zither von Katarzyna Karpińska heraus. Der achtminütige Track wandert nahtlos und traumwandlerisch durch verschiedene Gefühlszustände, die ebenso gut einzelne Songs sein könnten.

Während sein Umgang mit Streichinstrumenten und Sounddesign im globalen digitalen Zeitalter sehr zeitgemäß daherkommt, ist Grzelaks Geschick beim Sammeln und Zusammenstellen einer scheinbar unzusammenhängenden Sammlung zufälliger Audioelemente und -themen eigenwillig und voller versteckter Bedeutungen, unlogischer Verbindungen und Sackgassen memetischer Übertragung. „Ich glaube, dass die Klänge besser funktionieren, wenn die Zuhörer nicht wissen, was sich dahinter verbirgt“, sagt er über seine

frühen Ausflüge in die Klangcollage mit den bearbeiteten Umgebungsgerauschen und Tonbandschleifen in *Duch Gór* (2012) und dem Gegenstück *Partition* (2013). „Es ist viel interessanter und beeindruckender, verschiedene Feldaufnahmen zu hören, wenn man sie ohne detaillierte Beschreibung oder Ortsangabe serviert bekommt.“

Der extravagante Einsatz von deterritorialiserten Klangobjekten korrespondiert mit einem Reichtum an Material und sprachlichem Input, der aus der regelmäßigen Zusammenarbeit mit Slavs & Tatars resultiert. Slavs & Tatars ist ein internationales Kunstkollektiv, das sich mit der kulturellen und sprachlichen Vielfalt Eurasiens und der Komplexität und Verflechtung der Region zwischen Mittel- und Osteuropa und Asien beschäftigt. In diesem Kontext kommt Grzelaks Praxis als dezidiert neugieriger Komponist besonders zum Tragen. Dies zeigt sich in seinen Digital Hardstyle-Übersetzungen neumaticher Notationen aus dem 9. bis 13. Jahrhundert für deren Ausstellung *Crack Up - Crack Down* oder in seiner Beschäftigung mit in der Sowjetunion verschwundenen Phonemen für das interaktive Buch *Azbuka Strikes Back - an Anti-colonial ABCs*. So wie hier die Dynamiken kultureller Verbreitung durch Kunst verfolgt werden, erscheint auch Grzelaks eigene experimentelle Praxis als eine Version jenes Zustands „dazwischen“, in dem es keine Grenzen zwischen Menschen, Kulturen, Ländern oder Zeiten gibt.

Als polnisches Kind der 1980er Jahre hat Grzelak massive kulturelle und historische Veränderungen miterlebt – nicht nur die globale digitale Revolution, sondern auch den sozialen und politischen Übergang Polens von der postsowjetischen Ära zur heutigen Integration in die Europäische Union.

the exotica drums-led house of 2015's „Mondo He He“ and its central sample of children's TV show *Sesame Street*'s Count von Count, or his 2018 reggaeton mix of pop outsider and “worst Polish singer” Aldona Orłowska. This penchant for the kitsch and esoteric seems a fundamental element to the Lutto Lento vision, where Goosebumps, Disney, and the lost architecture of Austrian occultist Rudolf Steiner all figure as influences in the playful and percussive psychedelia of 2017's *Dark Secret World*. Back on *LEGENDO*, an undulating square wave melody coils out of from environmental sounds of seagulls and the beach, a near-imperceptible swell of sub bass, and Katarzyna Karpińska's plucked Japanese *koto* zither on “Horned Heart.” The eight-minute track wanders – seamless and dreamlike – through several different emotional states that could just as easily be separate songs.

While his approach to string instruments and sound design is a very contemporary one in the global digital era, Grzelak's knack for collecting and assembling a seemingly disjointed collection of random audio elements and themes is an idiosyncratic one, rife with the hidden meanings, non sequiturs, and dead ends of memetic transmission. “I guess they work better if the listener doesn't know about all that and what's behind these sounds,” he says about his early digressions into sound collage with the processed environmental sounds and tape loops of 2012's *Duch Gór* and its 2013 analog of *Partition*. “Listening to different field recordings is way more interesting and impactful when they're served without the detailed description or location.”

This extravagant use of deterritorialized sonic objects matches the wealth of material and rich linguistic insight

employed by frequent collaborators Slavs & Tatars. It's an international art collective focussing on the cultural and linguistic diversity of Eurasia and the complexities and interconnections of the region spanning Central and Eastern Europe to Asia. That's where Grzelak's practice as a uniquely inquisitive composer really stands out. It's in his transcriptions of 9th to 13th century neumatic notation of chant melodies into digital hardstyle instrumentation for Slavs & Tatars's *Crack Up - Crack Down* exhibition, or the lost phonemes of the Soviet Union for their interactive book *Azbuka Strikes Back - an Anti-colonial ABCs*. Similarly tracking the dynamics of cultural diffusion through art, Grzelak's own experimental practice appears as its own version of this state of “in-between-ness,” where there are no firm borders between people, cultures, countries and even eras.

As a Polish 80s baby, Grzelak would have experienced the massive cultural and historical shift, not only of the analogue-to-digital revolution globally, but Poland's social and political transition from the post-Soviet era to its current integration into the European Union. And while the nation-state of the present looks very different to the nation-state of the recent past, its ghosts still linger in its political, social, and cultural architecture, in its memory, identity, and economic legacy. This unique context comes through in Grzelak's equally unique artistry, where a background in punk and early 2000s Polish harsh noise met open-source digital audio editor Audacity and Soulseek online music exchange led to the birth of Lutto Lento.

All that said, a communication with Grzelak is an exercise in knowledge retention, where an endless list of random facts and oddities – crossing

Auch wenn sich der heutige Nationalstaat stark von dem der jüngeren Vergangenheit unterscheidet, sind dessen Gespenster in seiner politischen, sozialen und kulturellen Architektur, in seinem Gedächtnis, seiner Identität und seinem wirtschaftlichen Erbe noch immer präsent. Dieser einzigartige Kontext spiegelt sich in Grzelaks ebenso einzigartigem künstlerischen Schaffen wider, in dem Punk und polnischer Noise der frühen 2000er Jahre auf den digitalen Open-Source-Audio-Editor Audacity und die Online-Musikbörse Souleseek trafen und zur Geburt von Lutto Lento führten.

Vor diesem Hintergrund gleicht ein Gespräch mit Grzelak einer Übung in Wissensspeicherung, bei der eine endlose Liste zufälliger Fakten und Besonderheiten – von Musik bis Theorie, von Mainstream bis Esoterik – unterschiedslos abgerufen wird. Von obskuren Filesharing-Filmen bis zu italienischen Slasher-Filmen, von Jean Baudrillards *Simulacra* und *Simulation*, von Akzelerationismus und Nick Bostroms KI-Ethik bis zu Ray Kurzweils technologischer Singularität – alles steht zur Diskussion und wird einverleibt. Der jeweilige Platz im assoziativen Gedächtnis des Künstlers ist so komplex und undurchsichtig wie die Konzepte und Materialien, aus denen sich sein produktiver und immer wieder überraschender musikalischer Katalog zusammensetzt.

Steph Kretowicz: Aus welchem Teil Polens kommst du?

Lutto Lento: Ich bin in Wrocław geboren – eine Stadt, die mich immer noch fasziniert, vor allem wegen ihrer Geschichte, ihrer Geheimnisse und ihrer verborgenen Schichten. Später habe ich ein wenig in Poznań studiert und bin dann für eine Weile nach Warschau gezogen.

Ich habe irgendwo gelesen, dass du eines Tages nach New York ziehen würdest – lebst du jetzt dort?

Ich war letztes Jahr für ein paar Monate dort und habe direkt neben dem [ehrenamtlich betriebenen Minikino] Spectacle gewohnt, was das Leben im Winter erträglich gemacht hat. Seit der Pandemie bin ich eigentlich nirgendwo mehr zu Hause, und das fühlt sich auch am besten an. Heute bin ich im Studio in Stockholm.

Wo und wie findest du diesen riesigen Katalog an Audiomaterial, das du verwendest, wohingehend hörst du dir das an, oder gibt es ein bestimmten konzeptuellen Ansatz, mit dem du diese Teile und Stücke aufnimmst, verwendest und konstruierst?

Ich liebe es, dunkle, geheime und exklusive Orte im Internet zu entdecken und zu durchstöbern, zum Beispiel Foren, die nur für Mitglieder zugäng-

lich sind, wie Karagarga [ein exklusives Archiv für seltene Filme]. Oder ich scrollte einfach endlos in den Ordnern der Benutzer:innen von P2P-Tauschbörsen der alten Schule wie Souleseek. Es macht mir besonders viel Spaß, Dateien zu finden, die jemand dort rein zufällig mit anderen geteilt hat.

Wo liegen deine musikalischen Wurzeln? Ich habe gelesen, dass Hardcore-Rap aus Polen ein großer Einfluss war, ebenso wie Punk in der Schule. Wie steht es mit der Orchestermusik, wenn man bedenkt, dass dein Projekt „lutto lento“ heißt?

Zu Schulzeiten war ich Sänger in ein paar Bands und bin dann nahtlos dazu übergegangen, meine eigene Musik mit Audacity zu machen. Ich habe immer versucht, mich nicht zu sehr auf eine Szene festzulegen. Dennoch fühlte ich mich eine Zeit lang der polnischen Harsh-Noise-Community sehr verbunden, die zu dieser Zeit ihren Höhepunkt hatte, einschließlich vieler Veranstaltungen in meiner Heimatstadt.

In dieser Zeit habe ich auch als Promoter Shows organisiert – meistens für noiselastige Projekte, die gerade auf Tour waren. Manchmal vermisste ich diese Zeit, aber der Name – er kommt einfach von meiner damaligen Faszination für italienische Giallo-Filme, für die Techniken von DJ Screw und im Grunde für jede Art von Musik, die sich durch Langsamkeit auszeichnet. Marcus Boon hat kürzlich ein großartiges Buch darüber geschrieben [*The Politics of Vibration: Music as a Cosmopolitical Practice*].

Woher stammt das Artwork deiner älteren Veröffentlichungen wie *My Number One High*, *Fortuna* und *Dark Secret World*?

Die ersten beiden stammen von einem Freund von mir, dem großartigen Künstler Tomasz Kowalski, der auch das tolle Kassettenlabel Alicja betreibt. Das meiste davon ist ein Teil des einzigartigen Interieurs der ersten Version von Rudolf Steiners Goetheanum in Dornach in der Schweiz, das leider durch einen Brand in der Silvesternacht 1922/1923 zerstört wurde (und der auch eine große Inspiration für dieses Album war). Albumcover sind ein seltsames und schwieriges Element. Ich bin mir sicher, dass mir so viele großartige Platten nur deshalb entgangen sind ...

Du neigst dazu, aus dem gesamten Spektrum von High und Low, Mainstream und Esoterik, Lokalem und Globalem zu schöpfen – was reizt dich an diesem Ansatz?

Ich bevorzuge es auf jeden Fall, wenn die Gefühle und Emotionen in der Musik (aber natürlich nicht nur dort) aus Bereichen kommen, die schwer zu lokalisieren sind und irgendwie zwischen den beiden Gegensätzen balancieren, gleichzeitig Horror und Wunder.

the musical to the theoretical, the mainstream to the esoteric – are recalled without discrimination. From obscure film file-sharing to Italian slasher movies; Jean Baudrillard's *Simulacra and Simulation*, accelerationism and Nick Bostrom's ethics of AI; Ray Kurzweil's Singularity and string theory, everything and anything is open to discussion and ripe for the cultural cherry-picking. Each one's place in the artist's hierarchy of associative memory is as complex and opaque as the concepts and material making up his prolific and endlessly surprising musical catalog.

Steph Kretowicz: Which part of Poland are you from?

Lutto Lento: I was born in Wrocław, which still feels to me like a truly fascinating city, mostly because of its history, mysteries, and hidden layers. Later, I studied a bit in Poznań and then moved for a while to Warsaw.

I read somewhere you would move to New York at some point, is that where you're based right now?

I was there last year for a couple of months, living right next to [volunteer-run microcinema] Spectacle, which made my life bearable during the wintertime. Since the pandemic, I'm not really based anywhere anymore and that feels the most natural. Today, I'm in the studio in Stockholm.

Where and how do you find this vast catalog of audio material you use, what are you listening for, or is there also a strong conceptual element to how you take, use, and construct these bits and pieces?

I love discovering and going through dark, secret, and exclusive places on the internet, like members-only forums such as Karagarga [exclusive rare film archive]. Or simply just endlessly scrolling through users' folders using old-school p2p file-sharing networks like Souleseek. I especially like finding files shared there by someone purely by accident.

Where do your musical roots lie?

I read that hardcore rap from Poland was a big influence, as well as punk in high school, how about orchestral music, given the name of your very project being "lutto lento"?

I was a singer in a couple of bands in high school and then smoothly switched to making my own music in Audacity. I've always tried to not get involved too much in any scene. Although for a while I felt a really nice connection with the polish harsh noise community, which was peaking at that time, including many events in my hometown.

I was also putting on shows as a promoter then – mostly noise-oriented touring projects. Sometimes I do miss those times, but the name simply comes from my fascination with Italian *giallo*

movies back then, as well as DJ Screw's techniques and basically any form of music characterized by slowness. Marcus Boon wrote a great book [*The Politics of Vibration: Music as a Cosmopolitical Practice*] about that recently.

Where does the artwork from in your older releases, such as *My Number One High*, *Fortuna*, and *Dark Secret World*, come from?

The first two are works by a friend of mine, amazing artist Tomasz Kowalski who also runs a great cassette label Alicja. *Dark Secret World* has a different one, most of it is a part of the unique interior from the first version of Rudolf Steiner's (who also was a great inspiration for that album) Goetheanum in Dornach, Switzerland, sadly destroyed by a fire on New Year's Eve 1922/1923.

Album artwork is such a strange and hard element. I'm sure I've overlooked so many great records only because of this...

You tend to draw from across the spectrum of high and low culture, mainstream and esoteric, local and global – what about this approach attracts you?

I definitely prefer it when the feelings and emotions in music (but not only in that, of course) come from a place that is rather hard to locate and keeps balancing between the two opposites. It's a horror and it's a wonder.

Your work manages to bring together so many dissonant links together, both sonically and conceptually. Are these broken or bogus connections intentional or incidental?

Mostly both, but like with all works, the more you think about the concept, the more you start finding more and more complex – but most probably not intended – connections, and there's nothing wrong with that. My favorite thing currently is using digital simulations of acoustic, traditional instruments like woodwinds, brass, or even guitar, and the fact that you deal with hypothetical virtuosos who transcend the limitations of individual performance capabilities.

Listening through your catalog, I noticed a lot of vocal pitching and distortion, as well as nostalgic, even "hauntological" strategies in your music. *Mondo He He*, for example shares some of the strange and dreamy qualities of the hypnagogic pop of the 2010s. Do you share any relationship to artists of that scene, such as James Ferraro and The Skaters, early Oneohtrix Point Never, or do you think it was more the zeitgeist in response to the contemporary condition?

Hypnagogic states have always been extremely fascinating to me. Perhaps, not so much in its pop-cultural memory

Du stellst in deiner Arbeit so viele dissonante Verbindungen her, sowohl klanglich als auch konzeptuell – sind diese scheinbar kaputten oder falschen Verbindungen beabsichtigt oder zufällig?

Meistens beides, aber wie bei allen Arbeiten gilt: Je mehr man über das Konzept nachdenkt, desto mehr und komplexere – aber höchstwahrscheinlich nicht beabsichtigte – Verbindungen findet man, und daran ist nichts auszusetzen. Was mir momentan am besten gefällt, ist die Verwendung digitaler Simulationen traditioneller akustischer Instrumente wie Holz- und Blechblasinstrumente oder sogar Gitarren und die Tatsache, dass wir es mit hypothetischen Virtuosen zu tun haben, die über ihre individuelle Leistungsfähigkeit hinausgehen.

Beim Durchhören deines Katalogs sind mir die vielen Stimmlagen und Verzerrungen sowie die nostalgischen, ja „geisterhaften“ Strategien in deiner Musik aufgefallen. *Mondo He He* zum Beispiel hat einige der seltsamen und verträumten Qualitäten des Hypnagogic Pop der 2010er Jahre. Hast du eine Verbindung zu Acts aus dieser Szene, wie James Ferraro, The Skaters oder den frühen Oneohtrix Point Never, oder glaubst

du, dass das mehr mit dem Zeitgeist zu tun hatte?

Hypnagogische Zustände haben mich schon immer extrem fasziniert. Vielleicht nicht so sehr in popkultureller Hinsicht, sondern eher in medizinischer, wissenschaftlicher – und auch diese Idee der Zwischenwelten. Es macht mir immer noch Spaß, in den endlosen Archiv zu stöbern, vor allem in Baudrillard's bahnbrechenden Arbeiten oder den Ideen der Akzelerationisten.

Es gab eine Zeit um 2010, als die vor allem US-amerikanische Kassettenlabel-Szene blühte. All diese kleinen Labels setzten auf die gleiche visuelle und akustische Ästhetik und brachten eine superlimitierte Kasette und CD-R nach der anderen heraus. Jede Woche gab es einen neuen Schwung. Das meiste davon war zwar Mist, aber es machte trotzdem Spaß. Sie entwickelten sich von eher poppigem Hypnagogic/Hauntology zu New Age-Wald-Drone-Ambient und wieder zurück.

Mitte der 2000er Jahre begannen sich Dinge wie Wi-Fi und Smartphones zu verbreiten, was einen radikalen Bruch mit allem bedeutete, was wir über Medien und Kommunikation und die Unterscheidung zwischen der physischen und der

version, but rather in the medical, scientific one – as well as the whole idea of worlds that lie between. I still do enjoy going through the vast archive of this scene, especially through Baudrillard's seminal work, or the accelerationists' ideas.

There was this esting time around 2010, when the mostly US cassette label scene was blooming. All these micro labels went into very much the same visual and audio aesthetics to put out super-limited tapes and CD-Rs, one after another. There were new batches every week. Most of these were shit but still fun. They evolved from more poppy hypnagogic/hauntology into New Age-forest-drone-ambient, back and forth.

Things like Wi-Fi and the smartphone began to proliferate in the mid-2000s, which marked a radical break from everything we understood about media and communication, and the distinction between the physical and the digital world. Perhaps, that is something that influenced you and your work at a more subconscious, or even conscious level?

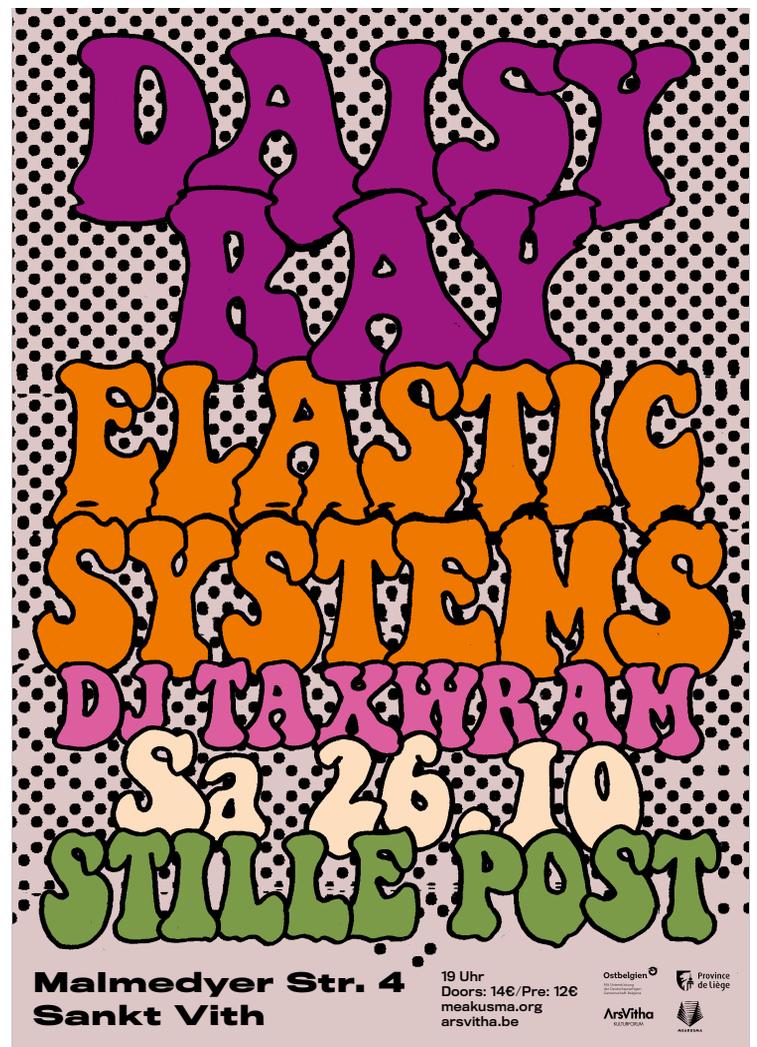
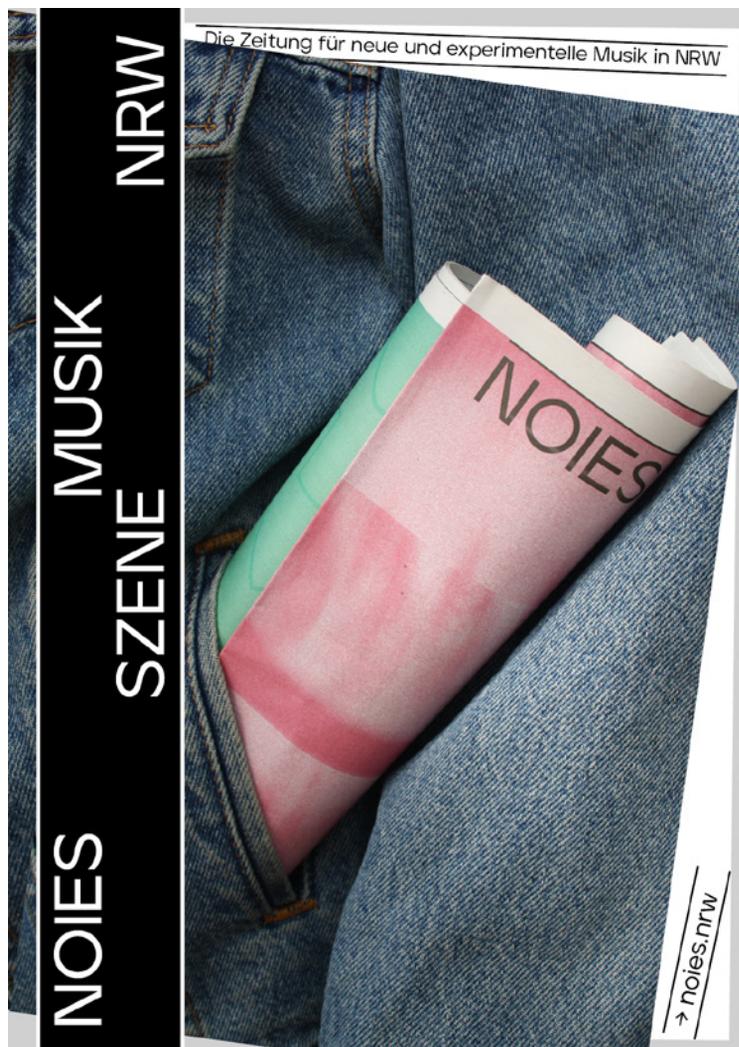
These kinds of transitions/shifts are important. Probably the move from PC to laptop was much more decisive for me, when it comes to making sound and music. I do think more often about the

possible future shifts though, and the whole spectrum of their consequences.

The Singularity idea – which Kurzweil is probably way too optimistic about – is another great topic. The bigger and smaller shifts go parabolic every day and we only care to notice the most essential ones. The same goes for transhumanism, which contains so many brilliant projects, or genetic enhancement is now definitely more realistic due to the great possibilities of AI in the healthcare system and emerging nanoid robotics. It's a lot of fun witnessing all that.

This cultural and historical shift also applies as someone born in Poland in the 80s. The old Poland of the post-Soviet era was one vastly different to that of now, but there are still ghosts of this recent past that are experienced very differently, depending on how much experience you've had of that past. It creates this sense of anachronism, where PRL Poland exists simultaneously with this new generic "Europe," while reproducing itself through nostalgia and revisionism, mostly by a younger generation.

LEGENDO was supposed to be a high fantasy but still happening in a more-or-less low fantasy, non-fictional world. It's



digitalen Welt wussten. Inwieweit hat das deine Arbeit auf einer eher unbewussten oder sogar bewussten Ebene beeinflusst?

Diese Übergänge und Verschiebungen sind wichtig. Wahrscheinlich war der Wechsel vom PC zum Laptop viel entscheidender für mich, wenn wir über Sound- und Musikproduktion sprechen. Aber ich denke oft über mögliche zukünftige Veränderungen und über das ganze Spektrum der Konsequenzen nach.

Die Idee der Singularität – die Kurzweil wahrscheinlich viel zu optimistisch sieht – ist ein weiteres großes Thema. Die großen und kleinen Veränderungen geschehen jeden Tag parabolisch, und wir nehmen nur die wichtigsten wahr. Das Gleiche gilt für den Transhumanismus, der so viele brillante Projekte beinhaltet, oder Fragen der genetischen Verbesserung, die durch die großartigen Möglichkeiten der KI im Gesundheitswesen und die aufkommende Nano-Robotik definitiv realistischer geworden sind. Es ist sehr spannend, das alles zu beobachten.

Diese kulturelle und historische Verschiebung gilt auch für jemanden, der in den 1980er Jahren in Polen geboren wurde. Das alte Polen der postsowjetischen Ära war ein ganz anderes Polen als das heutige, aber die Geister dieser jüngsten Vergangenheit sind immer noch da und werden je nach Erfahrung mit dieser Vergangenheit sehr unterschiedlich erlebt. Es entsteht ein Gefühl des Anachronismus, in dem das Polen der ehemaligen Sowjetunion gleichzeitig mit dem neuen „europäischen“ existiert, während es sich durch Nostalgie und Revisionismus reproduziert, vor allem bei der jüngeren Generation.

LEGENDO sollte High Fantasy sein, spielt aber in einer mehr oder weniger Low Fantasy, einer nicht-fiktionalen Welt – bekannt, vertraut, aber irgendwie etwas stimmt nicht. Es ist schwer zu erklären, warum oder was genau. Es war sozusagen die natürliche Fortsetzung von *Dark Secret World*, das in einem örtlichen Supermarkt beginnt. Es ist sehr interessant, was du über die Vergangenheit und die ganze Erfahrung und Erinnerung an einem Ort wie Mitteleuropa sagst. Es verfolgt jeden mehr oder weniger direkt.

Das bringt mich zu deinem Soundtrack *MEDIEVAL DREAMS I-XIII* für Slavs & Tatars. Eine Zusammenarbeit mit ihnen scheint naheliegend, wenn man bedenkt, dass sich das Kollektiv auf die kulturelle und sprachliche Vielfalt Eurasiens konzentriert und auf die Komplexität und gegenseitige Beeinflussung der Region, die sie als „ein Gebiet östlich der ehemaligen Berliner Mauer und westlich der Chinesischen Mauer“ definieren.

In welcher Beziehung stehst du zu ihnen und ihrer Arbeit?

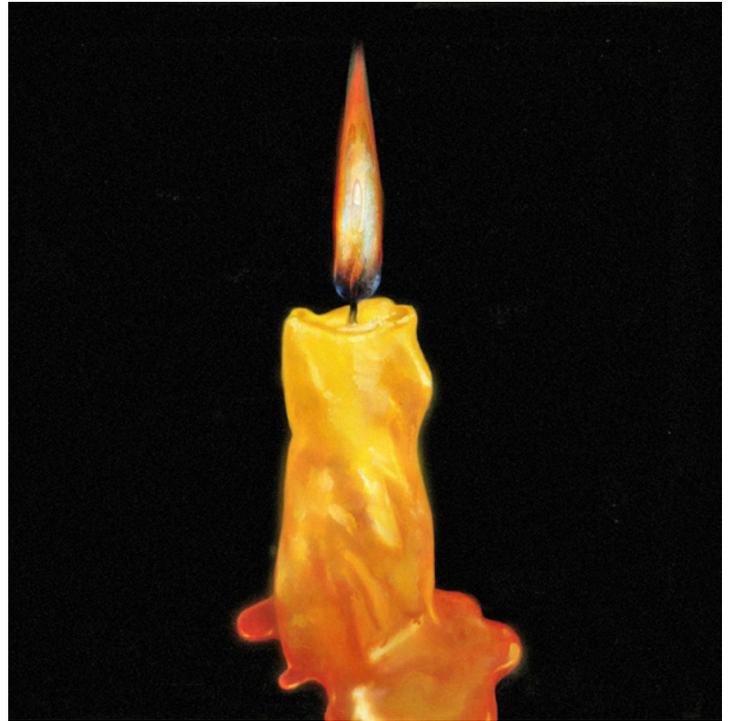
Wir haben schon bei einigen Projekten zusammengearbeitet. Vor zwei Jahren wurde *The Contest of the Fruits* im Hurford Center des Haverford College uraufgeführt und kürzlich in der Galerie Kraupa-Tuskany Zeidler in Berlin gezeigt. Der Film basiert auf einem uigurischen Gedicht aus dem 19. Jahrhundert über die Rivalität verschiedener Früchte.

Wir haben mit Nash Tarr zusammengearbeitet, einem großartigen Rapper aus der uigurischen Diaspora. *MEDIEVAL DREAMS* ist ein Projekt, in dem ich anonyme neumatische Notation in digitale Hardcore-Midi-Synthesizer transkribiert habe. Ich habe es zum ersten Mal während der Ausstellung *Crack Up - Crack Down* aufgeführt und danach noch ein paar Mal. Die Aufführungen fanden immer in Schlössern, Kirchen und ähnlichen Orten statt. Außerdem gibt es mit *Azbuka Strikes Back* ein von Kinderbüchern inspiriertes Kunstbuch mit Audiobuttons, in dem es um das sich ständig verändernde Alphabet geht. Die Geschichte folgt einer Gruppe lästiger Phoneme, die aufgefordert werden, die Körperteile (Hals, Zunge, Lippen usw.), die sie beherbergen, zu verlassen und in die weite Welt zu ziehen.

Ich habe das Gefühl, als würde diese Beschäftigung mit der Vergangenheit und ihrem Einfluss auf die Gegenwart bis zu *Partition* zurückreichen, als du dich mit der Auflösung des polnischen Staates im 18. Jahrhundert auseinandergesetzt hast. Ich denke oft darüber nach, wie diese radikalen kulturellen Veränderungen zu der aktuellen Situation beigetragen haben, von der die Menschen, die darin leben, nicht einmal wissen, wie sie entstanden ist. Viele deiner Arbeiten sind durchdrungen von dieser Aufmerksamkeit ...

Ja, das bringt uns zurück zur Idee der Simulation (jetzt noch mehr im Sinne von Bostrom) oder sogar der technologischen Singularität, beides wunderbare Konzepte. Unser Leben spielt sich auf einer Landkarte mit unendlich vielen Darstellungsebenen und verschiedenen Geschichten ab, die sich ständig überlagern und vermischen.

Los Angeles, wo du ja lebst, ist ein wunderbares und außergewöhnliches Beispiel dafür, ebenso wie die historischen Waldbrandkorridore oder Überschwemmungsgebiete. Ich finde die thailändische Art und Weise, über Raum und Leben/Tod nachzudenken, besonders reizvoll und einzigartig, weil dort die Grenze zwischen dem Lebendigen und dem Toten extrem brüchig ist und diese Welten sich ständig gegenseitig beeinflussen. Es ist wichtig, zumindest einige dieser Ebenen wahrzunehmen und zu schätzen.



Lutto Lento, *LEGENDO*, Haunter Records, 2021

well-known or familiar, but something's off. It's just hard to explain why or what exactly. That was kind of a natural continuation of *Dark Secret World*, which starts in a local supermarket. It's quite interesting what you're saying about the past and the whole experience/memory of it in a place like Central Europe. It haunts everyone more or less directly.

This brings me to your *MEDIEVAL DREAMS I-XIII* soundtrack for Slavs & Tatars. A collaboration with them seems fitting, given the collective's focus on the cultural and linguistic diversity of Eurasia, as well as the complexity and mutual influence of the region they define as "an area east of the former Berlin Wall and west of the Great Wall of China." What is your relationship with them and their work?

We've worked on a couple of projects together. Two years ago, *The Contest of the Fruits* had its premiere at The Hurford Center, Haverford College, and was recently exhibited at Kraupa-Tuskany Zeidler gallery in Berlin. The film is based on a 19th-century Uyghur poem about the rivalry of various fruits.

We worked on this with Nash Tarr, a great rapper from the Uyghur diaspora. *MEDIEVAL DREAMS* is a project in which I transcribed anonymous neumatic notation into hardcore midi digital synths. I performed it for the first time during the *Crack Up - Crack Down* exhibition and then a couple more times. The performances were always taking place in castles, churches, and venues of this sort.

Also, *Azbuka Strikes Back* is an art book with audio buttons, inspired by books for children, this one's about the

constantly changing alphabet. The story follows a group of pesky phonemes as they are summoned to leave the body parts (throat, tongue, lips, etc.) that house them and go into the wider world.

It feels like this shared preoccupation with the past and its influence on the present goes back all the way to *Partition*, where you explore the dissolution of the Polish state in the 18th century. I often think about these major cultural shifts that contribute to a current context, of which the people living it are not even cognizant of how they got there. A lot of your work is haunted by this awareness ...

Yeah, it again brings us to the idea of simulations (now even more in Bostrom's type of thinking) or even string theory, which are both beautiful concepts. Our lives are placed on a map that has an infinite number of layers of representation, and different stories that constantly cross and blur.

Los Angeles, where you happen to live, is such a wonderful and exceptional example of this, like the historic wildfire corridors, floodplains, etc. I feel especially attracted to the Thai type of thinking about space and life/death, which is unique, as the border between the living and the dead is extremely delicate, and these worlds influence each other all the time. It's important to at least notice and appreciate some of these levels.

Im Gespräch mit
Blixa Bargeld

In conversation with
Blixa Bargeld

‘Für diejenigen, die sich auf diesem Planeten nicht so beheimatet fühlen’

‘For those who don’t feel quite at home on this planet’

PHOTO © MOTESINABELAOKI

OLIVER SCHWEINOC

An einem Vormittag Ende Mai sitzt Blixa Bargeld allein in seinen Büro- und Archivräumen im Westen Berlins und wartet. Um die Ecke steht die Church of Scientology, ein paar Meter weiter in die andere Richtung dümpelt die Spree. Bargeld scheint über ein famoses Gedächtnis zu verfügen, ruft Ereignisse, Begegnungen und Plattenkritiken, die Jahrzehnte zurückliegen, auf und kann sich wahrscheinlich auch an alle Interviewfragen, die ihm jemals gestellt wurden, sowie seine Antworten darauf erinnern. Zum Abschied weist er auf eine Plakette draußen an der Hauswand hin: „Bargeld Ententraining“ – das habe er auch so als Unternehmen angemeldet. „Ich bin Enten-Trainer“, erklärt er.

Oliver Schweinoc: Blixa Bargeld, in dem Lied „Nagorny Karabach“ gibt es die Zeile „ob die andere Stadt mich lieb hat“ – das ist eine Anspielung auf ein anderes Lied ...

Blixa Bargeld: Genau. [Lacht.] Jemand hat es gemerkt!

In „Wenn ich mir was wünschen dürfte“ von Friedrich Hollaender

heißt es: „ich gehe allein durch eine große Stadt und ich weiß nicht, ob sie mich noch liebt hat“.

Ich weiß. Und vor allen Dingen, das ist die Rückseite von „Fesche Lola“, erste Schallplattenveröffentlichung von Marlene Dietrich. Die Plattenfirma wollte das Lied nicht, das haben Dietrich und Hollaender selber bezahlt. Als ich das geschrieben habe, habe ich nicht in Berlin, sondern in San Francisco gelebt. Sowohl Nagorny Karabach, in Aserbaidschan zu Armenien gehörend, als auch San Francisco, innerhalb dieses Idiotenlandes United States, nehmen einen Exklaven-Status ein. Nagorny Karabach heißt übersetzt „schwarzer Garten“ und in San Francisco hatte ich auf einem Hügel einen schwarzen Garten hinter dem Haus, also einen sehr dunklen, schattigen Garten. „Nagorny Karabach“ in dem Lied ist natürlich San Francisco. Das kann man auch im Text sehen: „Es ist geflaggt in allen Farben“. Ich habe acht Jahre in Castro in San Francisco gelebt.

Schreiben kann ich überall, aber für Aufnahmen bin ich nach Berlin gekommen.

OLIVER SCHWEINOC

One morning in late May, Blixa Bargeld sits alone in his office and archive space in West Berlin, waiting. Around the corner is the Church of Scientology, and a few meters away in the other direction the River Spree gurgles. Bargeld seems to have an amazing memory, recalling events, encounters, and record reviews from decades ago, and can probably recall all the interview questions he was ever asked and his answers to them. As he says goodbye, he points to a sign on the wall outside: „Bargeld Ententraining“ – which he has also registered as a business. „I’m a duck trainer [Enten-Trainer]“, he explains.

Oliver Schweinoc: Blixa Bargeld, in the song „Nagorny Karabach“ there is the line “ob die andere Stadt mich lieb hat“ [„whether the other city loves me“] – that’s an allusion to another song ...

Blixa Bargeld: Exactly. [Laughs.] Somebody noticed!

In „Wenn ich mir was wünschen dürfte“ by Friedrich Hollaender the lyric goes: „ich gehe allein durch eine große Stadt und ich weiß nicht, ob sie

mich noch liebt hat“. [„I walk alone through a big city and I don’t know if it still loves me“.]

I know. And above all, that song is the B-Side of „Fesche Lola“, Marlene Dietrich’s first record. The record company didn’t want the song, so Dietrich and Hollaender paid for it themselves. I wasn’t living in Berlin when I wrote it, I was living in San Francisco. Both Nagorny Karabach, in Azerbaijan, which belongs to Armenia, and San Francisco, within that idiot country the United States, have exclave status. Nagorny Karabach means „black garden“ and in San Francisco, I had a black garden on a hill behind the house, a very dark, shady garden. „Nagorny Karabach“ in the song is San Francisco, of course. You can see that in the lyrics: „It’s flagged in all colors“. I lived in the Castro District in San Francisco for eight years.

I can write anywhere, but I came to Berlin to record.

When you moved back to Berlin, it was also a different city.

We moved from San Francisco to a house in Mitte around 2010. It was



Als Sie dann nach Berlin zurückzogen, war es auch eine andere Stadt.

Wir sind um 2010 von San Francisco in ein Haus in Mitte gezogen. Das war für mich natürlich alles Terra incognita. Ich hatte kurz nach dem Mauerfall mit mehreren Regisseuren in Ost-Berlin zu tun, gegenüber vom Tierpark wohnte Heiner Müller und in der Brunnenstraße Gert Hof. Das waren beinahe die einzigen Orte in Ost-Berlin, mit denen ich eine Erinnerung verknüpfen könnte. Ich bin in eine unbelastete und nicht mit Erinnerung versehene Stadtlandschaft zurückgekommen.

Ist Ihnen bewusst, dass Heinz Rudolf Kunze Sie einmal gecouvert hat?

Das ist mir bewusst. Und er hat es nicht geknackt. Das Lied, „Haus der Lüge“, hat ja ein paar ganz seltsame Tricks, am Ende jedes Stockwerks steht immer ein ganz schiefer Reim. Das Stück beginnt in C-Dur und wechselt mit dem Einsatz der Streicher, wird polychromatisch, es ist gleichzeitig C-Dur und C-Moll. Die Streicher spielen C-Moll, der Rest der Band spielt immer noch weiter C, und was sich vorher als C-Dur darstellt, ist am Ende C-Moll. Aber ich sehe seinen Respekt, das hat er schon ernst gemeint.

Wenn Sie sich für Cover-Songs entscheiden, scheinen es hauptsächlich Klassiker zu sein. Solo, auf *Commissioned Music*, haben Sie „Somewhere over the rainbow“ gecouvert, die Neubauten sind „Sand“ und „Sag mir, wo die Blumen sind“ aufgenommen und mit Teho Teardo haben Sie „Hey Hey, My My“ von Neil Young eingespielt.

Nicht nur das, vor allen Dingen die italienische Version von „Crimson and Clover“. Aber was noch viel besser ist: Auf dem nächsten Album ist eine Passacaglia aus dem 16. Jahrhundert. Wobei das keine Cover-Version ist, sondern aus der Zeit vor den Schallplatten stammt. Ich habe außerdem gerade vier Bowie-Songs aufgenommen. „Helden“, „Lazarus“, „Subterraneans“ und „Where Are We Now“. Nur Klavierbegleitung. In meinem Computer befindet sich ein Folder mit Songs, die ich dort einsortiert habe, um sie aus meinem Nervensystem zu entfernen. Da sind die dann meist sehr sicher. Ich habe die Sachen mal Teho vorgespielt und er war von Caetano Velosos „Empty Boat“ angetan. Das ist eine wunderschöne Version von dem Stück. Und „One“ mit Alva Noto nicht zu vergessen. „One“ von Harry Nilsson: „One is the loneliest number. One is the loneliest number, even worse than two“. „Sag mir, wo die Blumen sind“ gehört natürlich in den *Lament*-Kontext, also in den Kriegskontext. *Lament* ist eine Art Nummernrevue, die sich am Ersten Weltkrieg aufhängt. Großer Respekt vor Pete Seeger, der übrigens in der Woche gestorben ist, als wir das aufgenommen haben.

Was hat der junge Blixa Bargeld, der Teenager zuhause gehört?

Ich bin mit dem normalen Rockmusik-Kanon aufgewachsen: Beatles, Stones, Doors, Velvet Underground plus Krautrock. Aber nicht Tangerine Dream und Klaus Schulze, sondern Can und Kraftwerk und Neu! Das ist mein Hintergrund. Meine erste Lieblingsband war Pink Floyd. Und da rede ich ja nicht von *Dark Side of the Moon*. Das ist ungefähr da, wo ich dann angefangen habe, wegzuhören. Gegen die Musik davor ist immer noch nichts einzuwenden.

Ist das Stück „Nnnaamm“ auf *Ende Neu* mit dem motorischen Rhythmus eine Hommage an Krautrock?

Nein. Es gibt eine Reihe von Erfindungen, die die Band in ihrer Geschichte gemacht hat, zum Beispiel sich mit Luft, mit einem Air-Compressor zu beschäftigen. Das haben wir bei „die Interimsliebenden“ zum ersten Mal verwendet, als Andrew [Chudy] anfing, eine Art Hi-Hat-Figur mit einem Luftgebläse zu spielen. Das ganze Album *Perpetuum Mobile* spielt mit diesen Luftideen.

Die Idee bei „Nnnaamm“, Motor aufzunehmen und dann die Bandgeschwindigkeit zu verlangsamen, gibt es insgesamt drei oder vier Mal in unserer Geschichte. Bei „Kollaps“ haben wir einen Elektrohammer abgenommen und verlangsamt. Dasselbe haben wir dann nochmal in der *John Peel Session* gemacht. Für die Einweihung von Lingotto in Turin, die ehemalige Fiat-Fabrik, die oben auf dem Dach eine Rennstrecke hat, haben wir eine Auftragskomposition geschaffen. Die ganze Komposition für Lingotto basiert auf einem Fiat-Motor. Auf dieselbe Idee sind wir später bei „Nnnaamm“ zurückgekommen, als wir ein Studio in Belgien mit unserem langjährigen Sound-Engineer und Producer Jon Caffery eingeweiht haben. Das Studio ist so groß wie zwei Tennisplätze. Da kannst du die Tür öffnen und mit dem Auto in den Aufnahmerraum fahren. Also haben wir das gemacht. In dem Fall war es ein Alfa Romeo, wir haben ihn an sechs Punkten mikrofoniert und mit den Motorgeräuschen gearbeitet. Ideen revisited.

Ein wiederkehrendes Merkmal bei den Konzerten der Einstürzenden Neubauten ist eine Art Improvisation, Sie nennen es Rampe. Wie einigen Sie sich darauf, in welche Richtung es dabei geht?

Gar nicht. Das ist ja das Erschreckende und auch gerade das Erfreuliche daran, dass man im Prinzip gar nicht weiß, was passieren wird. Es ist auch nicht so, dass es jedes Mal funktioniert. Bei der Tour haben wir Minimalabsprachen getroffen, wer anfängt und mit welchem Instrument angefangen wird. Bei der inzwischen schon sprichwörtlichen Improvisation „Gesundbrunnen“ sind es die Noten,



Teho Teardo & Blixa Bargeld, *Nerissimo*, Spècula, 2016

all terra incognita for me, of course. I worked with several directors in East Berlin shortly after the Wall came down, Heiner Müller lived across from the Tierpark, and Gert Hof lived on Brunnenstrasse. Those were almost the only places in East Berlin that I could associate with memories. I returned to an unencumbered cityscape, devoid of memories.

Are you aware that Heinz Rudolf Kunze once covered you?

I am aware of that. And he didn't crack it. The song, „Haus der Lüge“, has a few very strange tricks. At the end of each level, there's always a very crooked rhyme. The piece begins in C major and changes with the strings, becomes polychromatic. It's C major and C minor at the same time. The strings play C minor, the rest of the band continues to play C and what was C major before is C minor at the end. But I can see his respect, he meant it seriously.

When you choose cover songs, they seem to be mainly classics. As a solo artist, you covered „Somewhere over the Rainbow“ for *Commissioned Music*, the Neubauten recorded „Sand“ and „Sag mir, wo die Blumen sind“ and with Teho Teardo you did a cover version of „Hey Hey, My My“ by Neil Young.

Not only that but especially the Italian version of „Crimson and Clover“. But what's even better, on the next album there will be a 16th century passacaglia. But that's not a cover version, it's from the time before there were records. I've also just recorded four Bowie songs.

„Heroes“, „Lazarus“, „Subterraneans“ and „Where Are We Now“. Piano accompaniment only. There's a folder on my computer with songs that I've put there to get them out of my nervous system. They are usually very safe there. I played them to Teho once and he was taken with Caetano Veloso's „Empty Boat“. It's a beautiful version of the song. And don't forget „One“ with Alva Noto. „One“ by Harry Nilsson: „One is the loneliest number. One is the loneliest number, even worse than two“. „Where Have All The Flowers Gone“ belongs, of course, to the context of *Lament*, which means the context of war. *Lament* is a kind of numbers revue that hinges on the First World War. Much respect to Pete Seeger, who died the week we recorded it.

What was the young Blixa Bargeld, the teenager, listening to at home?

I grew up with the normal canon of rock music: Beatles, Stones, Doors, Velvet Underground plus Krautrock. But not Tangerine Dream and Klaus Schulze but Can and Kraftwerk and Neu! That's my background. My first favorite band was Pink Floyd. And I'm not talking about *The Dark Side of the Moon*. That's when I stopped listening to them. There's still nothing wrong with the music before that.

Is „Nnnaamm“ on *Ende Neu*, with its motorized rhythm, an homage to Krautrock?

No. There are several inventions that the band has made in its history, for example dealing with air, with an air compressor. We first used it on „Die Interimsliebenden“ when Andrew

Ges / d / b / e. Von meiner Seite gibt es ein Set Fragmente im Teleprompter. Von den 26 Rampen der letzten Tour fanden wir nur 16 gut genug, um sich für das neue Album überhaupt weiter damit zu beschäftigen.

Wie sah die Arbeit im Studio aus?

Die Aufnahmen, die wir live machen, sind qualitativ minderwertig. Sie können nur als Gedächtnisstütze dienen. Live-Improvisationen später im Studio nochmal aufzunehmen, machen wir seit *Halber Mensch*. Ich glaube, die erste Variante in dieser Form ist „Letztes Biest (am Himmel)“. Das war eine Live-Improvisation einschließlich des Textes und das haben wir dann im Studio nochmal aufgenommen.

Die Aufnahmen liegen jetzt schon eine Weile zurück und Sie haben bereits häufiger über das Album gesprochen. Ist Ihnen nun im Nachhinein ein Thema aufgefallen, das Ihnen während des Entstehungsprozesses nicht bewusst war?

Darüber zu reden, bedeutet für mich wirklich, von dem Gesamtbild zurückzutreten und überhaupt zu begreifen, was das Ganze ist, das ich da fabriziert habe. Und das geht für mich über das Album hinaus. Ich muss jetzt inzwischen nicht nur die Neubauten betrachten, ich muss dann auch Teho Teardo und andere Sachen, die ich mache, sehen – und ich sehe, dass da bestimmte Strata sind, im geologischen Sinne, die sich durchziehen. Es gibt ein Stück, was ich mit Teho gemacht habe, namens „Ziegenfisch“, und auf dem letzten Neubauten-Album [*Alles in allem*, 2020] ein Stück namens „Seven screws“. Durch beide Stücke über mythologische Anleihen zieht sich eine Infragestellung von biologischem Determinismus, die sich jetzt bei „Gesundbrunnen“, dem letzten Stück auf dem neuen Album, komplett durchsetzt.

Ich sehe eine Beschäftigung von meiner Seite, die schon mehrere Jahre andauert und die findet dann jetzt ihre letzte Äußerung in der Zeile „Ich mache dir eine Tür auf, wo vorher keine war“. Es ist von meiner Seite, ich kann es nicht besser formulieren, tatsächlich ein Angriff gegen jede Form von biologischem Determinismus. Und das ist eine Schicht, die durchgeht, die ich natürlich erst dann richtig begreife, wenn ich mehrere Schritte zurücktrete. Das ist das Hauptthema. Meine Frau hat mir verboten, mich weiter mit Vergänglichkeit und Tod auseinanderzusetzen. Das tritt also etwas in den Hintergrund, obwohl es nie ganz verschwindet.

Das Lied, das für mich beim ersten Hören am stärksten herausstach, war „Trilobiten“.

Und das gehört ebenfalls in diese Reihe. Der Text von „Trilobiten“ ist, so wie er da ist, würde ich denken,

Anfang der 2000er entstanden, also muss meine Beschäftigung mit dem Thema schon 20 Jahre durchgehen. Wir haben Mitte der 80er auf der Expo in Vancouver gespielt. Hinterher hat mir die Veranstalterin, Myra Davies, einen Trilobiten geschenkt mit den Worten „aus einer Zeit, bevor es Geschlechter gab“. Aus der Zeit vor der biologischen Geschlechterteilung, und das ist hängen geblieben. Anfang der 2000er Jahre habe ich das verarbeitet und jetzt kommt „Gesundbrunnen“, was sich direkt mit Identität, biologischer Existenz, biologischen Determinismus und Geschlecht beschäftigt.

Und da gibt es mehrere Ansatzpunkte, „Seven Screws“ endet mit den Worten „non-binary“. Das aktuelle Album ist das letzte, das wir noch mit dem Crowdfunding-Supporter-Projekt finanziert und durchgezogen haben. Und bei den letzten beiden Alben gab es einen Supporter in Neuseeland, der ab und zu im Forum geschrieben hat. Er hat sich nach dem Erscheinen von *Alles in allem* seiner Mutter als non-binary geoutet und das war für ihn total wichtig. Und nun zitiert er im Supporter-Forum den gesamten Text von „Gesundbrunnen“ versehen mit Kommentaren und hat sich inzwischen als trans geoutet. Beide Arbeiten sind für ihn unglaublich wichtig gewesen und haben ihm die Kraft und die Verwirklichungsenergie gegeben, die er brauchte, um das durchzuziehen. Und das validiert natürlich überhaupt meine ganze Arbeit. Wenn ich weiß, okay, ich verzapfe Dinge, die sind für die Mehrheit unverständlich, aber es gibt unter Tausenden den einen, für den das unersetzlich ist. Und das validiert mir das. Wenn ich weiß, dass einer da ist, dann gibt es auch noch mehr. Ich schreibe ja nicht ÜBER irgendetwas jemals. Wenn Sie feststellen, dass ich eine Zeile aus einem Dietrich-Song genommen habe, dann haben Sie ganz schön viel bemerkt. Aber für die meisten Menschen ist doch das, was ich da in die Welt setze, komplett irrelevant. Die andere Linie, die durchläuft, und das geht natürlich auch schon ewig, ist Sprache. Und vor allen Dingen das Verlassen von Sprache, so weit geht es ja auf diesem Album, dass ich die verständliche Sprache komplett verlasse. Wenn ich „Sintwesen“ singe, dann hört sich das deutsch an, aber das Wort gibt es nicht. Man kann es konstruieren, aber es ist ja nun von vornherein erst einmal nicht da.

Ich habe mir die Daten und Eckpunkte Ihrer letzten Tournee angeschaut. Sie hatten gerade das Album *Alles in allem* veröffentlicht und dann kam Corona.

Es war ein Desaster. Unglaublich. Wir haben noch mit Krallen und allen Möglichkeiten versucht, das Momentum zu behalten, das wir gerade hat-

[Chudy] started playing a kind of hi-hat figure with an air blower. The whole *Perpetuum Mobile* album plays with these air ideas.

The idea on „Nnnaamm“ of recording a motor and then slowing down the speed of the tape is something we've done three or four times in our history. On „Kollaps“ we took an electric hammer and slowed it down. We did that again in the *John Peel Session*. We made a commissioned composition for the inauguration of Lingotto in Turin, the former Fiat factory that has a racetrack on the roof. The whole composition for Lingotto is based on a Fiat engine. We came back to the same idea later for „Nnnaamm“ when we inaugurated a studio in Belgium with our long-time sound engineer and producer Jon Caffery. The studio is the size of two tennis courts. You can open the door and drive your car into the recording room. So that's what we did. In this case, it was an Alfa Romeo, we miked it in six places and worked with the sound of the engine. Ideas revisited.

A recurring feature of Einstürzende Neubauten's concerts is a kind of improvisation, you call it a ramp. How do you decide which direction to take?

We don't. That's the frightening and also the pleasant thing about it, that you don't really know what's going to happen. It's not like it works every time. On the tour, we made minimal agreements about who would go first or what instrument would be used. For the now proverbial improvisation „Gesundbrunnen“ it's the notes, Gb / D / B / E. From my side there are several fragments on the teleprompter. Of the 26 ramps from the last tour, we only thought 16 were good enough to work with for the new album.

What was it like working in the studio?

The live recordings we make are of inferior quality. They can only serve as a memory aid. Recording live improvisations later in the studio is something we've been doing since *Halber Mensch*. I think the first variation in this form is „Letztes Biest (am Himmel)“. That was a live improvisation including the lyrics and then we recorded it again in the studio.

It's been a while since the recordings, and you've talked a lot about the album. Looking back, did you notice anything that you didn't realize during the making of the album?

For me, talking about it means stepping back from the big picture and realizing what the whole thing is that I've created. And for me that goes beyond the album. I don't just have to look at Neubauten now, I have to look at Teho Teardo and other things that I do – and I see that there are certain layers, in a geological sense, that run through

it. There's a piece I did with Teho called „Ziegenfisch“, and on the last Neubauten album [*Alles in allem*, 2020] there's a piece called „Seven Screws“. There is a questioning of biological determinism running through both pieces, about mythological borrowing, which now comes through completely in „Gesundbrunnen“, the last piece on the new album.

I see a preoccupation on my part that has been going on for several years and that now finds its final expression in the line „I'll open a door for you where there wasn't one before“. From my point of view, I can't put it any better, it's an attack on any form of biological determinism. And that's a layer that comes through, which of course I only really understand when I take a few steps back. That's the main point. My wife has forbidden me to deal further with impermanence and death, so that takes a bit of a back seat, although it never goes away completely.

The song that struck me the most when I first heard it was „Trilobiten“.

And that also belongs to this series. The lyrics of „Trilobiten“ were written, I think, in the early 2000s, so my involvement with the subject goes back 20 years. We played at the Expo in Vancouver in the mid-80s. Afterward, the organizer, Myra Davies, gave me a trilobite with the words „from a time before gender existed“, a time before the biological division of the sexes, and that stuck with me. In the early 2000s, I worked through that and now comes „Gesundbrunnen“, which deals directly with identity, biological existence, biological determinism, and gender.

And there are several starting points, „Seven Screws“ ends with the words „non-binary“. The current album is the last one we financed and realized with the crowdfunding supporter project. For the last two albums, there was a supporter in New Zealand who wrote on the forum from time to time. He came out to his mother as non-binary after the release of *Alles in allem* and that was really important to him. And now he quotes the whole text of „Gesundbrunnen“ with comments on the supporter forum and has since come out as trans. Both works were incredibly important to him and gave him the strength and realization he needed to go through with it. And of course that validates all my work. When I know, okay, I'm saying things that are incomprehensible to the majority, but there's one person in thousands for whom it's irreplaceable. And that validates it for me. If I know there is one, then there are more. I don't ever write ABOUT anything. If you notice that I've taken a line from a Dietrich song, then you've noticed a lot. But for most people what I put out into the world is completely irrelevant.



© THOMAS RABBSCH



02

- 01 Einstürzende Neubauten, 2024
 02 Einstürzende Neubauten, *Rampen - APM: Alien Pop Music, Potomak*, 2024

01

ten. Wir haben versucht, sogar noch eine digitale Lösung zu finden, um irgendwie weitermachen zu können. Und es ist alles weggebrochen. Das war zu diesem Zeitpunkt von meinem Empfinden her unsere beste Platte überhaupt. Sie war am direktesten und am rundesten, und dann brach das alles genau in der Woche auseinander.

Wir wollten gerade anfangen zu proben für die Tour und drei Tage später gab es in Italien keine Konzerte mehr, und dann konnten wir auch nicht mehr proben, dann war alles vorbei. Das ist für meine Kinder entsetzlich gewesen und hat mich auch vollkommen aus der Bahn gehauen. Im Februar 2023 habe ich mir ein Bein gebrochen, und bin in eine unglaubliche Insomnie gerutscht, also schlichtweg, ich habe nicht mehr geschlafen. In dem Zustand bin ich dann im Rollstuhl ins Studio und wir haben angefangen, am nächsten Album zu arbeiten, während ich mich in eine Tagesklinik eingeliefert habe, in der ich vier Monate gegen diese Insomnie behandelt wurde. Dort fiel überhaupt erst die Verknüpfung auf zwischen Fraktur, Insomnie und Pandemie. Mir fiel auf, dass ich seit 2019 mit niemandem mehr geredet hatte. Ich habe nur mit meiner eigenen Familie und der Band in irgendeiner Form kommuniziert. Und nicht mit, was man normale Menschen nennen könnte, und aus diesem Dilemma ergab sich für mich die schwerste mentale Krise, die einzige mentale Krise, die ich überhaupt je hatte.

Nach sechs Tagen Schlaflosigkeit habe ich den Übergang von meinem Unterbewussten ins Bewusste perforiert. Von „Everything Will Be Fine“ gibt es sechs Takes und in allen sechs Takes

erzähle ich etwas völlig anderes. Man kann immer nur einzelne Sätze verstehen, aber das meiste war jenseitig, also wirklich Stream of Subconsciousness. Mit den Jungs im Studio arbeiten, mit denen ich seit Dekaden zusammenarbeite, das konnte ich, aber ich konnte nicht mehr allein mit dem Fahrstuhl fahren. Das war schon happig.

Wie bestimmen Sie die Setlist für die kommende Tour?

Das wissen wir noch nicht. Wir werden mit Sicherheit nicht alle neuen Stücke spielen. Aber die schon erwähnten, „Trilobiten“, „Gesundbrunnen“. Man erwartet von mir, dass ich sage, was wir spielen sollen.

Wir haben am Anfang kurz über *Lament* gesprochen. Das ist eine Auftragsarbeit gewesen für die belgische Stadt in Diksmuide. Anlass war der hundertste Jahrestag des Beginns des Ersten Weltkriegs. Sie haben sich damals sehr mit dem Thema Krieg auseinandergesetzt.

Ja, das sollte ich ja machen.

„Krieg bricht nicht aus“, heißt es da zum Beispiel, „er wartet“. Wenn Sie daran zurückdenken, können Sie sich vorstellen, dass ein Krieg ein Grund werden könnte, ins Exil zu gehen?

Ja, sicher. Darum geht es ja auch in „Everything Will Be Fine“. „Wo sollen wir denn jetzt noch hin?“ Den Rest des Textes habe ich tatsächlich am 7. Oktober nach der Tagesschau geschrieben. Da fing die Diskussion mit meiner Frau, die wir öfter führen, wieder an: Wo sollen wir als nächstes hin. Meine Frau ist Chinesin, was machen wir, wenn

The other line that runs through it, and of course it's been going on forever, is language, above all the abandonment of language. It goes so far on this album that I completely abandon comprehensible language. When I sing „Sintwesen“, it sounds German, but the word doesn't exist. You can construct it, but it's not there in the first place.

I was looking at the dates and key points of your last tour. You had just released the album *Alles in Allem* and then came Corona.

It was a disaster. Unbelievable. We tried with all our might to keep the momentum we had. We even tried to find a digital solution so that we could carry on somehow. And it all fell apart. At the time I thought it was our best record ever. It was the most direct and the most rounded, and then it all fell apart the same week.

We were just about to start rehearsing for the tour and three days later there were no more concerts in Italy and then we couldn't rehearse either, and then it was all over. It was terrible for my children, and it completely threw me off track. In February 2023, I broke my leg and fell into an incredible insomnia, so I just stopped sleeping. I went into the studio in a wheelchair, and we started working on the next album while I was in a day hospital for four months for insomnia. It was there that I understood the connection between the fracture, the insomnia, and the pandemic. I realized that I hadn't spoken to anyone since 2019. I'd only communicated with my own family and the band in any kind of form, and not with what you could call

normal people. This dilemma led to the most severe mental crisis for me, the only mental crisis I've ever had.

After six days of sleeplessness, I perforated the transition from my subconscious to my conscious. There are six takes of „Everything Will Be Fine“ and in all six takes I say something completely different. You can only understand individual sentences, but most of it was otherworldly, really a stream of subconsciousness. Working in the studio with the guys I've worked with for decades, I could do that, but I couldn't go up in the lift alone. That was hard.

How do you decide on the setlist for the upcoming tour?

We don't know yet. We're certainly not going to play all the new songs. But the ones I've already mentioned, „Trilobiten“, „Gesundbrunnen“. The band expects me to decide what we should play.

We spoke briefly about *Lament* at the beginning. It was a commission for the Belgian town of Diksmuide. The occasion was the centenary of the start of the First World War. At that time you were very concerned with the subject of war.

Yes, that's what I was supposed to do.

„War does not break out“, it says, „it waits“. When you think back, can you imagine that war could be a reason to go into exile?

Yes, of course. That's what „Everything Will Be Fine“ is about. „Wo sollen wir denn jetzt noch hin?“ [„Where are we supposed to go now?“] I actually

jetzt die AfD anfängt, die stärkste Partei zu werden? Wo sollen wir jetzt hin? „Everything Will Be Fine“ ist natürlich komplett zynisch. Weil ich weiß es nämlich wirklich jetzt nicht. Ich weiß nicht, was wir als nächstes machen werden, außer dass es uns natürlich, sagen wir mal, einen Strich durch die Rechnung macht. Das ist sicher.

Ich würde gern zum Ende des Gesprächs auf die Anfänge der Einstürzenden Neubauten zu sprechen kommen. Den 80er Jahren wird, vor allem auch in West-Berlin, eine Untergangsstimmung, eine reale Untergangsstimmung attestiert, die in scharfem Kontrast zur Aufbruchstimmung steht, die man ebenfalls feststellen kann. Diedrich Diederichsen hat in einer Besprechung von *Haus der Lüge* Ihre Band als „subtiles Weltenbrand-Sorbet“ bezeichnet.

[Amüsiert.] Ja, mit Diederichsen habe ich einige lustige Diskussionen am Tresen im Risiko gehabt. In derselben Kritik, glaube ich, mochte er meinen Umgang mit dem Wort „Energie“ nicht. Aber am fiesesten ist ja die Bemerkung von ihm, unsere Konzert-tourneen würden sich lesen wie eine Agenda der Goethe-Institute. Das ist eine Frechheit.

Herrschte damals in West-Berlin eine Aufbruchstimmung? Der Tunix-Kongress 1978, heißt es, habe geradezu den Ausschlag für die Alternativbewegung gegeben.

Ich war da mit Andrew! Und ich habe jetzt erst erfahren, dass Monika Döring eine der Organisatoren vom Tunix-Kongress war.

Monika Döring, die kürzlich im Alter von 87 Jahren verstorben ist, hat dann Anfang der 80er das Loft betrieben, eine legendäre Location mit hunderten Konzerten in wenigen Jahren, Björk, Sonic Youth, Einstürzende Neubauten, und und und.

Music Hall, Loft und im Tempodrom hat sie auch diverse Festivals veranstaltet, unter anderem *Rock Against Junk*, wo mich leider der Senatsbeauftragte beim Ziehen einer Nase Speed gesehen hat, bei *Rock Against Junk*, er war empört. Monika war natürlich ein enormer Motor und hatte eine unfassbare Energie. Wieder mal Energie. Sie hatte wirklich Power und hat Sachen durchgezogen und durchgesetzt. Klar, wunderbar. Ich bin sehr lange davon ausgegangen, dass eine Band wie Einstürzende Neubauten nicht zwangsweise aus West-Berlin kommen müsste. Das hat sich dann erst mit meinem veränderten Horizont geändert, das heißt, in London zu spielen, in Paris oder sonst irgendwo und zu begreifen, so eine Band kann nur aus West-Berlin kommen. Für mich war West-Berlin immer der Nullpunkt. Alles andere war anders als West-Berlin, das hier war

eben einfach die normale Situation. Da hatte ich noch nicht begriffen, wie sehr anders es in New York oder in London ist. Obwohl: manchmal dachte man in der Zeit, dass New York die Endstation einer U-Bahn-Linie ist, die in Berlin beginnt, das war dann auch schon wieder sehr, sehr ähnlich. In New York konnten wir unser Instrumentarium, was wir uns gerade vom Schrottplatz geholt hatten, hinter der Danceteria auf den Hof schmeißen. Und wenn wir dann später im Jahr wieder in der Danceteria spielten, dann lag es halt immer noch da.

Können Sie sich vorstellen, dass wir hier die einzige Kultur im Weltall sind?

Die was? Nee, kann ich mir nicht vorstellen. [Lacht.] Es gab mal diesen Begriff *Mainstream*. Wenn man sich das wirklich als Stream, als Fluss vorstellt, dann ist der gar nicht mehr vorhanden, sondern es sind inzwischen viele Ströme, die sich alle aus demselben Wasser speisen und in dieselbe Richtung fließen. Beinahe schon wie ein Delta. Ich setze dem jetzt eine andere Popmusik, einen anderen Stream entgegen, der aus einer anderen Quelle kommt, in eine andere Richtung fließt. Eben für diejenigen, die sich auf diesem Planeten nicht so beheimatet fühlen und die einen anderen Fluss brauchen. Ich wollte das neue Album erst nicht *Rampen* nennen. Ich dachte, das macht zu viele Türen auf für blöde Witze. Dann habe ich eine Weile mit der Idee gespielt, das Ganze nur *Alien Pop Music* zu nennen, APM, um wieder einmal einen neuen Genre-Begriff zu erfinden: *Geniale Dilletanten*, APM oder *Nnnaamm* - *New No New Age Advanced Ambient Motor Music Machine*. Das ist ein Spiel. Und es hat, wie ich in dieser ganzen Pressekampagne gemerkt habe, funktioniert. Alle sind irgendwie darauf eingegangen und haben etwas dazu gesagt. Mal gucken, was als nächstes passiert. Vielleicht kommt irgendjemand, ein anderer Künstler, bezieht sich darauf und sagt, ich mache auch *Alien Pop Music*.

Popmusik ist der andere Begriff, der wahrscheinlich Fragen aufgeworfen hat.

Ja, und bei einem Album, das *Silence is sexy* heißt, kam immer als erstes: Früher Krach und jetzt plötzlich *Silence*. [Lacht.] Es ist ein Spiel.

Danke!

Bitte, war mir ein Vergnügen.

wrote the rest of the lyrics on October 7th, after watching the news. That's when the discussion I often have with my wife started again: Where shall we go next? My wife is Chinese, what should we do if the AfD becomes the strongest party? Where should we go now? „Everything will be fine“ is, of course, completely cynical. Because now I really don't know. I don't know what we're going to do next, except, of course, that it's going to throw a spanner in the works. That's for sure.

I would like to talk about the beginning of Einstürzende Neubauten. The 1980s, especially in West Berlin, are said to have been marked by a sense of doom, a real fear of doom, which contrasts sharply with the spirit of optimism that can also be observed. In a review of *Haus der Lüge*, Diederichsen described your band as a „subtle world-fire sorbet“.

[Amused.] Yes, I had some funny discussions with Diederichsen at the bar in the Risiko. In the same review, I think he didn't like my use of the word „energy“. But the nastiest thing he said was that our concert tours read like an agenda for the Goethe Institutes. Quite an impertinence.

Was there a spirit of optimism in West Berlin at the time? It is said that the Tunix Congress in 1978 was the tipping point for the alternative movement.

I was there with Andrew! And I've only just found out that Monika Döring was one of the organizers of the Tunix Congress.

Monika Döring, who recently passed away at the age of 87, ran the Loft in the early 80s, a legendary venue with hundreds of concerts in just a few years, Björk, Sonic Youth, Einstürzende Neubauten, and so on.

She also organized various festivals at the Music Hall, the Loft, and the Tempodrom, including *Rock Against Junk*, where unfortunately the Senate Commissioner saw me taking speed and was outraged. Monika was of course a huge driving force and had unbelievable energy. Again, *energy*. She had power and got things done and pushed them through. Sure, marvellous. For a long time, I assumed that a band like *Einstürzende Neubauten* didn't necessarily have to come from West Berlin. That only changed when my horizon changed, meaning when I played in London, Paris, or anywhere else and realized that such a band could only come from West Berlin. For me, West Berlin was always the starting point. Everything else was different from West Berlin, that was just the normal situation. I hadn't realized how different it was in New York or London. Although at the time you would sometimes think

that New York was the end of a subway line that started in Berlin. Both cities were very similar. In New York, we could just throw our instruments, which we had just picked up from the junkyard, into the courtyard behind *Danceteria*. And when we played there again later that year, everything would still be there.

Can you imagine that we are the only civilization in space?

What? No, I can't. [Laughs] There used to be this term *mainstream*. If you think of it as a stream, as a river, then it's no longer there, instead, there are many streams now that all come from the same water and flow in the same direction, almost like a delta. I am contrasting this with another kind of pop music, another stream from a different source flowing in a different direction. It's for those who don't feel at home on this planet and need a different flow. At first, I didn't want to call the new album *Ramps*. I thought it would open too many doors for stupid jokes. Then I toyed with the idea of calling it *Alien Pop Music*, APM, just to invent a new genre term: *Geniale Dilletanten*, APM or *Nnnaamm* - *New No New Age Advanced Ambient Motor Music Machine*. It's a game. And it worked, as I noticed in the whole press campaign. Everyone somehow got into it and said something about it. Let's see what happens next. Maybe someone, another artist, will come along and refer to it and say, I make *Alien Pop Music* too.

Pop music is the other term that has probably raised questions.

Yes, and with an album called *Silence is Sexy*, the first thing that always came up was: Before there was noise, and now suddenly there is silence. [Laughs.] It's a game.

Thank you!

You're welcome, it's been a pleasure.



Unreasonable facsimiles

MICHAEL LEUFFEN

Warmer Juniregen fällt. Die Straßen von Berlin sind leer. Eilig hasten vereinzelt Menschen über den Asphalt. Sie tragen Knöpfe im Ohr. Streamen Musik oder Podcasts. *On the fly, no time to pay.* Der Autor dieser Zeilen schaut aus dem Fenster. Erneut denkt er über den Anfang des Textes nach, der hier zu lesen ist. Die triviale Ausgangsfrage lautete: Wieso erwerben große Investmentfirmen wie New Mountain Capital oder Copyright-Händler wie Songtradr unabhängige Musikplattformen wie Bandcamp oder große Musikrechteverwerter wie Broadcast Music Incorporated? Was steckt hinter Ihrem Appetit? Sind es tatsächlich gemeinnützige Interessen, die allen Musikproduzent:innen – wie es in einem im September 2023 nach der Übernahme von Bandcamp auf der Songtradr-Website veröffentlichten Statement heißt – garantieren: „This acquisition will help Bandcamp continue to grow within a music-first company and enable Songtradr to expand its capabilities to support the artist-community. Songtradr will also offer Bandcamp-Artists the ability and choice to have their music licensed to all forms of media including content-creators, game- and app-developers and brands. This will enable artists to continue to own and control their music rights and increase their earning capacity from Songtradr’s global licensing network.“ Ist Songtradr wirklich primär daran interessiert, die Vergütung und die Auffindbarkeit von musikalischen Inhalten für alle Autor:innen, egal wie erfolgreich und unabhängig sie auf Bandcamp agieren, zu verbessern? Sie würden dem Bestreben der Europäischen Union entsprechen, eine grundlegende Regulierung der Streaming-Branche zugunsten der Musiker:innen anzustreben, und das einseitige Spotify-Modell auszuschließen.

Oder steckt nicht doch ein längerfristiger Plan dahinter, der gemäß des Songtradr-Slogans *Always innovating, always growing* eine ganze andere Idee ins Spiel bringt – Musik, die von KI generiert wird und sich in ihrem Kern gänzlich den physischen Urheber:innen entzieht? Für Songtradr wäre ein solcher Markt eine logische Konsequenz, besitzt der Konzern doch mit dem Hamburger Start-Up musicube „AI music metadata services for auto-tagging, metadata enrichment and semantic search with 48m songs“: Ein Tool, das perfekt mit den kurz nach der Übernahme von Songtradr geänderten Nutzungsbedingungen von Bandcamp harmoniert. Dort heißt es nun: „Each Artist uploading Music to the Service grants Company and its authorized sublicensees and distributors, if any, the worldwide, non-exclusive, royalty-free, right and license to: (i) reproduce, distribute, publicly perform (...), publicly display, create derivative works of, com-

municate to the public, synchronize and otherwise exploit (collectively, “Exploit”) (1) the Artist’s Music and perform the Service on the Artist’s behalf (e.g., reproduce, transcode, copy and store the Artist’s Music on computer servers owned and/or operated by or on behalf of Company or its authorized sublicensees and distributors, and publicly perform, transmit, synchronize, stream, distribute, and playback the Artist’s Music) using any technologies or methodologies now known or hereafter developed, and (2) Exploit all associated copyrightable works or metadata, including, without limitation, song lyrics and musical notations, album cover artwork, photographs, graphics, and descriptive text (“Artworks”) in connection with the Service (...)” – kurzum, ein *All-In* aller Rechte, deren Verwertung nur denjenigen wirklich klar ist, die über die entsprechende Technik zur Entschlüsselung der Nutzung verfügen.

Bevor jedoch die Möglichkeit der Abschaffung menschlicher Kreativität, das Sterben des Drangs nach künstlerischem Ausdruck, katalysiert durch KI-generierte Kunst jeglicher Art, heraufbeschworen wird, sollte der Kern der Diskussion umkreist werden: das geistige Eigentum. Was ist es? Woher kommt es? Wo ist seine zeitliche Grenze, nach 70 Jahren? Was muss offen bleiben, für die Entwicklung der kulturellen Vielfalt? Dynamisch, analog zur Evolution jeder Technologie? Was ist es eigentlich, das Urheberrecht? Ein kapitalistisches Gespenst, aufgestiegen aus der Unterwelt der Marktwirtschaft? Erst das Besitzen macht es mächtig. Was besitzt der Mensch, außer das eigene Leben? Ist es der geistige Besitz, der den individuellen Urheber:innen auf ewig zusteht? Oder gehört das immaterielle Eigentum der Allgemeinheit, sobald es Sprache wird? Musikstile wie HipHop, Hauntology oder Musique Concrète sind erst durch den offenen Umgang mit Vorgefundenem groß geworden. Der britische Musiker, Schriftsteller, Musikjournalist und Kurator David Toop hat sie kürzlich in einem privaten Tischgespräch gegen das Urheberrecht in Stellung gebracht und den Ort des geistigen Eigentums in Frage gestellt – schon seine Geschichte sei eine Farce. Die Antike kannte kein Copyright. Nur die Beziehung zwischen Autor und Werk war evident, göttlich wie diesseitig. Im Mittelalter mäanderte das Wissen, tausendfach abgeschrieben, immer wieder neu justiert und doch so nah am biblischen Text. Auch Gutenbergs Buchdruck implizierte noch kein Copyright. Erst mit der Zentrierung des Individuums in der Renaissance änderte sich auch der Autor:innenbegriff. Er brachte Privilegien, aber kein garantiertes Einkommen. Im 18. Jahrhundert wurde schließlich das Phänomen des

MICHAEL LEUFFEN

Warm June rain falls. The streets of Berlin are empty. A few people hurry across the tarmac. They wear buttons in their ears. Streaming music or podcasts. *On the fly, no time to pay.* The author of these lines looks out of the window. Once again, he thinks about how to begin with the text you’re reading here. The trivial initial question was: Why are large investment firms like New Mountain Capital or copyright traders like Songtradr acquiring independent music platforms like Bandcamp or large music rights exploiters like Broadcast Music Incorporated? What’s behind their appetite? Is it really a charitable interest that guarantees all music creators – as it says in a statement on the Songtradr website in September 2023, after the Bandcamp acquisition: „This acquisition will help Bandcamp continue to grow within a music-first company and enable Songtradr to expand its capabilities to support the artist-community. Songtradr will also offer Bandcamp-Artists the ability and choice to have their music licensed to all forms of media including content-creators, game- and app-developers and brands. This will enable artists to continue to own and control their music rights and increase their earning capacity from Songtradr’s global licensing network.“ Is Songtradr really primarily interested in improving the remuneration and discoverability of music content for all authors, no matter how successful and independent they are on Bandcamp? If so, they would be in line with the European Union’s ambition to fundamentally regulate the streaming industry in favor of musicians and exclude the one-sided Spotify model.

Or does it not hint at a more long-term plan that, according to Songtradr’s motto *Always innovate, always grow*, involves a completely different idea – music generated by artificial intelligence and, at its core, completely removed from the physical authors? For Songtradr, such a market would be a logical consequence, as the group owns “AI music metadata services for auto-tagging, metadata enrichment and semantic search of 48 million songs” with Hamburg-based start-up musicube: a tool that fits perfectly with Bandcamp’s terms of service, which were changed shortly after the Songtradr acquisition. It now reads as follows: „Each Artist uploading Music to the Service grants Company and its authorized sublicensees and distributors, if any, the worldwide, non-exclusive, royalty-free, right and license to: (i) reproduce, distribute, publicly perform (...), publicly display, create derivative works of, communicate to the public, synchronize and otherwise exploit (collectively, “Exploit”) (1) the Artist’s Music and perform the Service

on the Artist’s behalf (e.g., reproduce, transcode, copy and store the Artist’s Music on computer servers owned and/or operated by or on behalf of Company or its authorized sublicensees and distributors, and publicly perform, transmit, synchronize, stream, distribute, and playback the Artist’s Music) using any technologies or methodologies now known or hereafter developed, and (2) Exploit all associated copyrightable works or metadata, including, without limitation, song lyrics and musical notations, album cover artwork, photographs, graphics, and descriptive text (“Artworks”) in connection with the Service (...)”. In short, an all-inclusive list of rights, the use of which is only really clear to those who have the technology to decipher it.

But before we invoke the possibility of the abolition of human creativity, the death of the urge for artistic expression, catalyzed by AI-generated art of all sorts, let’s circle back to the core of the discussion: intellectual property. What is it? Where does it come from? Where is its temporal limit, after 70 years? What must remain open for the development of cultural diversity? Dynamically, just like any other technology? What is copyright actually? A capitalist bogeyman rising from the underworld of the market economy? Only property makes it powerful. What do people own, apart from their own lives? Is it intellectual property, belonging forever to the individual creator? Or does immaterial property belong to the general public as soon as it becomes language? Musical styles such as hip-hop, hauntology or musique concrète have only become great through the open use of found material. The British musician, writer, music journalist and curator David Toop recently pitted them against copyright in a private dinner conversation and questioned the place of intellectual property – even his story was a farce. In ancient times there was no such thing as copyright, only the relationship between author and work, both divine and earthly. In the Middle Ages, knowledge meandered, copied thousands of times, constantly readjusted and yet so close to the biblical text. Even Gutenberg’s printing press did not yet imply copyright. It was not until the Renaissance, with the centering of the individual, that the concept of the author began to change. It brought privileges but no guaranteed income. In the 18th century, the phenomenon of intellectual property was finally theorized. In 1710, the British Statute of Anne was the first to recognise an exclusive right of reproduction for authors. Today, copyright is standardized and regulated internationally by the Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (TRIPS). After the

immateriellen Eigentums theoretisiert. Das britische Statute of Anne erkannte 1710 erstmals ein ausschließliches Vervielfältigungsrecht der Autor:innen an. Heute ist das Urheberrecht international durch das Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (TRIPS) global standardisiert und geregelt. Ab dem Ende des Kalenderjahres, in dem ein Werk veröffentlicht wird, bleibt es in jedem Fall 70 Jahre lang im Besitz der Urheber:innen, es sei denn, die Betroffenen haben sie vorher verkauft. Doch macht es Sinn, ein öffentliches, physisch nicht greifbares Kunstwerk wie ein Musikstück zu besitzen? Sollte es nicht vielmehr ein Werk sein, das sich frei bewegt und keinem Gesetz unterliegt? Seit den Anfängen des Samplings wird diese Frage diskutiert.

Gleichwohl macht Technik nicht vor Gesetzen Halt. Sie schreitet unerbittlich voran. Und so ist im Westen ein neues Gespenst aufgetaucht: die künstliche Intelligenz. Sie hat das Potenzial, das Urheberrecht so unkenntlich zu machen, dass alles, was sie ausspuckt, ein Original ist – egal, wie viel Kopie in allem steckt. Sie bietet jenen Interessengruppen, die die technische Innovation auf ihrer Seite haben, florierende Märkte, die ganz ohne „echte“ Urheber:innen auskommen. Große Investmentfirmen wie Songtradr und New Mountain Capital erwerben unabhängige Plattformen wie Bandcamp und Broadcast Music Incorporated (BMI) nicht allein aus wirtschaftlichen Gründen oder vorgeblichem Allgemeininteresse. Neben der Diversifizierung des Portfolios, der Erschließung neuer Einnahmequellen und der Stärkung der Marktposition stehen insbesondere der Zugang zu umfangreichen Daten und Nutzungsanalysen sowie technologische Innovationen im Mittelpunkt des Geschäfts. Der Zugriff auf immaterielle Urheberrechte und die Nutzung von Originalmusikdaten für KI sind der eigentliche Anreiz. Diese Daten sind besonders wertvoll für das Training von KI-Algorithmen, speziell im Bereich der Musikgenerierung, -analyse und -empfehlung. Durch den Erwerb von Plattformen, die umfangreiche Musikrechtekataloge besitzen, erhalten Investmentfirmen und Technologiekonzerne Zugang zu Daten, die ihre KI-Systeme ausbauen und verbessern. Mit diesem Zugang werden Sie zwangsläufig neue KI-gestützte Dienste entwickeln, wie beispielsweise personalisierte Musikempfehlungen, automatische Musikkomposition und moderne Audioanalyse-Tools. Diese Dienste können auch Endverbraucher:innen, Musikproduzent:innen und Künstler:innen dienen, sind aber den Gesetzen des Kapitalismus unterworfen und zunächst darauf ausgelegt, die Gewinne der Technologieinhaber:innen zu vermehren. Der Besitz großer Musikrechtekatalogen ermöglicht auch neue

Lizenzierungsmodelle. Diese können KI-gestützte Anwendungen umfassen, die Musik in verschiedenen Kontexten nutzen, von Streaming-Diensten bis hin zu neuen Medienformaten. Mit den entsprechenden Urheberrechten werden Unternehmen aber vor allem neue Geschäftsmöglichkeiten durch die Monetarisierung von KI-generierten Inhalten erschließen. Dies geschieht durch die Produktion neuer Musikstücke, Remixe oder anderer kreativer Werke und dürfte sich nachteilig auf die Ökonomie derjenigen auswirken, die KI unwissentlich mit ihren bekannten oder unbekanntenen Werken geschult haben. KI kann natürlich auch verwendet werden, um die Musikererkennung und die Verwaltung von Urheberrechten zu verbessern. Sie wird die Genauigkeit und Effizienz der Verteilung von Lizenzgebühren an Künstler:innen erhöhen und Urheberrechte schützen. Ebenso kann ein Musikererkennungssystem, das nur eine gefütterte KI ist, auch definieren, was sich dem Urheberrecht entzieht und was als Original gilt.

Die zunehmende Marktmacht großer Investmentfirmen und Copyright-Händler sowie der Einsatz von KI in der Musikindustrie werfen Fragen auf, die an der Existenz des klassischen Autor:innen-Werk-Konzepts nagen. Bald wird ein Computer inspirierender sein als das jüngste musikalische Genie. Werden dadurch real existierende Musiker:innen ersetzt? KI hat insbesondere in der Musikproduktion große Fortschritte gemacht. Es gibt Algorithmen, die Musik komponieren, arrangieren und live spielen. Programme wie OpenAIs MuseNet und Googles Magenta können Musik in verschiedenen Stilen und Genres erzeugen. Ihre Algorithmen nutzen große Datenmengen, um musikalische Muster zu erkennen und daraus neue Kompositionen zu erstellen. KI-Tools wie Amper Music und AIVA ermöglichen es Nutzern:innen, Musikstücke zu erstellen, die für Werbespots, Filme und andere Medien verwendet werden können. Diese Tools benötigen nur minimale menschliche Eingriffe und sind in der Lage, Musik in hoher Qualität zu produzieren. DeepFakes ermöglichen es zudem, menschliche Stimmen und Instrumentalklänge völlig realistisch zu simulieren. Diese Technologie kann sowohl zur Erzeugung neuer Musik als auch zur Nachahmung bestehender Musik verwendet werden. Zusätzlich ist die Produktion von Musik durch KI kostengünstiger als die Arbeit mit Musikern:innen. Dies gilt für Komposition, Aufnahme, Mixing und Mastering. KI-gesteuerte Musikproduktion ist schnell und in großem Umfang möglich. Inhalte werden kontinuierlich und konsistent produziert, ohne die Notwendigkeit von Pausen oder die Möglichkeit menschlicher Fehler. Die Einführung von KI in der Musikindustrie erfordert daher die Entwicklung geeigneter regulatorischer und ethischer

calendar year in which a work is published, it remains owned by the author for 70 years, unless it's sold before. But does it make sense to own a work of art that is publicly accessible and physically intangible, such as a piece of music? Shouldn't it rather be a work that moves freely and is not subject to any law? This question has been debated since the early days of sampling.

However, technology does not stop at laws. It is advancing relentlessly. And so a new bogeyman has emerged in the West: artificial intelligence. It has the potential to make copyright so unrecognizable that everything it spits out is an original – no matter how much copy there is in everything. It offers to those vested interests that have technological innovation on their side a thriving market that can get by without any “real” authors at all. Large investment firms such as Songtradr and New Mountain Capital are not acquiring independent platforms such as Bandcamp and Broadcast Music Incorporated (BMI) solely for economic or supposed public interest reasons. In addition to portfolio diversification, new revenue streams and market position, access to rich data and usage analytics as well as technological innovation are at the heart of the deal. Access to intangible copyrights and the use of original music data for AI is the real incentive. These data are particularly valuable for training AI algorithms, especially in the area of music generation, analysis and recommendation. By acquiring platforms that own extensive music rights catalogs, investment firms and technology companies gain access to data that expands and improves their AI systems. With this access, they will inevitably develop new AI-powered services such as personalized music recommendations, automated music composition and advanced audio analysis tools. These services can also serve end consumers, music producers and artists, but are subject to the laws of capitalism and are initially designed to increase the profits of the technology owners. Ownership of large music rights catalogs also enables new licensing models. These may include AI-powered applications that make use of music in a variety of contexts, ranging from streaming services to new media formats. Most importantly, these copyrights will create new business opportunities for companies by monetising AI-generated content. This will happen through the production of new music tracks, remixes or other creative works, and is likely to negatively impact the economies of those who have unwittingly trained AI with their known or unknown works. AI can, of course, also be used to improve music discovery and copyright management. It will increase the accuracy and efficiency

of distributing royalties to artists and protecting copyrights. Similarly, a music recognition system that is simply fed AI can also define what is copyrighted and what is considered original.

The increasing market power of large investment companies and copyright traders, as well as the use of AI in the music industry, raise questions that are gnawing away at the existence of the classic author/work concept. Soon computers will be more inspiring than the latest musical genius. Will that be a replacement for real musicians? AI has made a lot of progress, especially in music production. There are algorithms for composing, arranging and performing music live. Programs like OpenAI's MuseNet and Google's Magenta can create music across styles and genres. Their algorithms use large amounts of data to recognise musical patterns and create new compositions from them. AI tools such as Amper Music and AIVA allow users to create pieces of music that can be used in commercials, films and other media. These tools are capable of producing high quality music with minimal human intervention. DeepFakes also make it possible to simulate the human voice and the sounds of instruments in a way that is completely realistic. This technology can be used to create new music as well as to imitate existing music. In addition, the production of music with the help of AI is more cost-effective than working with musicians. This applies to composition, recording, mixing and mastering. AI-driven music production is fast and possible on a large scale. Content is produced continuously and consistently, without the need for pauses or the possibility of human error. The introduction of AI in the music industry therefore requires the development of appropriate regulatory and ethical rules to ensure fair and responsible use of the technology. Clear authorship and licensing rules for AI-generated music are needed to protect the rights of artists, whether stars or DIYers. There should also be information for consumers about the use of AI-generated music.

The increased use of AI in the music industry and the dominance of large investment companies and copyright traders also have the potential to completely change the way music is produced and consumed in favor of the providers. For all the benefits in terms of efficiency and cost saving, the cultural and creative aspects must not be neglected. It is essential that the music industry adopts a balanced approach that embraces the latest technological possibilities while encouraging human creativity and authenticity. A business model such as that of Spotify only benefits the culture of music in terms of its global dissemination – not in terms of a broad financial benefit

Regeln, um einen fairen und verantwortungsvollen Einsatz der Technologie zu gewährleisten. Es braucht klare Regeln für die Urheberschaft und Lizenzierung von KI-generierter Musik, um die Rechte von Künstler:innen zu schützen, egal ob es sich um Stars oder DIY-Tüftler:innen handelt. Ergänzend dazu sollten Verbraucher:innen darüber informiert werden, wenn sie KI-generierte Musik hören.

Die verstärkte Nutzung von KI in der Musikindustrie und die Dominanz großer Investmentfirmen und Copyright-Händler haben zudem das Potenzial, die Art und Weise, wie Musik produziert und konsumiert wird, vollständig zugunsten der Anbieter zu verändern. Bei allen Vorzügen in Bezug auf Effizienz und Kosteneinsparungen dürfen die kulturellen und kreativen Aspekte nicht vernachlässigt werden. Es ist essenziell, dass die Musikindustrie einen ausgewogenen Ansatz verfolgt, der sowohl die neusten technologischen Möglichkeiten nutzt als auch die menschliche Kreativität und Authentizität fördert. Ein Geschäftsmodell wie Spotify nutzt die Musikkultur höchstens in der globalen Verbreitung seiner selbst – nicht in einer breiten finanziellen Begünstigung, die ihr eine neue Dynamik verleiht. Eine verantwortungsvolle Integration von KI und die Entwicklung geeigneter Regularien müssen garantieren, dass Musik als bedeutendes Kulturgut erhalten bleibt. KI-Systeme selbst haben kein Bewusstsein, keine Gefühle, keine ethischen Überzeugungen und kein Ego. Sie arbeiten auf der Grundlage von Algorithmen und Daten, die ihnen Menschen zur Verfügung stellen. Ihre Entscheidungen und Handlungen sind lediglich Kreationen von vorher festgelegten Regeln und Datenmustern. Die ethischen Überlegungen zur KI stammen von den Menschen, die sie entwickeln, implementieren und nutzen. Es liegt in der Pflicht der politischen Entscheidungsträger:innen, Entwickler:innen, Unternehmer:innen und Kulturproduzent:innen, ethische Normen zu definieren, damit KI-Systeme fair, transparent und verlässlich bei der Generierung neuer immaterieller Kulturgüter eingesetzt werden. Für die Nutzung von KI in der Musikindustrie ist sicherzustellen, dass die Rechte der ursprünglichen Künstler:innen respektiert und geschützt sind. Die Nutzung von KI bei der Erstellung von Musik und anderen Inhalten muss stets offengelegt werden. Und es sollte sichergestellt werden, dass Menschen die Kontrolle über KI-gestützte Prozesse behalten und nicht von ihnen abhängig werden.

Doch wie kann garantiert werden, dass die Entscheidungsträger:innen bei der KI-Programmierung ethisch im Sinne des Gemeinwohls und nicht im Sinne der Gewinnmaximierung handeln? Regierungen und internationale Organisationen müssen Richtlinien und

Standards für die Entwicklung und den Einsatz von KI festlegen. Dazu gehören Anforderungen an Transparenz, Gerechtigkeit und Datenschutz. Gesetze müssen gewährleisten, dass Unternehmen und Entwickler:innen ethische Standards einhalten. Unternehmen sollten verpflichtet werden, offenzulegen, wie ihre KI-Modelle funktionieren, welche Daten sie verwenden, und welche potenziellen Risiken bestehen. Dies wird es der Öffentlichkeit ermöglichen, die Auswirkungen von KI besser zu verstehen und zu hinterfragen. Unternehmen sollten auch die langfristigen Auswirkungen ihrer KI-Anwendungen auf die Gesellschaft berücksichtigen.

Aber die großen Investmentfirmen und Technologiekonzerne arbeiten schneller – ihr ständiger, durch wirtschaftliche Interessen generierter Drang nach Innovation wird zwangsläufig dazu führen, dass eine Ethik, die sich aus der Gesellschaft heraus entwickelt, niemals mit der technischen Dynamik Schritt halten kann. Diese beeinflusst aber ihrerseits den Entwicklungsprozess dieser Ethik durch den immer weiter verbreiteten Einsatz von KI. Regierungen und internationale Organisationen müssen daher proaktiv Gesetze und Vorschriften entwickeln, die nicht allein auf bestehende Technologien reagieren, sondern auch zukünftige Entwicklungen antizipieren. Die regulatorischen Rahmenbedingungen müssen flexibel sein, um sich an neue technologische Fortschritte anpassen zu können, ohne langwierige Gesetzgebungsprozesse abwarten zu müssen. Auch eine intensive internationale Zusammenarbeit für globale Standards trägt dazu bei, einen Rahmen für den verantwortungsvollen Umgang mit KI zu schaffen.

Wie aber würde eine solche „gute“ Ethik auf die vermeintliche totale Reproduzierbarkeit aller jemals aufgezzeichneten Musik durch KI reagieren? Was würde sie bevorzugen, was weniger oder gar nicht beachten? Würde sie Musikgenres fördern oder andere übersehen? Wäre ihre Orientierung am Massengeschmack durch Klickzahlen geschult? Um den künstlerischen Ausverkauf von Musik durch KI-generierte Schöpfungen zu vermeiden, muss garantiert werden, dass die Rechte der Autoren:innen gewahrt bleiben. Computerisierte Systeme müssen sicherstellen, dass KI-generierte Musik nicht einfach bestehende Werke kopiert, sondern kreative Transformationen oder neue Kompositionen fördert, die das Urheberrecht respektieren. Trotz der Fähigkeiten der KI sollte die Rolle der menschlichen Kreativität und Innovation im Zentrum stehen. Nur, wie soll sie als unterstützendes Werkzeug dienen, wenn sich große Industriepartner die Masse aller Rechte sichern, bevor die hier skizzierten Risiken an Evidenz gewinnen?

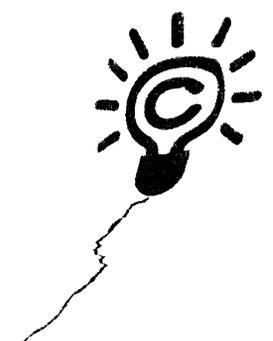
that gives it a new dynamism. The responsible integration of AI and the development of appropriate regulations must ensure that music remains an important cultural asset. AI systems themselves have no consciousness, no feelings, no ethical convictions and no ego. They operate on the basis of algorithms and data provided by humans. Their decisions and actions are merely creations of predetermined rules and data patterns. The ethical considerations of AI come from the people who design, implement and use it. It is the duty of policy makers, developers, entrepreneurs and cultural producers to define ethical standards so that AI systems are used fairly, transparently and reliably in the creation of new intangible cultural assets. The use of AI in the music industry needs to ensure that the rights of original artists are respected and protected. The use of AI in the creation of music and other content must always be disclosed. And it should be ensured that human beings retain control over AI-assisted processes and do not become dependent on them.

But how can we ensure that AI programmers act ethically in the interests of the common good, rather than profit maximization? Governments and international organizations need to set guidelines and standards for the development and use of AI. This includes requirements for transparency, fairness and privacy. Laws must ensure that companies and developers adhere to ethical standards. Companies should be required to disclose how their AI models work, what data they use, and what potential risks exist. This will allow the public to better understand and scrutinize the impact of AI. Companies should also consider the long-term impact of their AI applications on society.

But the big investment firms and technology companies are moving faster – their constant desire for innovation, driven by economic interests, will inevitably mean that any ethics that emerge from society will never be able to keep pace with technological dynamics. However, this, in turn, is influencing the development process of these ethics through the increasingly widespread use of AI. Governments and international organizations will therefore need to be proactive in developing laws and regulations that do not just react to existing technologies, but also anticipate future developments. The regulatory framework needs to be flexible in order to be able to adapt to new technological advances without the need to wait for lengthy legislative processes. Strong international cooperation on global standards also helps create a framework for responsible AI.

But how would such a ‘good’ ethic react to the supposed total

reproducibility of all music ever recorded by AI? What would it prioritize, what less, or not at all? Would it favor some genres of music or ignore others? Would its orientation towards mass taste be trained by click figures? To avoid the artistic sell-out of music through AI-generated creations, it is important to ensure that the authors' rights are protected. Computerized systems must ensure that AI-generated music does not simply copy existing works, but rather encourages creative transformations or new compositions that respect copyright. Despite the capabilities of AI, the role of human creativity and innovation should remain central. But how can it serve as a supportive tool if the big players in the industry are securing the bulk of all the rights before the risks outlined here become apparent?



‘Pretend your thoughts are like plants’

Daria in *Zabriskie Point*
(Michelangelo Antonioni, 1970)

JEAN-MARIE DHUR
LORENA CARRÀS
PABLO DISERENS
NELE MÖLLER
FELICITY MANGAN

Als wir 2016 von einem befreundeten DJ vom Meakusma-Festival hörten, waren wir begeistert: ein solch ähnlicher Musikgeschmack, und das alles in dem Städtchen Eupen, in dessen Nähe einer der Gründer:innen unserer Buchhandlung aufgewachsen ist - ein perfektes Match!

Den Zabriskie Buchladen für Kultur und Natur haben wir vor etwas mehr als 10 Jahren in Berlin-Kreuzberg eröffnet. Wir wollten eine Plattform schaffen, die all das widerspiegelt, was uns interessiert – in Form von Publikationen. Deshalb ist unser Laden sowohl sehr spezialisiert als auch sehr vielseitig – genau wie unsere musikalischen Interessen, die in viele verschiedene Richtungen gehen. Wir interessieren uns für Pflanzen, Tiere, wildes Denken, Langsamkeit und Müßiggang, Bewusstseinsweiterung, Magie, Wandern sowie Klang und Musik.

Gemeinsam ist unseren literarischen und musikalischen Vorlieben, dass sie uns immer wieder mit Neuem, Unerwartetem und Überraschendem

konfrontieren. Wer will schon ständig das Gleiche erleben? Das lieben wir auch am Meakusma-Festival: Viele der Künstler:innen kennen wir noch nicht einmal, und doch gehen wir immer wieder mit zahlreichen wunderbaren Neuentdeckungen nach Hause.

Seit einigen Jahren präsentieren wir auf dem Festival auch einen Teil unseres Buchsortiments. Und in diesem Jahr freuen wir uns darüber, dass wir für diese Ausgabe des Meakusma-Magazins einige unserer Lieblingsbücher zum Thema Musik, Klang und Hören vorstellen zu dürfen. Außerdem haben wir mit Pablo Diserens, Nele Möller und Felicity Mangan drei befreundete Klangkünstler:innen für Buchempfehlungen eingeladen. Wir laden Euch herzlich ein, während des Festivals unseren Bücherstand im Hauptgebäude des Alten Schlachthofs zu besuchen - ebenso wie unseren Laden in Berlin oder unseren Online-Shop. Und wenn Ihr spannende Publikationen zum Thema Sound kennt, die wir in unsere Auswahl aufnehmen sollten, dann schreibt uns!

JEAN-MARIE DHUR
LORENA CARRÀS
PABLO DISERENS
NELE MÖLLER
FELICITY MANGAN

When we heard about the Meakusma Festival from a DJ friend in 2016, we were thrilled: such similar musical taste, and all that in the small town of Eupen, close to where one of the founders of our bookshop grew up - a perfect match!

We opened the Zabriskie Buchladen für Kultur und Natur [bookstore for culture and nature] in Berlin Kreuzberg just over 10 years ago with the intention of having a platform that reflected everything we were interested in – in the form of publications. That’s why our store is at the same time very specialized and very versatile. Just like our musical interests which go in many different directions. Among our interests are plants, animals, wild thinking, slowness and idleness, altered states, magic, walking, and sound and music.

What connects both our literary and musical preferences is that they confront us with new perspectives, with the unexpected and the surprising. After all, who always wants to experience the same thing over and over again? That’s

also what we love about the Meakusma Festival: we never know many of the acts yet always go home with a wealth of wonderful new discoveries.

For a few years now, we have been presenting part of our book selection at the Meakusma Festival. And this year we are delighted to have the opportunity to present some of our favorite books in the fields of music, sound and listening for this edition of the Meakusma Magazine. We also invited three sound artist friends, Pablo Diserens, Nele Möller and Felicity Mangan, to share their favorite publications with us. You are welcome to visit our book stall in the main building of the Alter Schlachthof during the festival – and our physical store in Berlin or our online shop. And if you know of any exciting sound-related publications that we should include in our selection, drop us a line!

Jean-Marie Dhur and Lorena Carràs selection

Founders of Zabriskie Buchladen für Kultur und Natur
zabriskie.de

01
Cathy Lane and Angus Carlyle
In the Field
(Uniformbooks, 2013)

Dieses Buch, das im selben Jahr erschien, in dem wir unseren Laden eröffneten, ist das erste nicht-akademische Buch, das sich mit dem Phänomen der Feldaufnahmen beschäftigt. Anhand von Interviews mit diversen Künstler:innen beleuchtet es die Praxis der Tonaufnahme außerhalb des Studios. Insgesamt 18 Akteur:innen sprechen über ihre persönlichen Erfahrungen, ihre Philosophie und ihre Herangehensweise. Eine Publikation, die nicht nur das künstlerische Niveau dieser Arbeiten zeigt, sondern auch ihre Bedeutung für das ökologische Bewusstsein.

A book that was published in the same year that we launched our store – and the first non-academic book dedicated to the phenomenon of field recordings. In the form of interviews with various artists, it sheds light on the practice of sound recording outside of the studio. A total of 18 practitioners talk about their personal experiences, philosophy and approach. A publication that not only shows the artistic level of these works, but also their importance in terms of ecological awareness.

02
Felicia Atkinson and Bartolomé Sanson (ed.)
Spectres I: Composing ~ Listening
(Shelter Press, 2019)

Das erste Buch der Reihe *Spectres*, die seit 2019 von Felicia Atkinson und Bartolomé Sanson aka Shelter Press herausgegeben wird. Dieser Band versammelt kurze Essays und lyrische Texte, in denen Künstler:innen wie Éliane Radigue, Brunhild Ferrari, Jim O'Rourke, Stephen O'Malley, Beatriz Fer-

reya und einige andere über die Praxis des Hörens in ihrer kompositorischen Arbeit sprechen. Es ist ein schmales, aber sehr reichhaltiges Buch, das nicht nur für Künstler:innen inspirierend sein kann.

The first book in the *Spectres* series, which has been published since 2019 by Felicia Atkinson and Bartolomé Sanson aka Shelter Press. This volume brings together short essays and lyrical texts in which artists such as Éliane Radigue, Brunhild Ferrari, Jim O'Rourke, Stephen O'Malley, Beatriz Ferreyra and several others talk about the practice of listening in their compositional work. A thin but very substantial book that inspires not only artists.

03
Lawrence Kumpf, Naima Karlsson and Magnus Nygren (ed.)
Blank Forms 06: Organic Music Societies
(Blank Forms, 2021)

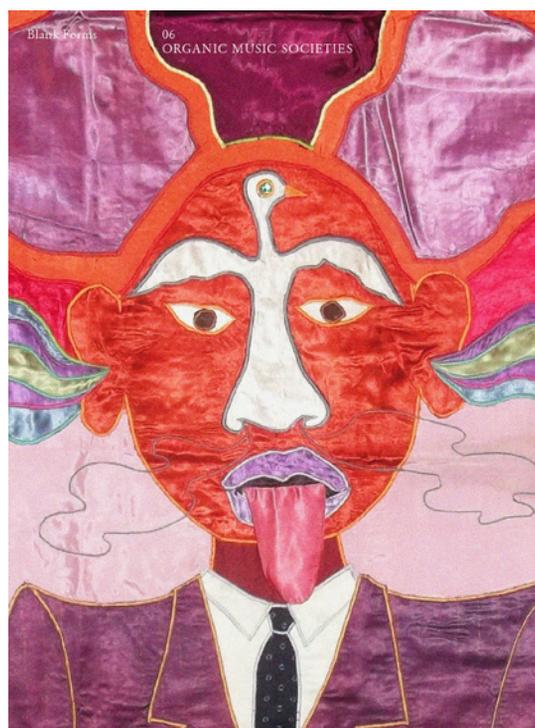
Eine weitere schöne Publikation von Blank Forms, einer kulturellen Plattform aus New York. Das Buch ist dem bunten und abenteuerlichen Kosmos von Moki und Don Cherry gewidmet. Es ist so schillernd und facettenreich wie das Werk der beiden Kosmopolit:innen. Essays, zahlreiche Fotografien, Gedichte, Interviews, Reiseberichte, Facsimiles von Zines aus den 70er Jahren, viele Abbildungen von unveröffentlichten Originaldokumenten ... Blank Forms legt die Messlatte für künstlerische Publikationen hoch.

Another beautiful book from New York-based cultural platform Blank Forms. This publication is about the colorful and adventurous cosmos of Moki and Don Cherry. It is just as dazzling and diverse as the artwork of these two cosmopolitans. Essays, many

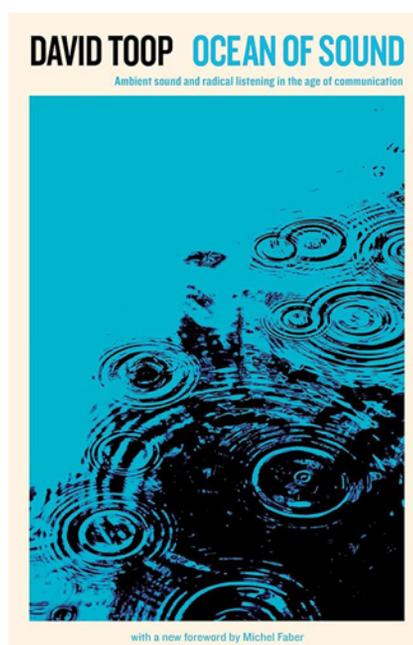


01

02



03



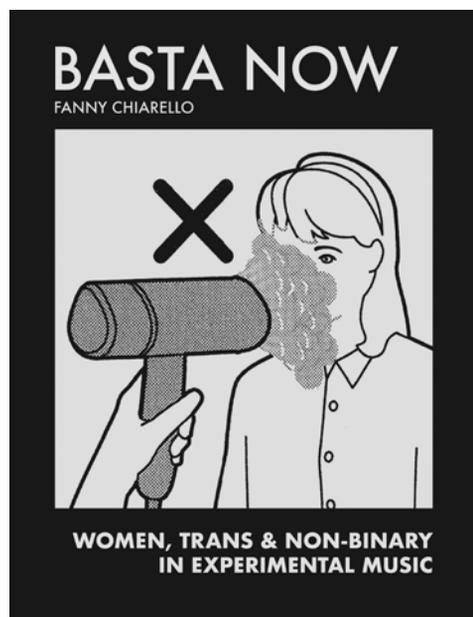
04

photographs, poems, interviews, travelogs, facsimiles of zines from the 70s, many illustrations of original documents that were previously unpublished ... Blank Forms sets the bar high when it comes to artistic publications.

04
David Toop
Ocean of Sound
(Serpent's Tail, 1995)

Ein Buch, das so viele musikalische Türen geöffnet hat. David Toop ist seit den 70er Jahren als Musiker in verschiedenen Formationen aktiv (vor einigen Jahren spielte er auch auf dem Meakusma-Festival), und seine Leidenschaft für Klänge und Musik aller Art ist in all seinen Büchern zu spüren. In *Ocean of Sound* begibt er sich auf die Suche nach fließenden, ozeanischen Klangwelten und nimmt uns mit auf eine Reise vom ersten Auftritt eines Gamelan-Orchesters in Paris 1889 (das über Debussy den Lauf der europäischen Musik verändern sollte) bis hin zur Musik der Yanomami, Exotica, Sun Ra, Dub, Pauline Oliveros, Jon Hassell, Aphex Twin und den Chill-Out-Zelten der Raves im Großbritannien der 90er Jahre, um nur einige zu nennen.

A book that has opened so many musical doors. David Toop has been active as a musician in various constellations since the 70s (he also played at the Meakusma festival a few years ago), and his passion for sounds and music of all kinds shines through in all his books. In *Ocean of Sound*, he searches for liquid and oceanic sonic worlds, taking us on a journey from the first appearance of a gamelan orchestra in Paris in 1889 (which, via Debussy, changed the course of European music) to Yanomami music, Exotica, Sun Ra, Dub, Pauline Oliveros, Jon Hassell, Aphex Twin and Chill-Out tents at raves in 90s UK, to name but a few.



05

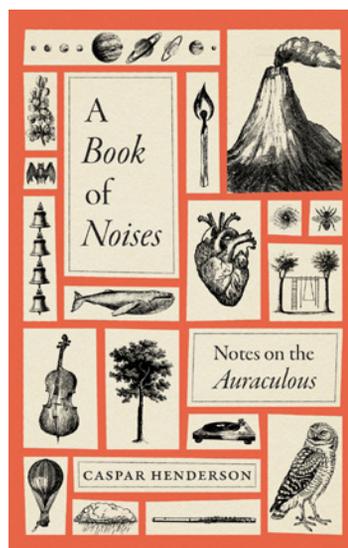
05
Fanny Chiarello
Basta Now: women, trans & non-binary in experimental music
 (Permanent Draft, 2024)

Eine ungewöhnliche und erfrischende Publikation, die dem Thema experimentelle Musik nicht nur inhaltlich, sondern auch formal gerecht wird. Es ist ein poetisches, wildes und humorvolles Buch voller Überraschungen. 2371 Frauen, Transgender und nicht-binäre Menschen kommen darin vor, zudem hat die Autorin - die Dichterin und Schriftstellerin Fanny Chiarello - bereits Lesezeichen mit den Namen von Musiker:innen eingefügt, die sie seit Drucklegung des Buches entdeckt hat. Der Ausruf im Titel richtet sich an all diejenigen, die sich mit der Ausrede, es gäbe nicht genug Leute, aus der Geschlechterungleichheit bei Konzerten herausreden wollen. Keine Ausreden mehr: Es gibt dieses Buch! Es richtet sich nicht gegen Männer, es handelt nur nicht von ihnen (Zitat aus dem Vorwort). Der Verlag/das Label Permanent Draft wurde 2024 von Fanny Chiarello und Valentina Magaletti gegründet, um weiblichen, trans und nicht-binären Stimmen in der Musikwelt Gehör zu verschaffen.

An unusual and fresh publication that does justice to the subject of “experimental music” not only in terms of content, but also in terms of form. It is a poetic, wild and humorous book that is full of surprises. 2371 women, trans and non-binary people appear in it, and the author – poet and writer Fanny Chiarello – has already included bookmarks with the names of musicians she has discovered since the book first went to print. The exclamation in the book’s title is aimed at people who try to talk their way out of gender inequality at gigs by claiming that there are too few people. Now there’s no excuse: you have this book! It is not against men, it’s simply not about them (a quote from the foreword). The publishing house/label Permanent Draft was founded in 2024 by Fanny Chiarello and Valentina Magaletti to amplify female, trans and non-binary voices in the music world.

06
Caspar Henderson
A Book of Noises: Notes on the Auraculous
 (Granta Books, 2023)

Der Wissenschaftsautor Caspar Henderson hat für sein neuestes Buch ein Kabinett der wundersamen Klänge zusammengestellt. In vier



06

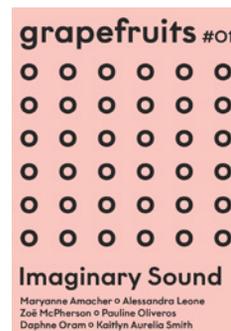
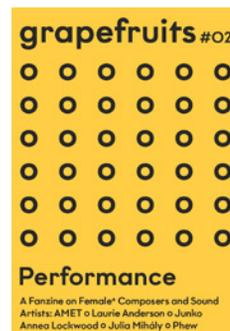
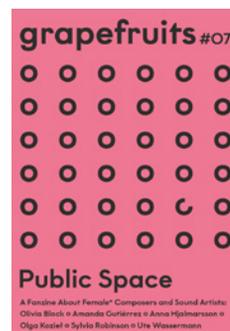
Kategorien – von der Kosmophonie über die Geophonie und die Biophonie bis hin zur Anthropophonie – stellt er die unterschiedlichsten Resonanzen, Geräusche, Harmonien, Rufe, Töne und Klänge vor, die uns umgeben. Einige sind für den Menschen wahrnehmbar, andere nicht. In der Einleitung zitiert er den Soziologen Hartmut Rosa, der konstatierte, dass der wohl größte Verlust des modernen („westlichen“) Menschen darin bestehe, dass er verlernt habe, richtig zu hören. *A Book of Noises* ist eine Einladung, diese verlorene Fähigkeit zu reaktivieren: Wenn wir genauer hinhören, können wir die wunderbaren Symphonien hören, die die Welt um uns herum verzaubert – und die unseren Planeten in einen kosmischen Open-Air-Konzertsaal verwandeln, der jede Anstrengung zu seiner Rettung wert ist.

Science writer Caspar Henderson has put together a cabinet of wondrous sounds for his latest book. In four categories, from cosmophony to geophony, from biophony to anthropophony, he presents all kinds of resonances, noises, harmonies, calls, tones and sounds that exist around us. Some are perceptible to the human body, some are not. In

the introduction, he quotes the sociologist Hartmut Rosa, who wrote that probably the greatest loss for modern („western“) humans is that they have forgotten to listen properly.” *A Book of Noises* is an invitation to reactivate this lost capacity: if we listen more closely, we can hear the beautiful symphonies that enchant the world around us – and that turn our planet into a cosmic open-air concert hall that is worth every effort to save it.

07
Grapefruits – A Feminist Fanzine About Composers and Sound Artists
 (Self-published, since 2019)

Was wäre die musikalische Subkultur ohne die Leidenschaft engagierter Menschen, die Fanzines herausgeben? Die Abenteuerlust, die von den 60er bis in die 80er und teilweise bis in die 90er Jahre hinein existierte, hat sich mit dem Internet in den virtuellen Raum verlagert, wo es eine Fülle von Musikblogs gibt, die sich mit den seltsamsten und obskursten Themen beschäftigen. Es ist fantastisch, dass es diese Oasen des Fantums gibt. Aber für uns, die wir Print zu schätzen wissen, sind sie nichts im Vergleich zu einem kopierten oder gedruckten



07

Zine. Und deshalb ist es so cool, dass es das *Grapefruits* Fanzine gibt – herausgegeben von einer Gruppe feministischer sound artists aus dem Umfeld der RSH Düsseldorf. Jede Ausgabe ist einem Thema gewidmet: Performance, Punk, Installation, Rhythmus und Stimme, um nur einige zu nennen. Wir brauchen mehr solcher Zines!

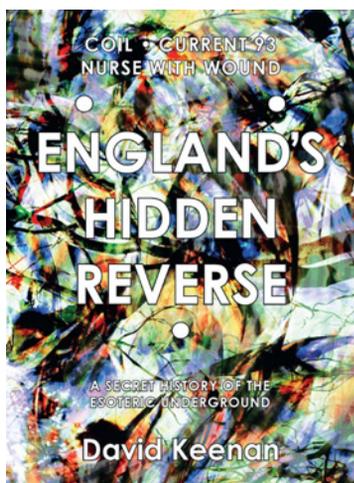
What would musical subculture be without the passion of devoted people who produce fanzines? The adventurous spirit that existed from the 60s through to the 80s and to some extent into the 90s has moved into virtual space with the rise of the internet, where there is an abundance of music blogs that cover even the weirdest and most obscure topics. It’s fantastic that these fandom oases exist. But for us members of the printed matter appreciation society, they are nothing compared to a xeroxed or riso-printed paper zine. And that’s why it’s so cool that something like the *Grapefruits* fanzine exists – published by a group of feminist sound artists affiliated with RSH Düsseldorf university. Each issue is dedicated to a specific subject: performance, punk, installation, rhythm, and voice, to name a few. We need more zines like this!

Pablo Diserens selection

Field recordist, musician and artist devoted to non-human realities, attentive listening, and possible forms of interspecies coexistence. Operator of the Forms of Minutiae label.
pablodiserens.studio

08
David Keenan
England's Hidden Reverse: A secret history of the esoteric underground (Strange Attractor Press, updated new edition 2023)

Der schottische Autor David Keenan ist in der englischsprachigen Welt vor allem für seine experimentellen Romane bekannt. Seine literarischen Anfänge liegen jedoch im Musikjournalismus. Von 1996 bis 2015 schrieb er unter anderem für das Wire Magazine und trug maßgeblich zur Öffnung des Magazins für experimentelle Rockmusik, Noise und Industrial bei. Sein bisher einziges Buch über Musik erschien 2002 und wurde 2023 in einer erweiterten Ausgabe neu aufgelegt: das ungemein unterhaltsame *England's Hidden Reverse*. Darin nimmt er drei Acts unter die Lupe, die - unter anderem inspiriert von Throbbing Gristle und den Schriften englischer Okkultist:innen - den eher „esoterischen“ Kreis der Post-Punk-Szene bilden: Coil, David Tibets Current 93 und Steven Stapletons Nurse With Wound. Anhand von Anekdoten, Fotos, Insiderinformationen und Interviewmaterial taucht man in eine Szene ein, die anfangs noch recht klein war - sich aber im Laufe der Jahre als äußerst einflussreich erweisen sollte.



08

Scottish author David Keenan is best known in the English-speaking world for his experimental novels. However, his literary origins lie in music journalism. From 1996 to 2015 he wrote for Wire Magazine, among others, and was instrumental in opening up the magazine to experimental rock music, noise and industrial. His only book on music to date was published in 2002 and has been re-published in 2023 in an expanded edition: the highly enjoyable *England's Hidden Reverse*. In it, he takes a close look at three bands that - inspired by Throbbing Gristle and the writings of English occultists, among others - formed the more “esoteric” circle of the post-punk scene. The three bands are Coil, David Tibet’s Current 93 and Steven Stapleton’s Nurse With Wound. Through anecdotes, photos, insider information and interview material, you really get sucked into a scene that was quite small at the time - but would prove extremely influential over the years.

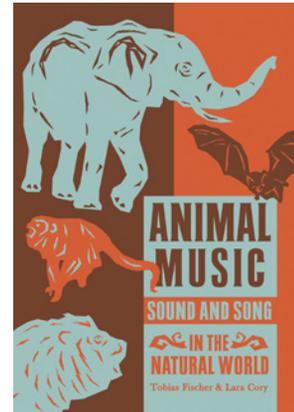


09

09
Éliane Radigue and Julia Eckhardt (ed.)
Intermediary Spaces (Umland editions / Q-O2 workspace Brussels, 2019)

Diese Publikation ist eine unverzichtbare Ergänzung zu dem wunderbaren und einflussreichen Werk von Éliane Radigue (siehe auch Meakusma Magazin #5 mit einem ausführlichen Interview von Philipp Höning mit Julia Eckhardt). Die Künstlerin bietet Leser:innen und Zuhörer:innen die Möglichkeit, ihre Beziehung zu ihrer Musik dank ein langen Interviews, abgedruckter Partituren, einer Fotodokumentation und eines detaillierten Werkverzeichnisses zu vertiefen, indem sie persönliche, historische und kreative Kontexte mitteilt. Das Buch lässt die Leser:innen tief in die Gedankenwelt der Künstlerin eintauchen und bietet so einen fast intimen Zugang zu Radigues Reise durch den Klang und das Leben. Sehr inspirierend - ein Muss für alle, die sich von Radigues Ausflügen in die Unendlichkeit angesprochen fühlen.

This publication is an essential accompaniment to the beautiful and influential work of Éliane Radigue (see also Meakusma Magazin #5 for a long interview conducted by Philipp Höning with Julia Eckhardt). Through a long interview, visual scores, photographic documentation and a detailed list of works, the artist offers readers and listeners the opportunity to



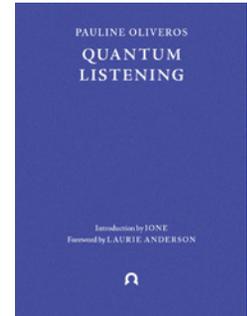
10

10
Tobias Fischer and Lara Cory (ed.)
Animal Music - Sound and Song in the Natural World (Strange Attractor Press, 2015)

deepen their relationship with her music by sharing personal, historical and creative contexts. Immersed in her reflections, the book acts as a quasi-intimate gateway into Radigue’s journey in sound and life. Highly inspirational - a must-read if you are moved by Radigue’s ventures into the infinitesimal.

Ein wunderbarer Tauchgang in die Klangwelten verschiedener Arten, erschienen als Buch und CD (mit Interviews und Aufnahmen von Fieldrecordings-Künstler:innen wie Jana Winderen, Yannick Dauby, Kate Carr, Chris Watson, Marc Namblard und Slavek Kwi und anderen). Die Publikation schlägt eine Brücke zwischen der Wissenschaft und der Kunst der Erforschung von Tierlauten und untersucht diese akustischen Signale mit dem Ziel, sie als nicht-menschliche Sprache, Musik und Kultur zu verstehen. Beim Lesen des Buches kann man zwischen den Zeilen eine Botschaft erkennen, einen Aufruf, aufmerksam zu sein und die Art und Weise, wie wir unsere Mitbewohner auf der Erde betrachten und mit ihnen umgehen, zu ändern.

A wonderful dive into the sonic worlds of various species that materializes as a book and a CD (featuring interviews with - and



11

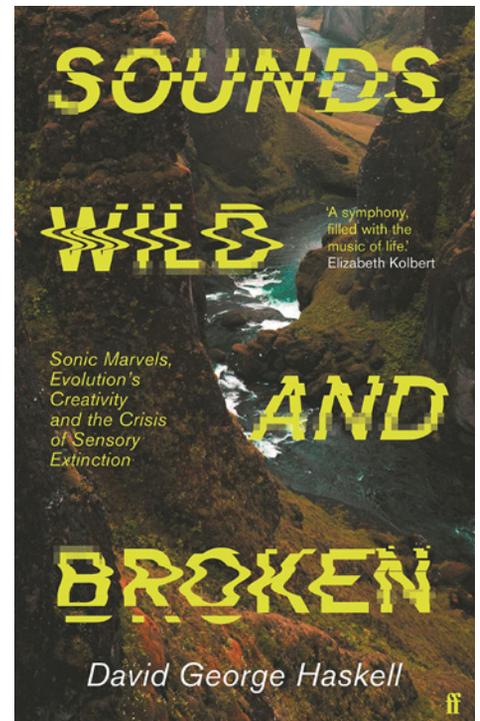
11
Pauline Oliveros
Quantum Listening (Ignota Books, 2022)

recordings by - field recordists such as Jana Winderen, Yannick Dauby, Kate Carr, Chris Watson, Marc Namblard, Slavek Kwi, and more). Bridging the science and art of animal sound studies, this publication investigates these acoustic signals in an attempt at fathoming them as non-human language, music, and culture. As you read, a message begins to form between the lines, a call for attention and change towards the way we view and treat our fellow earthlings.

Ein kleines, aber tiefgründiges und politisches Buch, das die Grundlagen der Philosophie des Deep Listening von Pauline Oliveros enthält. Die 70 Seiten sind ein Manifest, das Deep Listening als Zugang zur Komplexität der Welt, zu uns selbst und als Grundlage für eine radikale gesellschaftliche Transformation vorstellt. Oliveros plädiert für eine vielschichtige und multisensorische Existenzweise, die das Gefühl der Zugehörigkeit, der Präsenz, der Verwandtschaft mit anderen und mit der Erde stärkt. Es ist ein Aufruf zum Miteinander, eine Schule des Denkens und ein Umgang mit Klang, der unsere Beziehung zur Welt radikal verändern - oder wachrütteln - kann. Meiner Meinung nach ermutigt uns Oliveros, die Pluralität des Lebens auf eine viel durchlässigere Weise zu denken, zu

Nele Möller selection

Artist and researcher working primarily in sound, video, performance, and radio. Her focus is on forest conversations, historical nature inscriptions, and listening practices. Co-operator of the Futura Resistenza label. moellernele.hotglue.me



12

leben, darin zu arbeiten und zu navigieren, als es uns die westliche Gesellschaft und der Kapitalismus „lehren“. In ihren eigenen Worten: „Auch die Haut hört“.

A small yet profoundly impacting and political book that contains the fundamental basis of Pauline Oliveros's Deep Listening philosophy. Its 70 pages present themselves as a manifesto which portrays Deep Listening as a gateway into the complexity of the world as well as our own, and as a foundation for radical social transformation. Oliveros proposes a multifaceted and multisensorial way of existing that enriches a sense of belonging, of presence, of kinship with others and with the Earth. It is a call for togetherness, a school of thought and a rapport with sound that can radically change – or awaken – our interrelations with the world. In my view, Oliveros encourages us to think, live, work, and navigate the pluralities of life in a much more porous way than what Western society and capitalism “teach” us. In her own words: “The skin listens too.”

12

David George Haskell *Sounds Wild and Broken* (Faber, 2022)

In *Sounds Wild and Broken* schreibt der Biologe David George Haskell über die Evolution verschiedener Tiergesänge und -rufe, über den klanglichen Fingerabdruck unterschiedlicher Umgebungen wie Wälder, Ozeane und Städte und darüber, wie jede Klanglandschaft ein Fenster in die Tiefe der Zeit sein kann. Er weist darauf hin, dass die Materialität und die Entwicklung von Klängen in fragilen DNS-Strängen weitergegeben werden, die sich mit jeder Generation neu formieren, und verweist auf die Verwobenheit unserer akustischen Umwelt mit der Entwicklung der menschlichen Sprache und Musik. Die Lektüre des Buches hat mir viele neue Perspektiven zum Thema Klang und Hören eröffnet - und mich einmal mehr daran erinnert, dass ich bei der Auseinandersetzung mit der Welt mehr als nur die menschliche Wahrnehmung berücksichtigen muss, denn jede Spezies hat ihre eigenen, unabhängig voneinander entwickelten Mechanismen des „Hörens“, und jede Abstammungslinie lebt in ihrer eigenen Klangkonstruktion.

In *Sounds Wild and Broken*, biologist David George Haskell writes about the evolution of various animal songs and calls, the sonic fingerprint of different environments such as forests, oceans and cities, and how each *soundscape* can be a window into deep time. He states that the materiality and evolution of sounds are passed on in fragile DNA strands that are re-formed with each

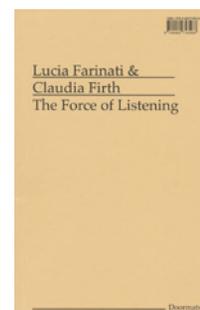
generation, and points to the entanglement of our acoustic environment with the evolution of human language and music. Reading the book opened up numerous new perspectives on sound and listening – and reminded me once again to consider more than human perception when relating to the world, as each species has its own independently evolved mechanisms of “hearing”, and each lineage lives within its own construction of sound.

13

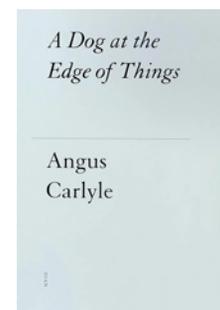
Angus Carlyle *A Dog at the Edge of Things* (JOAN, 2022)

Die Lektüre dieses Büchleins lässt meine Gedanken vibrieren. Wischende Mikrofone, Spaziergänge zu den eindringlichen Klängen kleiner Vögel, die nie ganz im Takt sind, Düsenflugzeuge, die manchmal unerwartet auftauchen, fünf Füchse auf dem Heimweg, Rufe wie klackernde Würfel - Angus Carlyle hört beim Schreiben und schreibt beim Zuhören. Diese Anthologie von kurzen Texten, Tagebucheinträgen, eingereichten Abstracts, Auszügen aus Vorträgen und Blogbeiträgen funktioniert wie eine Sammlung von Feldaufnahmen, die nicht als digitale Übersetzungen von Klängen funktionieren, sondern als oszillierende Klangbilder im Kopf. Ich trage dieses kleine Buch oft bei mir, lese die Zeilen immer wieder, und erhalte immer wieder neue Resonanzen auf mein eigenes Hören und Denken.

Reading this little book makes my mind vibrate. Sweeping microphones, walking to the insistent pulses of small birds



13



14

that never fall on quite the same beat, jets sometimes arrive unexpectedly, five foxes on the way home, clattering calls like so many dice being thrown – Angus Carlyle listens through writing and writes through listening. This anthology of short texts, diary entries, submission abstracts, talk excerpts, blog contributions works as a collection of field recordings that carry not digital translations of sounds but oscillating sonic images in the mind. I often carry this little book in my bag, reading the lines over and over again, always filled with new resonances of my own listening and thinking.

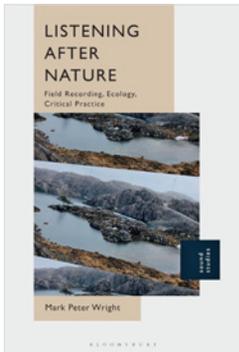
14

Lucia Farinati & Claudia Firth *The Force of Listening* (Errant Bodies Press, 2017)

The Force of Listening untersucht die Rolle des Hörens an der Schnittstelle von Kunst und Aktivismus und stellt kritische Fragen nach dem transformativen Potential, das die Praxis des Zuhörens ermöglichen kann. Das Buch ist eine Sammlung

von Gesprächen mit Mitgliedern von Ultra-red, der Precarious Workers Brigade und aktivistischen feministischen Gruppen, den Künstler:innen Ayreen Anastas und Rene Gabri, dem Medientheoretiker Nick Couldry und der Philosophin Adriana Cavarero, die als konstruierte Montage in Dialogform geschrieben wurden. Das Buch öffnet Augen und Ohren für die ethischen und politischen Implikationen des Hörens und zeigt auf, wie das Zuhören in künstlerischen und aktivistischen Praktiken Formen der Aufmerksamkeit und Verbindung entwickeln kann.

The Force of Listening explores the role of listening at the intersection of art and activism and asks critical questions about the potential for transformation that the practice of listening might facilitate. The book is a collection of conversations with members of Ultra-red, the Precarious Workers Brigade and feminist consciousness-raising groups, artists Ayreen Anastas and Rene Gabri, media theorist



15



16

Nick Couldry and philosopher Adriana Cavarero, written as a constructed montage in dialogue form. It is a substantial eye- and ear-opener on the ethical and political implications of listening and how listening can develop forms of attention and interconnection within artistic/activist practices.

15

Mark Peter Wright
Listening After Nature: Field Recording, Ecology, Critical Practice
(Bloomsbury, 2022)

Meiner bescheidenen Meinung nach sollte alle, die sich mit Feldforschung beschäftigen, dieses Buch lesen. Mark Peter Wright betont immer wieder die ethische Verantwortung der Feldforschung und zeigt auf, wie das Zuhören und Aufnehmen immer in ein Netz unausgewogener Machtverhältnisse eingebettet ist. Das Buch spannt einen Bogen von kritischen Reflexionen über das *field* und die ihm innewohnenden Konnotationen von Natur, die es konstruieren, bis hin zum CO2-Fußabdruck und den geopolitischen Verflechtungen der mit der Feldaufnahme verbundenen Technologie. Durch die Einführung chimärischer Figuren wie dem Noisy-Noneself oder dem Conversation-Composition Complex bietet es einen theoretischen Rahmen für Field-Recordings-Akteur:innen, Künstler:innen und Forscher:innen. Das Buch regt dazu an, zweimal nachzudenken, bevor man auf den Aufnahmeknopf drückt, und lenkt die Aufmerksamkeit auf Dinge, Stimmen und Beziehungen, die wir mit menschlichen Ohren und Mikrofonen nicht wahrnehmen können.

In my humble opinion, everyone involved in field recording should read this book. Mark Peter Wright repeatedly emphasizes the ethical responsibilities of field recording and how listening and recording are always part of a web of unbalanced power relations. The book ranges from critical reflections on *the field* and the inherent connotations of *nature* that construct the *field*, to the carbon footprint and geopolitical relations of the technology involved in field recording. By introducing chimeric figures such as the *Noisy-Noneself* or the *Conversation-Composition Complex*, he offers theoretical frameworks for field recording practitioners, artists and researchers. The book makes you think twice before pressing the record button and shifts your attention to the things, voices and relations we cannot perceive with human ears and microphones.

16

Dylan Robinson
Hungry Listening, Resonant Theory for Indigenous Sound Studies
(University of Minnesota Press, 2020)

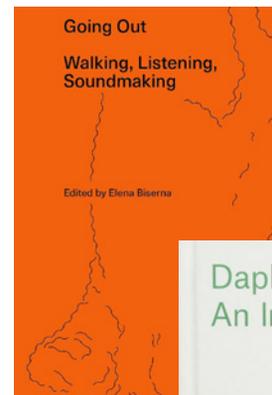
Dylan Robinson beschreibt das „hungrige Hören“ als das Hören von Unterschieden, standardisierten Merkmalen und Typen. Er sagt, dass das Ohr in der westlichen Kunst, Musikproduktion und Erziehung zu „höheren“, „zivilisierten“ Formen des Hörens diszipliniert wird, die auf Wiedererkennung und Identifikation abzielen und „den Zuhörer:innen gesagt wird, sie sollen ‚x‘ hören, wobei ‚x‘ ein Tier, eine Geschichte oder ein Gefühl sein kann.“ Er weist darauf hin, dass die

westliche Philosophie den Klang oft auf seinen bloßen Inhalt reduziert und ihn seiner Subjektivität beraubt. Dadurch wird ein problematisches Ungleichgewicht zwischen denjenigen, die hören, und denjenigen, die gehört werden, geschaffen und aufrechterhalten. Dieses Ungleichgewicht manifestiert sich in einem einseitigen und ausbeuterischen Gebrauch von Klang. Robinsons plädiert in seinem kritischen und spielerischen Text für eine transformative Politik des Hörens, die sich der Vereinnahmung und der Gewissheit widersetzt.

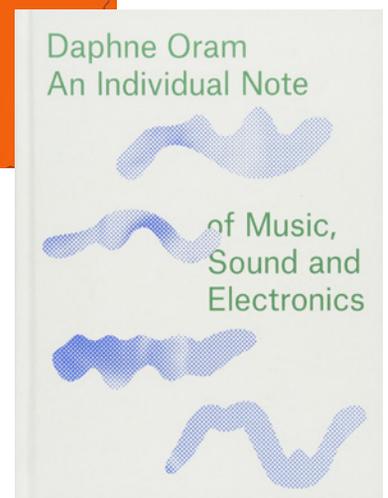
Dylan Robinson describes “hungry listening” as listening for differences and standardized features and types. He says that within Western art, music production and education, the ear is disciplined into “higher”, “civilized” forms of listening towards recognition and identification, “where listeners are told to ‘listen for the x’, where ‘x’ might be an animal, or story, or an emotion.” He suggests that Western philosophy often reduces sound to mere content, stripping it of its subjectivity. Consequently, this creates and maintains problematic imbalances between the one who listens and the one who is heard. These imbalances manifest themselves in the biased and exploitative use of sound. Robinson’s critical and playful writing advocates for a transformative politics of listening that resists capture and certainty.

Felicity Mangan selection

Sound artist and composer. She samples and plays her field recording archive and found sounds to create quasi-bioacoustic music. felicitymangan.org



17



18

17
Elena Biserna (ed.),
Going out: Walking, Listening, Soundmaking
(Umland editions / Q-O2 workspace Brussels, 2023)

Das von Elena Biserna herausgegebene Buch ist in zwei Teile gegliedert und bietet einen detaillierten Überblick über die Geschichte des Soundwalks. Mir gefällt an diesem Buch, dass es viele verschiedene Ansätze, Praktiken und Denkweisen über das Zuhören und die Formen des Soundwalks vorstellt und dazu beiträgt, das Konzept und die Möglichkeiten des Soundwalks zu klären. Ich fand das Format des Buches ideal, um darin zu blättern. Es ist etwa drei Zentimeter dick, hat die Form eines Ziegelsteins und ist mit verschiedenen Schriftarten versehen - ähnlich wie ein Magazin, was es für alle, die neugierig auf die Geschichte und Praxis des Themas sind, sehr zugänglich macht. Es ist ein Buch, das mich begleitet, seit ich es erstmals in die Hand genommen habe. Vielen Dank, Elena Biserna, für die Zusammenstellung der großartigen Leseliste!

Edited by Elena Biserna, this book, structured in two parts, presents an in-depth survey of the history of the soundwalk. What I like about this book is that it presents many different views, practices, and ways of thinking about listening and modes of the soundwalk, and helps to clarify the concept and possibilities of the soundwalk. I found the format of this book great for browsing. It is approximately 3 cm thick, shaped like a brick, with various fonts present - a bit like a magazine, making it very accessible for all readers curious about the history and practice of the topic. This book has been traveling with me since I picked it up. Thanks, Elena Biserna, for compiling this list of great reads!

18

Daphne Oram
An Individual Note: of Music, Sound and Electronic
(Anomie Publishing, 2016)

Daphne Oram ist bekannt für ihre frühen elektroakustischen Kompositionen mit Synthesizern. Sie war die erste Frau, die ein elektronisches

Musikinstrument entwickelte – den Oramics Synthesizer, der in der Lage war, auf 35mm-Film gezeichnete Grafiken zu lesen und zu synthetisieren. Als Neuling in der Arbeit mit Synthesizern fand ich das Format des Buches zugänglich und inspirierend. Es hilft mir, dieses Instrument, das einem den Kopf verdrehen kann, besser zu verstehen. Jedes Kapitel beginnt mit einer Liste von Schlüsselwörtern, gefolgt von Überlegungen und Anmerkungen, die durch Diagramme und Fotos von Oram illustriert werden. Für mich ist es ein aufschlussreiches Buch, ein poetischer Blick auf die Herangehensweise einer Komponistin und ein Einblick in ihren Arbeitsprozess bei der Erforschung der Grundlagen des Klangs, während sie sich mit Sounddesign und Synthese beschäftigt.

Daphne Oram is known for her early electro-acoustic compositions created with synthesizers. She was the first woman to design an electronic musical instrument, the Oramics, which allowed an electronic instrument to read and synthesize graphics drawn on 35mm film. As a newbie to working with synthesizers in my compositions, I found the book's format accessible and inspiring to make more sense of what can be a challenging instrument to get your head around. Each chapter starts with a list of keywords, followed by reflections and notes with diagrams and photos by Oram. I found this book enlightening and a poetic view of a composer's approach and insight into her workflow, exploring the fundamentals of sound while navigating sound design and synthesis.

19

Harry Sword
Monolithic Undertow:
In search of Sonic Oblivion
(White Rabbit, 2021)

Als ehemalige Bassistin im Bereich experimenteller Rock fand ich dieses Buch über die Geschichte der Drone-Musik informativ und inspirierend. Das Buch spannt, wie es im Presstext heißt, „einen Bogen von uralten Traditionen bis zum modernen Underground, navigiert durch die Archäoakustik, klingende Rückkopplungen, physische Subbässe, avantgardistische Exzentrik, Klanggewitter und inbrünstigen Spiritualismus“. Es beinhaltet Texte über Faust, Melvins, Earth und Sunn O))) bis hin zu zeitgenössischen Komponist:innen, die mit Orgel und Synthesizer arbeiten. Das Buch inspirierte mich zu



19

meiner Komposition „Digging the Pedospheric Vibes“, die auf meiner Veröffentlichung *Wet on Wet* (Warm Winter Ltd) zu hören ist. Im Jahr 2021 führte ich „Digging the Pedospheric Vibes“ live in der Zabriskie Buchhandlung im Rahmen der Reihe *Books for Ear Worms* auf, die ich gemeinsam mit der Buchhandlung organisierte.

As a former bass player with an experimental rock background, I found this book an informative and inspiring read into the history of drone music. The book covers, as the press review says, “ancient traditions to the modern underground, navigating archaeoacoustics, ringing feedback, chest plate sub-bass, avant-garde eccentricity, sound weaponry and fervent spiritualism.” You will find texts about Faust, Melvins, Earth and Sunn O))) to more recent composers working with organ and synthesis. This book helped to inspire my composition “Digging the Pedospheric Vibes” which features on my release *Wet on Wet* (Warm Winter Ltd). In 2021, I performed “Digging the Pedospheric Vibes” live at the Zabriskie bookstore for the *Books for Ear Worms* series I curated in collaboration with the bookshop.



T.A.P.E. MUZIK
CASSETTES MANUFACTURING

Audio cassettes & accessories in small and large quantities since 2004.



100x
Cassette
+ Duplication
+ Direct print
+ Jewel Case
+ J-Card
from 470 €

[instagram/tapemuzik](https://www.instagram.com/tapemuzik)
[tapemuzik.de](https://www.tapemuzik.de)

FIRST NAMES SEP—DEC '24

W
WW.
STUK.BE

Stuk

WV
KOLEUVEN
Vlaanderen
VERBODEN WINKEL

leuven De Standaard

WV
KOLEUVEN
Vlaanderen
VERBODEN WINKEL

WV
KOLEUVEN
Vlaanderen
VERBODEN WINKEL

*Ale Hop, Horse Lords, Aunty Rayzor,
Maxime Denuc, Lena Willikens,
Ben Frost, Milan W., Raven Chacon,
Aili, JJJJerome Ellis,
Zonzo Compagnie & Aya Suzuki,
Rafael Toral, Maryanne Amacher,
CHVE, Gwenifer Raymond & many more*

Dub An Afro-Chinese co-production

CARMEN HEROLD

Das üppige musikalische Erbe der Karibikinsel Jamaika prägt die Geschichte der Popmusik bis heute. Von Ska über Rocksteady bis hin zu Reggae und Dub – die Liste der Genres, die globale Musikgeschichte schreiben sollten, ist lang. Und doch wird die komplexe Entstehungsgeschichte meist einseitig verhandelt. Zwar haben nicht zuletzt dekoloniale Ansätze afrodiasporischen Initiator*innen der jamaikanischen *Sonic Modernity* zu spätem Ruhm verholfen, doch greifen diese Betrachtungsweisen vor dem Hintergrund höchst komplexer, multiethnischer Beziehungsstrukturen zu kurz. So wurde in der Vergangenheit die zentrale Rolle chinesischer Eingewanderter in der Produktion und Distribution von zunächst Reggae und anschließend Dub oft ausgeblendet.

Die britische Musikethnologin Tao Leigh Geoffe und der US-amerikanische Literaturwissenschaftlicher Andrew F. Jones haben als erste auf diese historischen Leerstellen hingewiesen. Darauf aufbauend möchte ich nach-

folgend einige der wichtigsten Protagonist*innen der Szene vorstellen. Ferner werde ich zeigen, wie westlich-hegemoniale Ordnungssysteme im Zusammenspiel mit einer sich schrittweise radikalierenden schwarzen Community diesen kulturellen Beziehungskomplex, die afro-chinesische Koproduktion, zunehmend invisibilisiert haben.

Doch der Reihe nach. Die chinesische Migration auf die Antillen lässt sich grob in zwei Phasen unterteilen: Die ersten chinesischen Kuliarbeiter*innen erreichten die Küsten der Karibikinseln zwischen 1852 und 1884. Der pejorative Begriff „Kuli“ bezeichnete meist aus Asien stammende Kontraktarbeiter*innen des „Indentured-Labour-Systems“. Dabei handelt es sich um eine Art Kontraktarbeiter*innenhandel mit Menschen aus dem Südpazifik und Asien, die unter schwersten körperlichen Bedingungen für die Arbeit auf den Plantagen der britischen Kolonialgebiete in Südostasien und Amerika „angeheuert“ wurden. Anders als der Sklavenhandel unterlag das

CARMEN HEROLD

The rich musical heritage of the Caribbean island of Jamaica continues to shape the history of pop music to this day. From ska and rocksteady to reggae and dub, the list of genres that have made global music history is long. And yet, the complex history of their origins is usually treated in a one-sided way. While decolonial approaches may have brought the Afro-diasporic initiators of Jamaican sonic modernity to late glory, these very approaches are inadequate in an environment of highly complex, multi-ethnic relationship structures. In the past, the central position of Chinese immigrants in the production and distribution of first reggae and then dub has often been ignored.

The British ethnomusicologist Tao Leigh Geoffe and the American literary scholar Andrew F. Jones were the first to point out these historical gaps. Building on this, I would like to introduce some of the main protagonists of the scene. I will also show how Western hegemonic systems of order, combined with a gradually radicalized black community,

have made this cultural complex of relationships, the Afro-Chinese co-production, increasingly invisible.

But first things first. Chinese migration to the Antilles can be roughly divided into two phases: The first Chinese coolie workers reached the shores of the Caribbean islands between 1852 and 1884. The pejorative term ‘coolie’ usually referred to contract workers from Asia who were part of the ‘indentured labor system’. This was a type of contract labor trade in which people from the South Pacific and Asia were ‘hired’ to work under the harshest physical conditions on the plantations of British colonial territories in Southeast Asia and the Americas. Unlike the slave trade, indentured labour was subject to a contractual agreement, but in practice it was often on par with slavery. It was only after the gradual abolition of indentured labor that Chinese migrants found employment outside the agricultural sector. A growing diaspora network of Chinese immigrants in America and the impending collapse

COURTESY OF WIDESTREAM FILMS

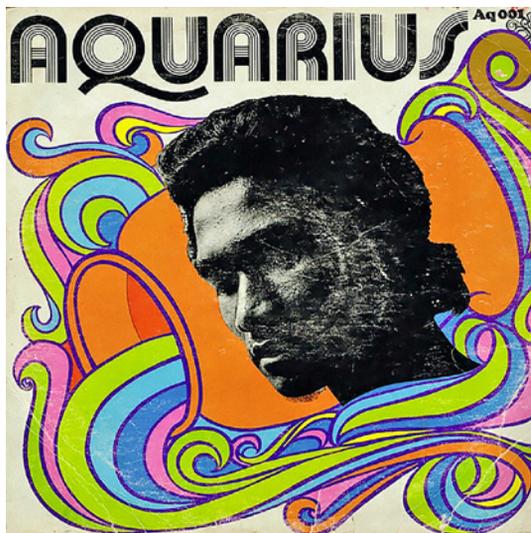


01

COURTESY OF WIDESTREAM FILMS



02



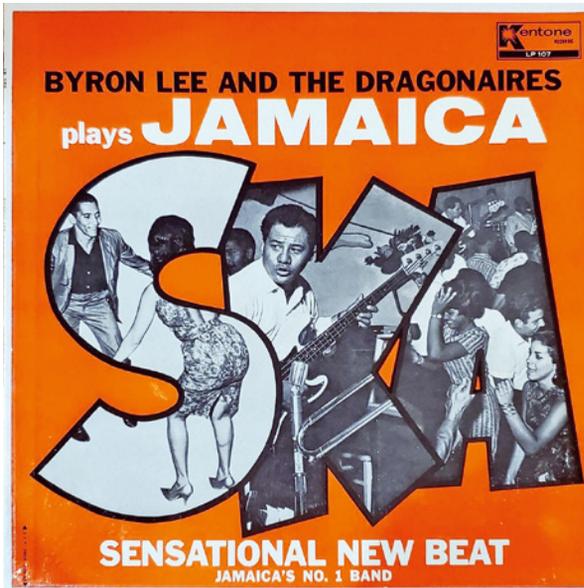
03

COURTESY OF WIDESTREAM FILMS



04

- 01 Pat and Vincent 'Randy' Chin
- 02 Studio 17 above Randy's Records at 17 North Parade, 1962
- 03 Herman Chin Loy, *Aquarius Dub*, 1973
- 04 Randy Chin at his studio



01



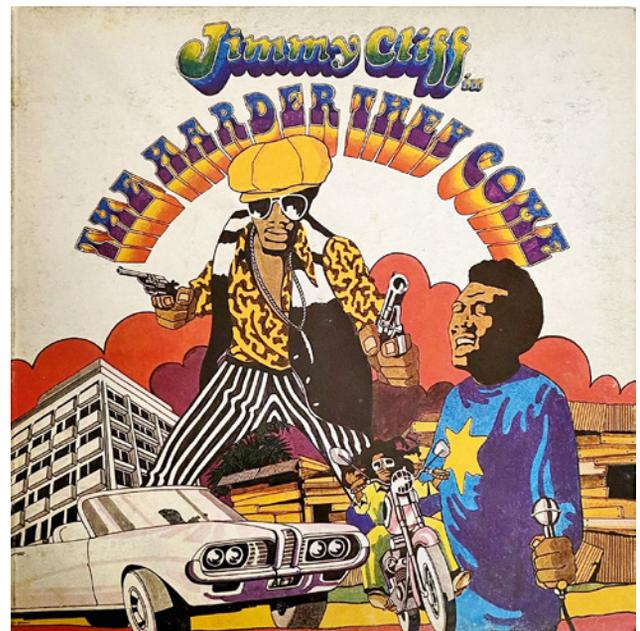
02



03



04



05

01 Byron Lee and The Dragonaires, *Plays Jamaica*, Kentone Records, 1964

02 Byron Lee and The Dragonaires

03 Leslie Kong

04 Robert Marley, *Judge not!*, Beverley's Records, 1963

05 Various, *The Harder They Come*, Island Records, 1972

06 Pat and Randy Chin at Randy's Records

Kontraktarbeiter*innenverhältnis zwar einer vertraglichen Regelung, bewegte sich aber faktisch nicht selten im Horizont der Sklaverei. Erst nachdem das degenerative Arbeitsverhältnis sukzessive abgeschafft wurde, fanden sich chinesische Migrant*innen auch außerhalb des landwirtschaftlichen Sektors wieder. Ein wachsendes diasporisches Netzwerk chinesischer Eingewanderter in Amerika sowie der drohende Zerfall der Qing-Dynastie läuteten die zweite Phase der Migration ein. Mitte des 20. Jahrhunderts waren bereits über die Hälfte der in Jamaika lebenden Hakka-Chines*innen einheimisch, das heißt in Jamaika geboren und aufgewachsen. Die britische Volkszählung erfasst akribisch die Größe der chinesischen Population. 1943 betrug ihr Anteil bei der Gesamtbevölkerung gerade einmal 1,2 Prozent.

Etwa zur gleichen Zeit wurde Jamaikas sonische Moderne auf den Schlachtfeldern des Zweiten Welt-

kriegs vorbereitet. Offiziell noch britische Kolonie, war Jamaika gezwungen, Männer in die Royal Air Force zu entsenden. Da es sich überwiegend um afro-jamaikanische Soldaten handelte, durften sie aufgrund der anhaltenden Rassentrennung nicht an Kampfhandlungen teilnehmen. So wurden sie vor allem in technischen Bereichen wie Rundfunk-, Sonar- oder Lautsprecheranlagen eingesetzt. Nach dem Krieg importierten sie ihr verfeinertes Wissen in die Karibik, wo sie bald mit verschiedenen Soundtechnologien experimentierten.

Einer dieser Sound-Pioniere war Anfang der 1950er Jahre der afro-jamaikanische Radio-Reparateur Hedley Jones. Ihm war es gelungen einen neuartigen Verstärker zu bauen, mit dem sich Bässe, Mitten und Höhen nicht nur separat ansteuern, sondern auch mischen ließen. Der Effekt war enorm. Der chinesisch-jamaikanische Hardware-Händler Thomas Wong

of the Qing dynasty heralded the second phase of migration. By the mid-20th century, more than half of the Hakka Chinese living in Jamaica were indigenous, born and raised in Jamaica. The British census meticulously recorded the size of the Chinese population. In 1943, they made up just 1.2 per cent of the total population.

At around the same time, Jamaica's sonic modernity was being forged on the battlefields of the Second World War. Officially still a British colony, Jamaica was forced to send men to the Royal Air Force. Due to continuing racial segregation, these men, who were predominantly Afro-Jamaican, were not allowed to serve in combat roles. They were therefore mainly used in technical areas such as radio, sonar and loudspeaker systems. After the war, they imported their refined knowledge to the Caribbean, where they soon experimented with various sound technologies.

One of these sound pioneers was the Afro-Jamaican radio repairman Hedley Jones in the early 1950s. He had succeeded in building a new type of amplifier that could not only control bass, mid-range and treble separately, but also mix them. The effect was enormous. Thomas Wong, a Chinese-Jamaican hardware dealer, recognised the amplifier's potential and asked Jones to build a replica for him. Wong then built the amplifier into a kind of mobile discotheque and called it a 'sound system'. This was not a sound system in the conventional sense, but an electro-acoustic assemblage based upon speakers, amplifiers, turntables, a DJ booth and a microphone. The son of a Chinese father and an Afro-Jamaican mother thus laid the foundations for a sound system culture centered around various crews and their home-made sound systems, which regularly competed against each other in 'sound clashes'. This highly competitive



06

erkannte das Potenzial des Verstärkers und bat Jones, einen Nachbau für ihn anzufertigen. Wong baute den Verstärker anschließend in eine Art mobile Diskothek ein und nannte sie „Soundsystem“. Dabei handelte es sich nicht einfach um ein Soundsystem im konventionellen Sinn, sondern um eine elektroakustische Assemblage, basierend auf Lautsprechern, Verstärkern, Turntables, DJ-Pult und Mikrofon. Damit legte der Sohn eines chinesischen Vaters und einer afro-jamaikanischen Mutter den Grundstein für eine Soundsystem-Kultur, in deren Zentrum verschiedene Crews mit ihren selbst gebauten Soundsystemen standen, die regelmäßig in „Soundclashes“ gegeneinander antraten. Diese äußerst kompetitive Contest-Kultur hatte einen beschleunigenden Effekt auf die Produktionsprozesse und -weisen des Reggae. Neue Tracks, ja ganze Alben wurden innerhalb weniger Stunden produziert. Hinzu kam, dass neue

Audio-Technologien und die zentrale Position des Toningenieurs' dazu führten, dass die Genre Grenzen permanent erprobt und revolutioniert wurden.

Dub war eines dieser neuen Genres. Grundlegend für die Entstehung von Dub war die Idee, zwei bereits existierende Tracks durch *mixing* neu zu interpretieren. Da dieses Vorgehen meist den Audioingenieur*innen vorbehalten blieb, erlangten sie ab den 1970er Jahren eine zentralere Rolle. Mit der Einführung mehrspuriger Mischpulte wurde eine lexikalische Wahrnehmung von Musik möglich. Einzelne Elemente konnten nun separat modifiziert, editiert oder manipuliert werden. Über die neu gewonnenen technischen Möglichkeiten hinaus betonte Dub den Bassbereich, Synkopen und *rawness*. Die Tracks sollten explizit disharmonisch oder unfertig klingen, ein sonischer Verweis auf innergesellschaftliche Verteilungskämpfe und ethnisch-kulturelle Ambivalenzen. Der chinesisch-

culture had an accelerating effect on the production processes and methods of reggae. New tracks, and even entire albums, could be produced within hours. In addition, new audio technologies and the central position of the sound engineer' meant that the boundaries of the genre were constantly being tested and revolutionized.

Dub was one of these new genres. The idea of reinterpreting two existing tracks by mixing them was fundamental to the creation of it. As this process was usually reserved for sound engineers, they took on a more central role from the 1970s onwards. With the introduction of multi-track mixing consoles, a lexical perception of music became possible. Individual elements could now be modified, edited or manipulated separately. In addition to the new technical possibilities, the emphasis in dub was on bass, syncopation and *rawness*. The tracks were explicitly intended to sound

disharmonic or unfinished, a sonic reference to social struggles and ethnic and cultural ambivalences. Chinese-Jamaican studio owner Herman Chin-Loy was one of the first to recognize the commercial and artistic potential of dubplates, releasing the first ever dub LP, *Aquarius Dub*, in 1972.

Soon after, Clive Chin released *Java Java Java*, another classic of the genre, made in the studio of his father, Vincent Chin aka 'Randy' Chin, who worked for a jukebox company in the 1950s. His main job was to replace the old records in jukeboxes all over the island with the latest hits. Instead of throwing the old records away, he decided to sell them on. This is how Randy's Records, one of the first record shops in the Jamaican capital, was established in the business center of Kingston at the end of the 1950s.

In the early 1960s, the Chins expanded and built a music studio above their shop to produce their

jamaikanische Studiobetreiber Herman Chin-Loy erkannte als einer der ersten das kommerzielle und künstlerische Potential der sogenannten „Dubplates“ und brachte 1972 mit *Aquarius Dub* die erste Dub-LP überhaupt heraus.

Wenig später veröffentlichte Clive Chin mit *Java Java Java Java* einen weiteren Klassiker des Genres, das im Studio seines Vaters, Vincent Chin alias „Randy“ Chin entstand, der in den 1950er Jahren bei einer Jukebox-Firma angestellt war. Seine Hauptaufgabe bestand darin, die alten Schallplatten in den Jukeboxen auf der ganzen Insel durch die neuesten Hits zu ersetzen. Anstatt die alten Platten zu entsorgen, beschloss er, sie weiterzuverkaufen. So entstand Ende der 1950er Jahre im Geschäftszentrum von Kingston Randy's Records, einer der ersten Plattenläden in der jamaikanischen Hauptstadt.

Anfang der 1960er Jahre expandierten die Chins und bauten über ihrem Geschäft ein Musikstudio, um ihre eigene Musik zu produzieren. Dies war die Geburtsstunde des bis heute größten, unabhängigen Reggae-Labels VP Records. Seine Rolle bei der globalen Expansion und Distribution jamaikanischer Musik, später vor allem Dancehall, ist wegweisend. Für die lokale Musikszene hatte der Plattenladen vor allem eine soziale Bedeutung. Er befruchtete den Austausch, diente als Partylocation und förderte die Distribution und Rezeption der Musik. Ende der 1960er Jahre wurde Randy's Records zum zentralen Treffpunkt der Reggae- und später der Dub-Szene avanciert. Dabei konkurrierten die Chins mit anderen chinesischen Familien, wie der Familie von Leslie Kong, einem Produzenten, der durch seine Zusammenarbeit mit Bob Marley bekannt wurde. Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, den Einfluss chinesisch-jamaikanischer Familien auf Reggae und Dub auf rein kommerzielle Interessen zurückzuführen. Es ist offensichtlich, dass chinesische Einwanderer die Genres auch ästhetisch geprägt haben. Clive Chin und Herman Chin-Loy stehen paradigmatisch für diesen Einfluss. Letzterer, der als Entdecker von Augustus Pablo gilt, trug zur Herausbildung des *Eastern Sound* bei, wie er etwa in Pablos „East of River Nile“ oder in Bobby Ellis' „Shank I Shek“ zu hören ist.

Die komplexen ethnischen Verflechtungen im kulturellen Getriebe Jamaikas verweisen auf das, was karibische Theoretiker*innen als „kreolisches Bewusstsein“ bezeichnet haben. Ein *prozessuales* Identitäts- und Ethnizitätskonzept, das Identitäten im Sinne von „Identifikation“ nicht als „[ausgrenzende Abschließung] gegen Differenzen“ versteht, sondern als „Gegenstand sich wandelnder, historischer Umstände“ affirmiert. Die mit den emanzipatorischen, entgrenzenden Vorzeichen versehene Idee der „Kreolisierung“ ist das kardinale Desiderat

karibischer Theoretiker*innen. Das Theorem leitet sich von „Creole“ ab, ursprünglich eine pejorative Bezeichnung für die in den karibischen Kolonien entstandene Vernakularsprachen. Nachdem karibische Denker*innen ihn einem radikalen, terminologischen Bedeutungswandel unterzogen hatten, weitete sich der Bezugsrahmen des Begriffs bald auch auf soziologische, anthropologische und kulturelle Sichtfelder aus. Sie reterritorialisierten und resignifizierten den Begriff, so dass „Kreolisierung“ heute vor allem für ein dekoloniales Bewusstsein steht.

Den prominentesten Versuch einer umfassenden Definition des kreolischen Bewusstseins unternahm der martinikanische Theoretiker Édouard Glissant, dem es vor allem darum ging, die anhaltenden soziokulturellen Wandlungsprozesse als durch permanente ethnische Vermischungen bedingt zu adressieren. Die heterogenen Gesellschaften der karibischen Kolonialgebiete boten dafür ein ideales Untersuchungsfeld. Unbefriedigt von den theoretischen Fallstricken verwandter Konzepte wie der „Métissage“, entwickelte Glissant für seine „Poetik der Beziehung“ den leistungsfähigeren Begriff der Kreolisierung. Glissant begründete dies mit den ansonsten weitgehend ignorierten Ambivalenzen der „unfreiwilligen Kohabitation“ als notwendige Begleiterscheinung massenhafter Zwangsumsiedlungen. So begünstigte die neue Schicksalsgemeinschaft ein „nicht-systematisches, intuitives, brüchiges, ambivalentes Denken“ und demontierte zugleich das Primat identitärer „Verwurzelung“. Demgegenüber konstituiert sich die Kreolisierung mittels einer „Logik der kulturellen Übersetzungen“ auf der Idee einer „multiplen Verwurzelung“. Daraus ergeben sich wiederum konkrete Konsequenzen für kreative Positionen und Interventionen ab. Der Kulturtheoretiker Stuart Hall kommt unter Bezugnahme auf die theoretischen Arbeiten von Barnabé, Chamoiseau und Confiant zu dem Schluss, dass der offene, identifikatorische Prozess der Kreolisierung in eine künstlerische Praxis mündet, die sich am besten als *Créolité* beschreiben lässt. Reggae markiert meines Erachtens eindrücklich das von Hall beschriebene *créolité programme*. Er ist gleichsam das kreolische Musikgenre schlechthin, durchzogen von sonischen Spuren afrodiasporischer, hakka-chinesischer und karibischer Einflüsse.

Und doch drängt sich die Frage auf warum die zentrale Stellung der chinesischen Einwandererfamilien in der Produktion von Reggae und Dub vielfach ausgeblendet wurde. Einer der entscheidenden Gründe ist in den brutalen Differenzmarkierungen zu suchen, deren Härte sich unmissverständlich in der damals gängigen Bezeichnung „Kuli“, abgeleitet von Kofferkuli, für asiatische Arbeiter*innensubjekte kodi-

own music. This was the birth of VP Records, still the largest independent reggae label today. Its role in the global expansion and distribution of Jamaican music, and later dancehall in particular, is seminal. For the local music scene, the record shop had a social significance above all. It stimulated exchange, served as a party venue and facilitated the distribution and reception of music. At the end of the 1960s, Randy's Records became the central meeting place for the reggae and later the dub scene. The Chins competed with other Chinese families, such as the family of Leslie Kong, a producer who became famous for his work with Bob Marley. However, it would be short-sighted to attribute the influence of Chinese-Jamaican families on reggae and dub to purely commercial interests. Chinese immigrants have also shaped the aesthetic of the genre. Clive Chin and Herman Chin-Loy are paradigmatic examples of this influence. The latter, who is credited with discovering Augustus Pablo, contributed to the development of the *eastern sound* that can be heard in Pablo's "East of River Nile" or Bobby Ellis' "Shank I Shek".

The complex ethnic entanglements within the Jamaican cultural fabric point to what Caribbean theorists have called "Creole consciousness". This is a processual concept of identity and ethnicity that does not understand identities in the sense of 'identification' as an 'exclusionary closure against difference', but affirms them as 'objects of changing historical circumstances'. The idea of 'creolisation' with its emancipatory, demarcating signs is the cardinal desideratum of Caribbean theorists. The term is derived from 'creole', originally a pejorative term for the vernacular languages that emerged in the Caribbean colonies. After Caribbean thinkers subjected it to a radical, terminological change of meaning, the term's frame of reference soon expanded to include sociological, anthropological and cultural fields of vision. They reterritorialized and resignified the term, so that today 'creolisation' stands primarily for a decolonial consciousness.

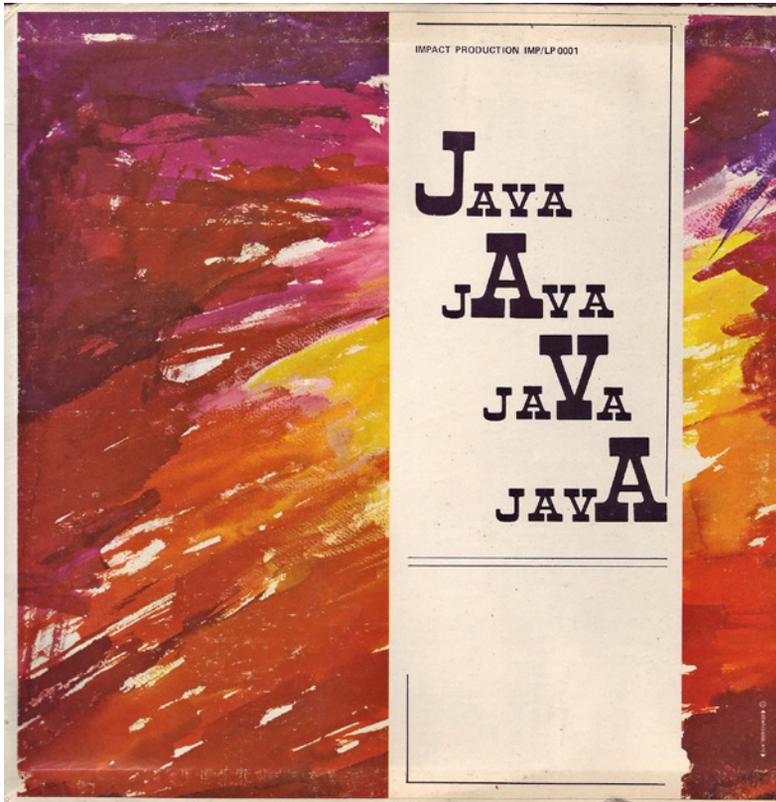
The most prominent attempt at a comprehensive definition of Creole consciousness was made by the Martinican theorist Édouard Glissant, who was primarily interested in addressing the ongoing socio-cultural processes of change caused by permanent ethnic mixing. The heterogeneous societies of the Caribbean colonial territories provided an ideal field of study. Unsatisfied with the theoretical pitfalls of related concepts such as 'métissage', Glissant developed the more powerful concept of creolisation for his 'poetics of relationship'. He based this on the otherwise largely ignored ambivalences of 'involuntary cohabitation' as a

necessary side-effect of mass forced resettlement. The new community of destiny favors a 'non-systematic, intuitive, fragile, ambivalent way of thinking' while dismantling the primacy of identity 'rootedness'. In contrast, creolisation is constituted by a 'logic of cultural translations' based on the idea of 'multiple rootedness'. This, in turn, has concrete consequences for creative positions and interventions. Drawing on the theoretical work of Barnabé, Chamoiseau and Confiant, cultural theorist Stuart Hall concludes that the open-ended process of creolisation leads to an artistic practice that can best be described as *créolité*. In my opinion, reggae impressively marks the programme of creolisation described by Hall. It is, so to speak, the Creole music genre par excellence, imbued with sonic traces of Afro-diasporic, Hakka-Chinese and Caribbean influences.

And yet the question arises as to why the centrality of Chinese immigrant families in the production of reggae and dub has often been ignored. One of the key reasons lies in the brutal markers of difference, the harshness of which is unmistakably codified in the then-common term for Asian workers, 'coolie', derived from 'luggage coolie'. Intended as a pejorative attribution, the 'coolie' allegory was intended to assert a physiological parallelism between the Asian labor subjects and the transport device. The semantics of 'burden' or 'subalternity' emphasized the idea of the Asian body as 'machine-like', 'available' and 'insensitive'. The linguistic intentions of the term 'coolie' were obviously to dehumanize the laboring subjects and deny them subject status.

In the context of the United States, this discourse had real political, legal, and institutional consequences that continue to have an impact to this day. Following the Chinese Exclusion Act of 1882, the first ethnically based immigration law, Chinese migrants were barred from immigrating to the US. In particular, physiological differences played a role in the tightening of the laws. Against the backdrop of a worsening economic crisis, Chinese migrant workers were seen as unwelcome competition who would have an unfair advantage due to their 'tireless industriousness'.

However, what could be interpreted as a loss of esteem is quickly invalidated. For example, the American Federation of Labor, in its smear campaign to extend the Chinese Exclusion Act, declared that Chinese migrants were 'temperate, modest, and excellent in every trade', but ultimately 'inferior to the Caucasian race in all aspects of mental activity'.² In these sinophobic discourses, Asian bodies were imagined as purely utilitarian automatons in the service of profit accumulation: cool, subservient, de-



01



02

01 Impact Allstars, *Java Java Java Java (Dub)*, Impact!, 1973

02 Clive Chin at the controls

fiziert. Die als pejorative Zuschreibung intendierte Kuli-Allegorie sollte eine physiologische Parallelität zwischen den asiatischen Arbeiter*innensubjekten und dem Transportgerät behaupten. Semantiken von „Last“ oder „Subalternität“ betonten die Vorstellung des asiatischen Körpers als „maschinell“, „verfügbar“ und „unempfindsam“. Die sprachregulierenden Absichten des Kuli-Begriffs bestanden offensichtlich darin, die Arbeiter*innensubjekte zu dehumanisieren und ihnen den Subjektstatus abzuspochen.

Im US-amerikanischen Kontext hatte dieser Diskurs realpolitische, rechtliche und institutionelle Konsequenzen, die bis heute nachwirken. Im Zuge des Chinese Exclusion Act von 1882, dem ersten ethnisch begründeten Einwanderungsgesetz, wurde chinesischen Migrant*innen die Einwanderung in die USA verweigert. Bei der Verschärfung der Gesetze spielten insbesondere physiologische Unterschiede eine Rolle. Denn vor dem Hintergrund einer sich zuspitzenden Wirtschaftskrise sah man in den chinesischen Arbeitsmigrant*innen eine unliebsame Konkurrenz, die aufgrund ihrer „unermüdlichen Emsigkeit“ einen unfairen Vorteil hätte.

Was als Schwundstufe der Wertschätzung gewertet werden könnte, wird jedoch sofort entkräftet. So konstatierte die American Federation of Labor in ihrer Hetzkampagne zur Ausweitung des Chinese Exclusion Acts, dass chinesische Migrant*innen zwar „maßvoll; bescheiden, und ausgezeichnet in jedem Handwerk“ seien, aber letztlich „der kaukasischen Rasse

in allen Aspekten mentaler Aktivität unterlegen.“²

Asiatische Körper wurden in diesen sinophoben Diskursen als rein anwendungsorientierte Automaten im Dienste der Profitakkumulation imaginiert: kühl, ergeben, entindividualisiert, unsichtbar, steuerbar. Zudem, und hier schließt sich der Kreis zur Ausgangsfrage, ist die Imagination asiatischer Subjekte als devote Maschinen als extremes Gegenteil künstlerischer Kreativitätsregime zu verstehen, also auch als Antithese zum hochindividualisierten schöpferischen Subjekt.

Damit sah sich etwa der chinesisch-jamaikanische Ska-Produzent Byron Lee immer wieder konfrontiert. Sein selbsterklärtes Ziel war es, Jamaikas *sound of modernity* nicht nur zur globalen Massenkulturware zu machen, sondern ihn auch gezielt als afro-chinesische Koproduktion zu vermarkten. Sein Ehrgeiz sollte sich Anfang der 1960er Jahre auszahlen, als Albert R. Broccoli und Harry Saltzman seine Band Byron Lee and The Dragonaires für den Kinohit *James Bond – 007 jagt Dr. No* engagierten. Der Film feierte 1962 Premiere, zeitgleich mit der offiziellen Unabhängigkeit Jamaikas. Byron Lees Verstrickung in Ian Flemings rassistische Fantasiewelt hat einen schalen Beigeschmack, ranken sich doch die Handlungsstränge um einen Bösewicht, der antichinesische Klischees bedient, während die Titelsequenz die Ermordung eines weißen Kolonialherren durch drei als Obdachlose verkleidete schwarze Attentäter zeigt. Trotzdem verhalf *Dr. No* der Ska-

individualized, invisible, controllable. Moreover, and here we come full circle to the initial question, the imagination of Asian subjects as obedient machines is to be understood as the extreme opposite of artistic regimes of creativity, i.e. also as the antithesis of the highly individualized creative subject.

Chinese-Jamaican ska producer Byron Lee, for example, was repeatedly confronted with this. His self-proclaimed goal was not only to turn Jamaica's modern sound into a global mass cultural commodity, but also to market it specifically as an Afro-Chinese co-production. His ambition was to pay off in the early 1960s when Albert R. Broccoli and Harry Saltzman hired his band Byron Lee and The Dragonaires for the hit film *Dr. No*. The first film in the *James Bond* series premiered in 1962, coinciding with Jamaica's official independence. Byron Lee's involvement in Ian Fleming's racist fantasy world has a stale aftertaste, as the plot revolves around a villain who uses anti-Chinese stereotypes, while the title sequence shows the murder of a white colonial ruler by three black assassins disguised as homeless people. Nonetheless, *Dr. No* helped to make ska music, from which rocksteady and eventually reggae would evolve, world-famous. Byron Lee had achieved his goal. He deserves credit for manifesting Jamaican music as the hallmark of Caribbean modernity, a vernacular modernity. And yet Lee's enthusiasm was accused, not without justification, of being primarily a financial interest, which soon manifested itself in openly racist

attacks. As a “Chinese”, Lee lacked the creative ability to perform “authentic” Jamaican music – a privilege reserved for black musicians.

There were repeated violent clashes between the Chinese immigrant families and the predominantly black population. The prevailing economic power asymmetries were often used as a pretext. For example, Chinese immigrants were accused of monopolizing the retail trade to the detriment of other islanders. In fact, by the middle of the 20th century, almost 90 per cent of the total retail trade was in the hands of Chinese immigrants. The ‘chinese shops’, as they were known in patois, were located not only throughout the island but also in the USA. This enabled Chinese families to trade far beyond the Atlantic.³ This pronounced business acumen was soon instrumentalized by white colonialists in racist smear campaigns. Behind the euphemistic narrative of Chinese immigrants as a ‘model minority’ lay a pejorative means of hierarchizing minorities and stigmatizing black minorities in particular. As a result, there were repeated anti-Chinese riots between 1918 and 1965 as a result of colonial agitation. As a result, Chinese immigrant families withdrew more and more into their own ethnocentric particularism.³

This tendency was reinforced when the specific appeal of Jamaican pop music changed from the late 1960s onwards, as it became the driving force behind the decolonial sensitization of black subjects. In

Musik, aus der sich Rocksteady und schließlich Reggae entwickeln sollte, zu globaler Bekanntheit. Byron Lee war am Ziel. Ihm gebührt das Verdienst, jamaikanische Musik zum Markenzeichen der karibischen Modernität, einer vernakularen Modernität, manifestiert zu haben. Und doch wurde Lees Enthusiasmus, nicht zu Unrecht, ein primär monetäres Interesse vorgeworfen, das sich bald in offen rassistischen Angriffen äußerte. Hauptsächlich hieß es, dass Lee „als Chinese“ nicht die kreative Fähigkeit habe, „authentische“ jamaikanische Musik zu spielen – ein Vorrecht, das vor allem schwarze Musiker*innen genossen.

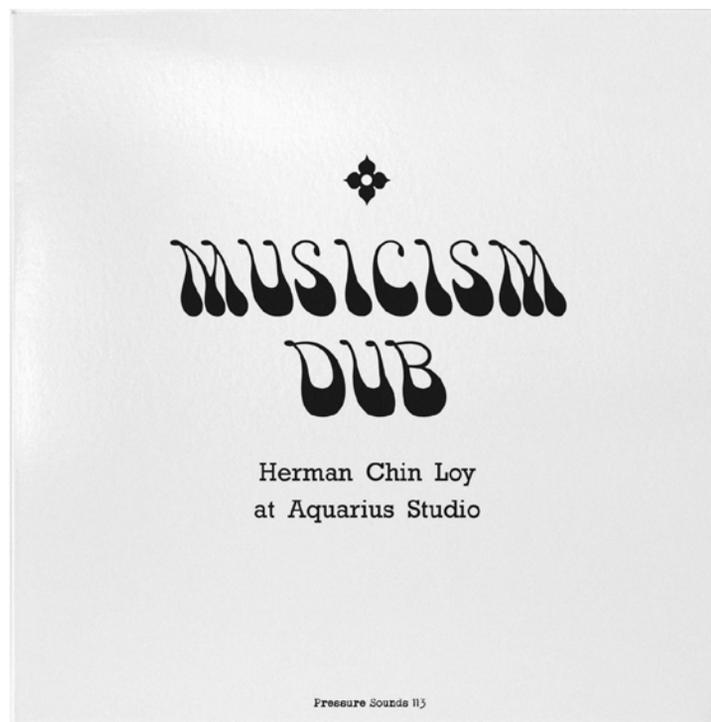
Zwischen den chinesischen Einwander*innenfamilien und der mehrheitlich schwarzen Bevölkerung kam es immer wieder zu heftigen Konfrontationen. Als Vorwand dienten oft die herrschenden ökonomischen Machtasymmetrien. So wurde den chinesischen Eingewanderten etwa vorgeworfen, den Einzelhandel so zu monopolisieren, dass andere Inselbewohner*innen strukturell benachteiligt würden. Tatsächlich befanden sich Mitte des 20. Jahrhunderts knapp 90 Prozent des gesamten Einzelhandels in der Hand chinesischer Eingewanderten. Nicht nur fand man die „Chiney Shops“, wie sie im Patois genannt wurden, waren nicht nur überall auf der Insel zu finden, sondern auch in den USA. So konnten die chinesischen Familien weit über den Atlantik hinaus Handel zu treiben.³ Dieser ausgeprägte Geschäftssinn wurde von den weißen Kolonialisten bald für rassistisch motivierte Hetzkampagnen instrumentalisiert. Hinter der euphemistischen Erzählung von den chinesischen Eingewanderten als „Vorzeigeminderheit“ verbarg sich ein abwertendes Mittel zur Hierarchisierung von Minoritäten und vor allem zur Stigmatisierung der schwarzen Minderheiten. In der Folge kam es zwischen 1918 und 1965 aufgrund kolonialer Hetze immer wieder zu antichinesischen Aufständen. Die chinesischen Einwandererfamilien zogen sich daraufhin immer mehr in ihren eigenen ethnozentristischen Partikularismus zurück.⁴

Verstärkt wurde diese Tendenz, als sich ab den späten 1960er Jahren der spezifische Attraktivitätsgehalt jamaikanischer Popmusik veränderte, da sie zum Motor der dekolonialen Sensibilisierung schwarzer Subjekte avancierte. Die 1960er Jahre markieren in dieser Hinsicht eine jamaikanische „Kulturrevolution“, an deren Ende „the making of the black Caribbean subject“⁵ stand. Reggae lieferte den unverwechselbaren Soundtrack des gesellschaftlichen Wandels, in dessen Zentrum die quasi-religiöse Rastafari-Bewegung stand. Damit war die jamaikanische Musik und Reggae im Besonderen unweigerlich mit der Bürgerrechtsbewegung verbunden, die den gesamten amerikanischen Kontinent erfasste.

Ähnlich wie die Négritude- oder Black Nationalism-Bewegung bedeutete der Rastafarianismus Selbstermächtigung für die vornehmlich arme, schwarze Bevölkerung Jamaikas. Die aus dem Garveyismus hervorgegangene Gegenkultur vertrat den Glauben an die Wiederherstellung des „gelobten Landes“, das nach biblischer Überlieferung der äthiopische „Messias“ Haile Selassie anführen sollte, und führte in einem Akt massenhafter Remigration die gewaltsam dislozierte panafrikanische Community in die imaginierte Heimat Afrika zurück. Auch wenn Reggae nicht zum wichtigsten musikalischen Träger der Heilserwartungsbewegung wurde, so war er doch ihr populärstes Medium. Als Reggae später immer mehr Teil des afrozentrischen Suprematismus der Rastafari-Bewegung wurde, wurde der kreative Einfluss anderer Minderheiten zwangsläufig versiegelt. In seiner afrophilen Tendenz ist der Rastafarianismus als Replik auf die offene Prozesshaftigkeit der Kreolisierung zu verstehen. Ihm liegt die Vorstellung eines essentiellen, afrozentrischen Ursprungsmythos zugrunde.

In seinen späteren Ausprägungen verschreibt sich der Rastafarianismus also einer ethno-populistischen Romantik, die er im „heimatlichen Idyll“ eines vorindustriellen Afrikas erfüllt sieht. Obwohl also die Chins und andere chinesisch-jamaikanische Familien einen nicht unwesentlichen Anteil am traditionellen Klangbestand jamaikanischer Musik hatten, geht ihr Erbe in den politischen Wirren der 1960er und 1970er Jahre unter. Gerade in den neuartigen Produktionsweisen und ästhetischen Idiomen des Dub zeigt sich jedoch, dass der hakka-chinesische Einfluss nicht zu vernachlässigen ist.

Dieses Wirken wurde noch unsichtbarer, als Dub in seinen späteren Tendenzen zum Nährboden des sogenannten Afrofuturismus wurde. Dabei handelt es sich um eine afrodiasporische, spekulative Welt, die mittels science-fictionartiger, futuristischer, aber auch technologischer Bildsprachen eine afrozentrische Ersatzmoderne imaginiert, um westliche Modernitätskonzepte zu überwinden, von denen schwarze Subjekte nicht nur brutal ausgebeutet, sondern auch systematisch ausgeschlossen wurden. Mark Dery, der mit *Black to the Future* das theoretische Gründungsdokument des Afrofuturismus vorgelegt hat, gibt zu bedenken, dass die dort adressierten Motiveflechte von außerirdischer Entführung oder interplanetarischer Begegnung nur konsequent sind, ist doch die Erfahrung der Versklavung gleich die reale Vorwegnahme von Science-Fiction-Dystopien par excellence. Der Schrecken der gewaltsamen Verschleppung ist, wenn überhaupt, nur dann vorstellbar, wenn man ihn in den Bereich der Fiktion ausdehnt. Der britische Afrofuturist und Kulturtheo-



Herman Chin Loy, *Musicism Dub*, Pressure Sounds, 2024

this respect, the 1960s marked a Jamaican ‘cultural revolution’, which culminated in the ‘making of the black Caribbean subject’.⁴ Reggae provided the unmistakable soundtrack to social change, with the quasi-religious Rastafarian movement at its center. As such, Jamaican music, and reggae in particular, was inextricably linked to the civil rights movement that swept across the Americas. Like the Négritude or Black Nationalism movements, Rastafarianism meant self-empowerment for Jamaica’s predominantly poor black population. The counterculture that emerged from Garveyism represented a belief in the restoration of the ‘promised land’, which according to biblical tradition was to be led by the Ethiopian ‘messiah’ Haile Selassie and led the forcibly displaced Pan-African community back to their imagined homeland of Africa in an act of mass remigration. Although reggae did not become the main musical vehicle of the salvation movement, it was its most popular medium. As reggae later became more and more part of the Afrocentric supremacism of the Rastafarian movement, the creative influence of other minorities was inevitably sealed off. In its Afrophile tendency, Rastafarianism is to be understood as a replica of the open process of creolisation. It is based on the idea of an essential, Afrocentric myth of origin.

In its later manifestations, Rastafarianism thus embraced an ethno-populist romanticism that found its fulfillment in the ‘indigenous idyll’ of

pre-industrial Africa. Although the Chins and other Chinese-Jamaican families played a not insignificant role in the traditional sound of Jamaican music, their legacy was lost in the political turmoil of the 1960s and 1970s. The new production methods and aesthetic idioms of dub, however, show that the Hakka-Chinese influence should not be neglected.

Their work became even more invisible when dub, in its later tendencies, became the breeding ground for so-called Afrofuturism. This is an Afro-diasporic, speculative world that uses science-fiction-like, futuristic, but also technological visual languages to imagine an Afrocentric alternative modernity in order to overcome Western concepts of modernity, from which black subjects have not only been brutally exploited, but also systematically excluded. Mark Dery, whose *Black to the Future* was Afrofuturism’s founding theoretical document, points out that its motifs of alien abduction or interplanetary encounters are logical, since the experience of enslavement is the real anticipation of science fiction dystopias. The horror of violent abduction can only be imagined, if at all, by extending it into the realm of fiction. As the British cultural theorist Kodwo Eshun later put it: “Black existence and science fiction are one and the same.”⁶

He also points out that, contrary to popular belief, Afro-diasporic artistic positions also draw their ideas from the speculative pool of science fiction – with the difference that they

retiker Kodwo Eshun fasste dies später zugespitzt zusammen: „Schwarze Existenz und Science-Fiction sind ein und dasselbe.“⁶

Er weist auch darauf hin, dass entgegen der landläufigen Meinung auch afrodiasporische künstlerische Positionen ihre Ideen aus dem spekulativen Fundus der Science-Fiction beziehen – mit dem Unterschied jedoch, dass sie nicht primär über Literatur oder Kunst verhandelt werden, sondern ihren prononciertesten Ausdruck in der Musik finden. Im Falle des Dub wird das Instrument der Wahl, das Mischpult, zu einem kreativen Laboratorium, das äußerlich eher an das Werkzeug eines*r Wissenschaftler*in erinnert. Nicht ohne Grund trugen die Dub-Musiker Hopeton Overton Brown und Peter Day unter den Künstlernamen *Scientist* und *Peter Chemist*. Die *soundmen scientists* reklamierten die Ausdruckskanäle der westlich dominierten Moderne für jene Randgruppen, die von ihr brutal ausgeschlossen wurden. Der wohl bekannteste Dub-Musiker Lee „Scratch“ Perry treibt diesen Ansatz auf die Spitze, wenn er „vor seinem Mixer wie vor einem Controllpanel eines Raumschiffs sitzt.“⁷ Das afro-futuristische Programm eines Lee Perry – der mit Vorliebe in Weltraumanzügen auftrat und auch als „sky computer“ bekannt war – wird durch den, wie er sagt, „akustischen Juju-Zauber“ des Dub ergänzt. Musikalisch evozierte Dub mit seinem effektgeladenen Sound kosmische Welten, die eine extraterrestrische und afro-technologische Surrogatmoderne imaginierten.

Bevor der Afrofuturismus in den 1990er Jahren hinreichend theoretisiert wurde, galt er oft als „ethnozentrisches Spinnertum“⁸. Mit solchen voreiligen Urteilen ist er heute nicht mehr belastet. Im Gegenteil, in jüngster Zeit lässt sich eine Renaissance des Afrofuturismus, ja multipler Ethnofuturismen, in diversen wissenschaftlichen und popkulturellen Neuaufgaben beobachten.⁹ Besonders hervorzuheben ist hier der vom Dub-Produzenten Steve Goodman geprägte Begriff des Sinofuturismus. In Bezug auf die chinesisch-jamaikanische Musikeinflüsse bleibt hingegen die Frage offen, ob dem Afrofuturismus jamaikanischer Prägung

unter den gegebenen Umständen nicht eine gewisse Ethnozentrik vorzuwerfen ist. Gerade unter Berücksichtigung des gespaltenen Verhältnisses von afrozentrischer Rastafari-Ideologie und dem Kreolisierungsbewußtsein, aber auch der interethnischen Rassenkonflikte kommt man nicht umhin, im *Afrofuturismus* auch einen bewusst separatistischen *Afrozentrismus* zu lesen, dessen progressiver Kern auch einen regressiven Partikularismus enthält. Auch der Kulturwissenschaftler Paul Gilroy weist den Afrofuturismus als hypersensible Projektionsfläche zurück und sieht in ihm eher ein eskapistisches als ein emanzipatorisches Projekt. Zielt der Afrofuturismus in seiner Afrozentrik also auch auf die Unsichtbarmachung, anderer ethnischer, im Falle Jamaikas asiatischer Subjektpositionen ab?

Unabhängig davon stellt sich die Frage, ob die kollektiven Traumata der Sklaverei und des „Kuliarbeiter*inensystems“ überhaupt analoge Ausdrucksformen zulassen. Panafrikanische Künstler*innenpositionen gießen die transgenerationellen Traumata der afrikanischen Massenversklavung in afrofuturistische oder afonautische Bildwelten, bedienen sich also der spekulativen Sprache der Science Fiction oder aber der Tiefseefantasie. Die wohl bekannteste Allegorie ist vermutlich die der *alien abduction*, also der massenhaften Entführung afrikanischer Subjekte durch außerirdische Mächte.

Die panchinesische Dislokationserfahrungen hingegen bedienen sich weniger der Sci-Fi-Semantiken, als dass sie mit ihr belegt werden. Die genauen historischen Hintergründe müssen an anderer Stelle ausgeführt werden. Nur so viel: Chinesische Rassistifizierungserfahrungen sind bis in die Gegenwart von technodystopischen Zuschreibungsregimen durchzogen. In ihrem kürzlich erschienenen Buch *Geometries of Afro Asia* plädiert Joan Kee für eine afroasiatische Perspektive fernab ethnozentrischer nationalstaatlicher Implikationen. Vielmehr verbergen sich hinter *Afro Asia* subsidiäre Emanzipationspotenziale „von unten“, die weit über vulgäre Rassen- und Identitätskategorien hinausgehen – ein Gedanke, der mit den sino-karibischen Kreativitätspotenzialen resoniert.

are not primarily negotiated through literature or art, but find their most pronounced expression in music. In the case of dub, the instrument of choice, the mixing console, becomes a creative laboratory that looks more like a scientist's tool. It was not without reason that dub musicians Hopeton Overton Brown and Peter Day adopted the stage names *Scientist* and *Peter Chemist*. The *soundmen scientists* claimed the channels of expression of Western-dominated modernity for those marginalized groups that were brutally excluded from it. Probably the most famous dub musician, Lee 'Scratch' Perry, takes this approach to the extreme when he 'sits in front of his mixer like a control panel on a spaceship.'⁷ Lee Perry's Afro-futurist agenda - he preferred to perform in space suits and was also known as the 'Sky Computer' - is complemented by what he calls the 'acoustic juju magic' of dub. With its effect-laden sound, dub musically evoked cosmic worlds that imagined an extraterrestrial and Afro-technological surrogate modernity.

Before Afrofuturism was sufficiently theorized in the 1990s, it was often dismissed as 'ethnocentric folly'.⁸ Today, it is no longer subject to such premature judgements. On the contrary, there has recently been a renaissance of Afrofuturism and various ethnofuturisms in various new academic and pop-cultural editions. The term Sinofuturism, coined by dub producer Steve Goodman, is particularly noteworthy. With regard to Chinese-Jamaican musical influences, however, the question remains as to whether Jamaican-style Afrofuturism cannot be accused of a certain ethnocentrism under the given circumstances. Especially in view of the divided relationship between Afrocentric Rastafarian ideology and creolisation consciousness, but also in view of inter-ethnic racial conflicts, one cannot help but read Afrofuturism as a consciously separatist Afrocentrism whose progressive core also contains a regressive particularism. Cultural studies scholar Paul Gilroy also rejects Afrofuturism as a hypersensitive projection surface and sees it as an escapist rather than an emancipatory

project. Does Afrofuturism, in its Afrocentricity, also aim to make other ethnic, in the case of Jamaica Asian, subject positions invisible? Regardless, the question arises as to whether the collective traumas of slavery and the 'coolie worker system' allow for analog forms of expression at all. Pan-African artistic positions mold the transgenerational traumas of African mass enslavement into Afrofuturist or Afro-nautical imagery, using the speculative language of science fiction or deep-sea fantasy. Probably the best known allegory is that of alien abduction, i.e. the mass abduction of African subjects by extraterrestrial forces.

The pan-Chinese experience of dislocation, on the other hand, makes less use of sci-fi semantics than it is assigned by them. The exact historical background needs to be explained elsewhere. Just this much: Chinese experiences of racialisation are still permeated by techno-dystopian regimes of attribution. In her recent book *Geometries of Afro-Asia*, Joan Kee argues for an Afro-Asian perspective far removed from ethnocentric nation-state implications. Rather, Afro-Asia contains subsidiary emancipatory potentials 'from below' that go far beyond vulgar categories of race and identity - an idea that resonates with Sino-Caribbean creative potentials.

1 Während Soundingenieure heute meist als Hintermänner in der Musik gelten, nahmen sie in der jamaikanischen Populärmusik, insbesondere für die Dub-Musik, eine, wenn nicht die zentrale Rolle ein. Korrekterweise müssten man von Soundingenieuren, den Musikern sprechen.

2 Vgl. American Federation of Labor, et al. *Some Reasons for Chinese Exclusion, Meat vs. Rice, American Manhood against Asiatic Coolieism: Which Shall Survive?* (San Francisco: Asiatic Exclusion League), S. 8.

3 Vgl. Tao Leigh Goffe, *Bigger Than Sound: The Jamaican Chinese Infrastructures of Reggae*, in: *Small Axe*, Vol. 24, Nr. 3 (63) (2020), S. 97-127.

4 Die jamaikanische Filmemacherin Jeanette Kong geht in ihrem Dokumentationsfilm *Chiney Shops* (Ms. Chin Productions, 2012) auf die daraus entstehenden Abgrenzungen immer wieder ein.

5 Stuart Hall, *Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad*, in: *Small Axe*, Vol. 3, Nr. 6 (1999), S. 1-18, hier S. 15.

6 Kodwo Eshun, *Weiterführende Überlegungen zum Afrofuturismus*, in: Armen Avanesian und Mahan Moalemi (Hrsg.), *Ethnofuturismen*, Berlin 2018, S. 40 - 65, hier S. 58.

7 Tobias Nagl, 'I wonder if heaven's got a ghetto' - Aliens, Ethnizität und der SF-Film, in: Dierich Diederichsen (Hrsg.), *Loving the Alien: Science-Fiction, Diaspora, Multikultur*, Berlin 1998, S. 68-87, hier S. 72.

8 Ebd.

9 Neben dem Afrofuturismus und dem Sinofuturismus gibt es zum Beispiel auch den Shanghai-Futurismus, der maßgeblich von der Medientheoretikerin Anna Greenspan beeinflusst wurde. Die Künstlerinnen und Schwestern Fatima Al-Qadiri und Monira Al-Qadiri wiederum führen den Diskurs zum Golf-Futurismus. Informationen zu den Inhalten der einzelnen Konzepte finden sich in Armen Avanesian und Mahan Moalemi (Hrsg.), *Ethnofuturismen*, Berlin 2018.

1 While today sound engineers are usually considered to be behind the scene in music, in Jamaican popular music, especially dub, they played a central role. It would be more accurate to speak of sound engineers being musicians.

2 Cf. American Federation of Labor, et al. *Some Reasons for Chinese Exclusion, Meat vs. Rice, American Manhood against Asiatic Coolieism: Which Shall Survive?* (San Francisco: Asiatic Exclusion League), p. 8.

3 See Tao Leigh Goffe, *Bigger Than Sound: The Jamaican Chinese Infrastructures of Reggae*, in: *Small Axe*, Vol. 24, No. 3 (63) (2020), pp. 97-127.

4 In her documentary *Chiney Shops* (Ms Chin Productions, 2012), Jamaican filmmaker Jeanette Kong repeatedly addresses the resulting demarcations.

5 Stuart Hall, *Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad*, in: *Small Axe*, Vol. 3, No. 6 (1999), pp. 1-18, here p. 15.

6 Kodwo Eshun, *Weiterführende Überlegungen zum Afrofuturismus*, in: Armen Avanesian und Mahan Moalemi (eds.), *Ethnofuturismen*, Berlin 2018, pp. 40 - 65, here p. 58.

7 Tobias Nagl, 'I wonder if heaven's got a ghetto' - Aliens, Ethnicity and the SF Film, in: Dierich Diederichsen (ed.), *Loving the Alien: Science Fiction, Diaspora, Multiculture*, Berlin 1998, pp. 68-87, here p. 72.

8 Ibid.

9 In addition to Afrofuturism and Sinofuturism, there is also Shanghai Futurism, for example, which was significantly influenced by media theorist Anna Greenspan. The artists and sisters Fatima Al-Qadiri and Monira Al-Qadiri in turn lead the discourse on Gulf Futurism. Information on the content of the individual concepts can be found in Armen Avanesian and Mahan Moalemi (eds.), *Ethnofuturismen*, Berlin 2018.

Review

Devon Rexi
Tambal EP
Biya Ba Man EP
(South of North)

Review

Devon Rexi
Tambal EP
Biya Ba Man EP
(South of North)

In

between

WO

VITTORIA DE FRANCHIS

Um uns in diesem magmatischen Strom aus Worten und musikalischen Verflechtungen zurechtzufinden, nehmen wir die beiden grundlegendsten Polaritäten und bilden mit ihnen ein Antonym: South of the North [Süden des Nordens]. Ein Name, der „unsinnig ist und Raum für eigene Interpretationen lässt“ – als Ausgangspunkt für eine Geschichte voller Synchronizitäten und zufälliger Justierungen. Das Label South of North, 2018 von Dominik Rodemann gegründet, versucht gar nicht erst, sich selbst zu definieren oder seine Veröffentlichungspraxis zu erläutern. Stattdessen werden vorgefertigte Meinungen vermieden und eine Form von Orientierungslosigkeit als Modus Operandi vorgeschlagen, die eher Intuition als konzeptuelle Simulakren fördert. Als Dominik Rodemann eines Abends in einer Bar in Amsterdam Platten auflegte, drückte ihm ein „leicht betrunkenen Typ“, der als einziger zuzuhören schien und zu seinem Set tanzte, eine CD in die Hand. Das potentielle Groupie entpuppte sich als Ronald Langestraat, ein Urgestein der

niederländischen Jazzszene der 80er Jahre und zudem verantwortlich für das erste Release auf South of North. *Searching* ist ein poetischer Auftakt für ein neu gegründetes Label und dokumentiert Langestraats Suche nach einem unverwechselbaren Sound aus dem Jahr 1984, selbst aufgenommen auf einem 4-Spur-Tonbandgerät und bis dato unveröffentlicht. Recherchen markieren bei South of North jedoch nicht den Ausgangspunkt linearer Entwicklungen, sondern sind gewissermaßen omnipräsent und katalysieren diesen myzelartigen Labelkatalog aus Garagenrock, jazzigem Lounge, experimentellem Leftfield, Post-Punk, Hip-Hop und Dub. Seit dieser ersten Veröffentlichung folgt South of North konstanten Prinzipien, die ein Höchstmaß an Experimenten und Verflechtungen erlauben und die ersehnte „Freiheit in der Struktur“ erklingen lassen. Dominiks Ziel ist es, Eindimensionalität zu vermeiden und der Versuchung profitabler Reissues zu widerstehen, um Musik zu präsentieren, die „gerade jetzt in der Welt ist“. Er arbeitet wäh-

VITTORIA DE FRANCHIS

To orient ourselves in this magmatic stream of words and musical entanglements, we will take our two archetypal polarities and twist them into an antonym: South of North. A name that is “nonsensical and leaves some room for everyone’s own interpretation”, the starting point of a story of synchronicities and fortuitous alignments. Launched in 2018 by Dominik Rodemann, South of North is a label that doesn’t seek to define itself or over-explain its releases, preventing preconceived ideas and suggesting disorientation as a modus operandi that enhances intuition rather than conceptual simulacra. One night while spinning records in a bar in Amsterdam, Dominik Rodemann was handed a CD by “a moderately drunk guy” who seemed to be the only one listening and dancing to his set. The potential groupie turned out to be Ronald Langestraat: a pillar of the Dutch jazz scene of the 80s and the artist behind the first release of South of North. *Searching* is a poetical introduction for a newborn label, presenting

Langestraat’s unreleased quest for a distinctive sound in 1984, self-recorded on 4-track tape recorder. For South of North, however, research isn’t the initial phase of a linear deployment, but rather an ever-present note catalyzing a mycelium-like catalogue infused by garage rock, jazzy lounge, leftfield experimental, post-punk, hip-hop and dub. Since that first release, South of North has revolved around steady principles allowing maximum experimentation and entanglements, sonorizing the ever-sought ‘freedom in the structure’. Dominik aims to go beyond a one-dimensional imprint, dodging the temptation of profitable reissues in order to present music “that is relevant right now.” He works closely with the artists throughout the whole production process – “I’d rather not receive finished products as the greatest part is assembling things together” – and becomes a propulsive centre for collaborations across releases, connecting artists in a newfound(ed) world with intertwining edges.

- 01 Devon Rexi, *Tambal EP*, South of North, 2022
- 02 Devon Rexi, *Biya Ba Man*, South of North, 2024



01



02

orlds

rend des gesamten Produktionsprozesses eng mit den Künstler:innen zusammen – „Ich ziehe es vor, kein fertiges Produkt zu erhalten, denn der größte Teil besteht darin, die Dinge zusammenzusetzen“ – und ist die treibende Kraft hinter der Zusammenarbeit, die über die Veröffentlichungen hinausgeht. Er stellt Verbindungen zwischen den Künstler:innen in einer eigenen Welt mit ihren ineinander verschlungenen Rändern her.

South of North veranschaulicht die Dringlichkeit der Kollaboration, um so der kapitalistischen Segmentierung zu entkommen, die zunehmend in die Sphären des Künstlerischen vordringt, Idole fördert, die meist nur mit anderen Idolen zusammenarbeiten, und hierarchische Mechanismen hervorruft,

die es eigentlich abzuschaffen gilt. In einer Zeit, in der Einzigartigkeit standardisiert wird, sticht Rodemanns weit-sichtiger kuratorischer Ansatz inmitten einer von Algorithmen und Zielgruppenwerbung geförderten künstlerischen Eindimensionalität hervor. „Dominik kümmert sich um etwas, das in Amsterdam wirklich fehlt: Live-Musik und Experimente“, sagt Nushin Naini von Devon Rexi. Obwohl das Label eng mit der niederländischen Hauptstadt verbunden ist, in der Dominik und die meisten seiner Mitstreiter:innen leben, wird es nicht unbedingt von der Stadt geprägt – „wir leben in einer Welt, in der Großstädte austauschbar werden“, sagt sie –, sondern von einer globalen Community, die sich rhizomatisch in Aufnahmestudios, Wohnzimmern und

South of North epitomizes the urgency to collaborate in order to escape capitalist segmentation which is increasingly trying to penetrate artistic spheres, pushing forward idols who mostly only work with other idols, and summoning the hierarchical mechanisms that we all praise to abolish. Flourishing in the era of the standardisation of uniqueness, Rodemann’s clairvoyant curatorial approach stands out amidst the artistic monodimensionality promoted by algorithms and targeted advertising. “Dominik is doing something that in Amsterdam is really missing: to bring forth live music and experimentation,” shares Nushin Naini of Devon Rexi. While being tightly connected to the Dutch capital, where Dominik and most

of the label’s collaborators are based, the imprint doesn’t necessarily speak of the city itself – “we live in a world in which major cities start becoming interchangeable”, he tells me – but of a worldwide community that is expanding rhizomatically across music studios, living rooms, and basements to become an extended family of contemporary anarchic experimenters. “Within South of North, musicians also do artworks or the liner notes; everyone takes over completely different tasks besides making the music. Helping each other to make it all happen, I guess this is what it is about.” And thus, amidst blissful collaborative entanglements and following two Langestraat loungy tides, the dubby minimalism of Peter Graf York, Lyckle De Jong’s wave

Kellern ausbreitet und einer großen Familie zeitgenössischer anarchischer Experimentalist:innen gleicht. „Bei South of North sind die Musiker:innen auch für die Gestaltung oder die Linernotes verantwortlich; alle übernehmen neben der Musik noch ganz andere Aufgaben. Sie helfen sich gegenseitig, um alles zu schaffen, das ist es, worum es geht.“ Und so entstanden inmitten gelungener kollaborativer Verflechtungen und nach zwei loungy tides von Langestraat, dubbigem Minimalismus von Peter Graf York, Lyckle De Jongs Wave-Explorationen, einer Reihe von Post-Punk-infizierten 60er-Jahre-Retro-Pop-Releases von Dennis Schulze alias CV Vision, Nicolini's collageartigen Riddims, den Hip-Hop-Dehnungen von van der Heydens Band IC-Red und den R'n'B-Trips von Fry Ry schließlich Devon Rexi, die polymorphe Band von Nic Mausekovic (Nicolini, The Mausekovic Dance Band, W.I.T.C.H.-Mitglied der zweiten Generation) und der iranisch-niederländischen Sängerin und Musikerin Nushin Naini.

Devon Rexi agieren, in ihren eigenen Worten, *in-between-worlds*. Live treten sie in diversen Besetzungen auf – zu zweit, zu dritt, zu viert oder zu fünf –, was jede Show einzigartig macht. „Es fühlt sich wie eine Band an, da Nic und Nushin die Songs schreiben, aber was den Sound angeht, entwickelt sich das Ganze ständig weiter, als Reaktion auf die Beiträge der Künstler, die zeitweise dabei sind.“ Devon Rexi entstand vor einem halben Jahrzehnt aus einer Lovestory zwischen der KI-Forscherin und Anthropologin Nushin und dem Multiinstrumentalisten Nicola. „Es begann mit mir und Nicola, der bereits Drummer war. Ich interessierte mich sehr für Musik, machte aber selbst keine. Wir haben einfach angefangen zu spielen, weil wir viel Zeit miteinander verbracht haben. Das hat mir sehr geholfen, weil ich oft in Gedanken bin und Nico mich dazu ermutigt hat, beim Spielen alles rauszulassen. Die Musik wurde zu etwas, worüber ich hinterher nachdenken konnte“, sagt Nushin. „Die meisten Songs sind aus Jams entstanden, und auch wenn wir live spielen, jammen und improvisieren wir immer noch.“ Devon Rexi waren schon vor der Veröffentlichung auf South of North aktiv. „Die meisten Songs entstanden aus der Notwendigkeit heraus, etwas aus den Jams herauszuholen, da wir zu Auftritten eingeladen wurden, bevor wir fertige Tracks hatten“, erzählt Nushin. „Als mir Nic die ersten Tracks zeigte, waren es noch Demos, und wir arbeiteten eng zusammen, um ihnen eine Form zu geben“, so der Labelchef von South of North, das Devon Rexi mit ihrem ersten Album *Tambal* auf den Markt brachte, das von Nushin und Nic geschrieben, eingespielt und aufgenommen worden war. Zwei Jahre später folgte *Biya Ba Man*, eine Mini-LP, auf der Devon Rexi um Lyckle de Jong

an den Synthesizern, Goya van der Heyden an den Percussions und TBZ (von Montel Palmer) an den Turntables angewachsen war.

Mit ihrem improvisatorischen, experimentellen und kollektiven Kern veranschaulichen die beiden Alben von Devon Rexi das Bedürfnis, etwas zu kreieren, das Vielfalt statt Techno-Individualismus repräsentiert. Auf *Tambal*, das am Valentinstag 2022 erschien, verleiht Nics Vorliebe für Cumbia-Rhythmen und balearische Klänge den nachtrunkenen Bassriffs von Nushin und ihrem verführerischen, manchmal unheimlichen Gesang in ihrer Muttersprache eine besondere Note. „Ich habe mich entschieden, in Farsi zu singen, der Sprache meiner Eltern, weil ich mich wohler fühle, wenn ich meine Gefühle ausdrücken kann, und ich fühle mich auch freier, weil die meisten Leute nicht verstehen, was ich sage. Wenn ich meine Gefühle auf Niederländisch, meiner zweiten Sprache, ausdrücken würde, würde es falsch klingen oder ich müsste viel darüber nachdenken. Die Stimme wird zum Klang, denn es geht nicht darum, eine Geschichte zu erzählen, sondern den Zuhörenden die Möglichkeit zu geben, dies selbst zu tun.“ Als ich Nushin nach der Beziehung zwischen Worten und Instrumenten frage, antwortet sie: „Worte und Töne kommen intuitiv, aber da ich auch Bass spiele, kann ich nur begrenzt singen, was die Musik manchmal strukturierter macht. Wenn Nicola etwas spielt, das für mich ein wenig zu hart klingt, versuche ich mit meiner Stimme einen Gegenpol oder einen Kontrast zu schaffen.“ *Tambal* hat einen unverkennbaren, treibenden 80er-Jahre-Punk-Spirit, erinnert aber auch, mit den fetten Basslinien samt zeitgenössischer, nüchterner Kakophonie und einem unüberhörbaren subäquatorialen perkussiven Minimalismus, an die späten polytheistischen Einsprengsel des No Wave. Alle Elemente – Stimme, Bass, Schlagzeug, Saxophon und „diverse Objekte“ – sind organisch miteinander verwoben und (re)präsentieren Devon Rexis Glossar. Ein Vorgeschmack auf das, was noch kommen wird ...

Biya Ba Man, Anfang dieses Jahres veröffentlicht, fasst die Leitmotive von Devon Rexi zusammen und legt gleichzeitig einen weiten Weg zurück, um eine laszive psychedelische Tanzbarkeit zu entfalten. Die Mini-LP, die unter Mithilfe der South of North-Mitstreiter:innen Lyckle, Goya und Tobias entstand, unterstreicht Devon Rexis Vision eines chimärischen Projekts, das von der Möglichkeit lebt, seine Form und Grenzen ständig neu zu definieren. „Nicola traf TBZ in Berlin, und er begann mit uns zu spielen. Tobias hatte einen großen Einfluss auf das Projekt, da er seine Beats beisteuerte und auch unser zweites Album mixte und masterte. Goya



explorations, a series of post-punk infused 60s retro-pop releases of Dennis Schulze as CV Vision, Nicolini's collage-like riddims, the hip-hop inflections of van der Heyden's band IC-Red, and the R'n'B trips of Fry Ry, emerged Devon Rexi, the polymorphous band founded by Nic Mausekovic (Nicolini, The Mausekovic Dance Band, second-generation W.I.T.C.H.) and the Iranian-infused Dutch singer and musician Nushin Naini.

Devon Rexi are, in their own words, *in-between-worlds*. The ensemble appears in different live conformations of two, three, four, five people, making each intervention unique. „It feels like a band as Nic and Nushin write the songs but it's constantly evolving in terms of sound in response to the contributions of artists who are temporarily part of it.“ Devon Rexi sprouts half a decade ago out of a love story between AI and anthropology researcher Nushin and Nicola, a full-on multi-instrumental artist. „It started out with me and Nicola, who was already a drummer. I had a strong interest in music but didn't make any. We naturally began playing as we spent a lot of time together. It really worked for me as I'm often in my mind and Nico encouraged me to let things out while playing. The music became something I could reflect on afterwards.“ Nushin says. „Most of the songs are coming out of jams, and even when we play live, we are still jamming and improvising.“ Devon Rexi were already active before releasing on South of North. „Most of the songs were born out of the necessity of extracting something out of jams as we were invited to perform before having finished tracks“, shares Nushin. „When Nic showed me the first tracks they were basically demos and we worked closely to give form to the two releases“, says the South of North's label head who launched Devon Rexi on physical support releasing their debut *Tambal* written, performed, and recorded by Nushin and Nic, followed two years later by *Biya Ba Man*, a mini-LP presenting Devon Rexi in their

tentacular anatomy with Lyckle de Jong on synths, Goya van der Heyden on percussion and TBZ (from Montel Palmer) manipulating turntables.

Both Devon Rexi records, with their improvisational, experimental, and collective core, speak of today's urgency for something that can catalyse multiplicity rather than techno-individualism. On *Tambal*, out on Saint Valentine's Day in 2022, Nic's attraction to the rhythms of cumbia and Balearic tonalities gives a peppery twist to Nushin's nocturnal bass riffs and her seductive, and sometimes eerie vocals, sung in her native language. „I decided to sing in Farsi, which is the language of my parents, as I feel more comfortable expressing my feelings and I also feel freer as most people don't know what I'm saying. If I had to express emotions in Dutch, which is my second language, I would sound fake or have to put a lot of thought into it.“ The voice becomes sound as it doesn't aim to tell a story, but rather allows the listener to make their own. When I ask Nushin about the relationship between words and instruments, she answers: „Words and tone of voice come intuitively, but since I'm also playing the bass, I have limitations on when I can sing which makes the music more structured sometimes. When Nicola is playing something that, for me, sounds a bit too tough, I try to counter that with my voice or to get some contrast.“ *Tambal*, whilst having a distinctive 80s punk drift feeling, evokes no wave's late polytheist injections, infusing thick bass lines with contemporary stripped-back cacophony and an unmissable subequatorial percussive minimalism. All elements involved – voice, bass, drums, sax, and „miscellaneous objects“ – are organically integrated, presenting Devon Rexi's essential glossary. Just a hint of what will come next ...

Biya Ba Man, released earlier this year, brings to its edges Devon Rexi's leitmotifs and goes the long way round to deploy a lascivious psychedelic danceability. Realised with the contributions of South of

haben wir über das Label kennen- gelernt, weil sie IC-Red gemacht hat, mit Ronald Langestraat auf Tour war – und schließlich fester Bestandteil von Devon Rexi wurde“, erzählt Nushin. Für Dominik ist *Biya Ba Man* „ein gutes Beispiel für den Modus Operandi des Labels, denn all diese Leute waren befreundet und haben über South of North angefangen, zusammen Musik zu machen.“ Die Magie von Devon Rexi entsteht durch das Zusammentreffen von Künstler:innen, die aus unterschiedlichen musikalischen Kontexten kommen und sich im Studio und auf der Bühne begegnen. „Wenn man sich ihre einzelnen Projekte anschaut, dann sind sie alle sehr unterschiedlich. Es ist faszinierend, wie sie sich in diesem Epizentrum Devon Rexi treffen“, sagt Dominik. *Biya Ba Man* strahlt die Dichte und Schichtung einer größeren Formation aus und verleiht den Tracks einen Sci-Fi-Touch, der durch die Einbettung von Samples, die die Linearität aufbrechen, sowie die expressiven Wendungen in Nushins Stimme, die ihre hochgepitchte Sexyneß beibehält und dabei in Richtung verstimmter Anarchie und dubbiger Chaosmagie tendiert, noch verstärkt wird. Auf *Tambal* sind Raum und Zeit verzerrt, verzögert, körnig und beschwören mit

aller Macht die utopische Entropie. Das Spektrum reicht von Hip-Hop-Kadenzen über Turntablism in der Zeitmaschine bis hin zu entspanntem Mbalax und Psych-Funk-Mantras. *Biya Ba Man* ist die Sonifizierung der Vase der Panora (die „Büchse der Pandora“ war ein Übersetzungsfehler von Erasmus von Rotterdam), die zwar noch nicht geöffnet ist, aber für Liebhaber:innen düsterer Groove-Fantasien verführerische Perspektiven bietet. Eines ist sicher: Devon Rexi wissen, wie sie dich (tanzend) überraschen. Als ich Nushin anrufe, ist sie gerade in der Bibliothek, um sich für einen Gesangskurs zu bewerben, und bevor ich auflege, frage ich sie, wie es wohl sein wird, Devon Rexi live beim Meakusma Festival zu erleben. „Ich, Nic, Goya und vielleicht Daniel (Tieman), der seit kurzem mit uns spielt, werden da sein. Wenn wir auf der Bühne stehen, ist es ein bisschen wie Theater. Wir spielen, aber wir kommunizieren auch miteinander, was sehr wichtig ist, denn sonst würden wir uns alle in der Musik verlieren.“

North’s affiliates Lyckle, Goya, and Tobias, the mini-LP reinforces the vision of Devon Rexi as a chimerical project enlivened by the possibility of continuously reshaping its form and tonica’s boundaries. “Nicola met TBZ in Berlin, and so he started playing with us. Tobias influenced the project a lot as he brought in his beats and also mixed and mastered our second record. Whilst, we met Goya through the label as she did IC-Red and toured with Ronald Langestraat – and eventually became an integral part of Devon Rexi,” recounts Nushin. For Dominik, *Biya Ba Man* is “a precise representation of the label’s modus operandi as all these people were friends and started playing music together through South of North”. The magic of Devon Rexi lies in the encounter between artists coming from different sonic contexts and starting a conversation in the studio and then on stage. “If you look at their individual projects, they are all completely different. It’s fascinating how they meet in this middle ground of Devon Rexi,” says Dominik. *Biya Ba Man* exudes the density and layering of a larger formation, bestowing the tracks with layered sci-fi accents enhanced by the introduction of samples which break linearity, expressive twists on Nushin’s

voice which maintains its high-pitched sexiness tending to detuned anarchy and dubby chaos magic. The suspension and space present in *Tambal* is twisted, delayed, grainy, summoning utopian entropy in full power. The spectrum stretches to encompass hip-hop cadenza, flashed back record-spinning twisting time, sprinkles of laid-back mbalax and psych-funk mantras. *Biya Ba Man* is the sonorisation of a Pandora Vase (Pandora ‘Box’ is a mistranslation of Erasmo from Rotterdam), yet to be opened, but full of mouthwatering perspectives for gritty grooves fantasia aficionados. One thing is for sure, Devon Rexi know how to surprise you (dancing). When I call Nushin, she is in the library applying for a funding to do a voice course, and before I hang up I ask her what it will be like to see Devon Rexi live at Meakusma. “It will be me, Nic, Goya and maybe Daniel (Tieman) who recently started playing with us. When we are on stage it feels a bit like a theatre, we play but we also communicate with each other, which is fundamental as otherwise we’d all be lost in the music.”

Sep-Oct

Open Ground

Clubnights and Concerts



Skratch



Sicaria



Jon K



Gavsborg



Lil' Mofo



DJ Storm



Bakey



Tasha



Kerrie



Arthur



with **Brandwerk** (Brandwerk residents)

with **Voam** (Blawan, Pariah)

with **Spa Recordings** (Sarah San, Phillip Jondo, DJ Brom Friday Dunard)

with **Illusion Crew** (Low Ki, Mmara, Ada Luvv)



Clarisa Kimskii



Fadi Mohem



Elle Andrews



Altinbas



Marco Shuttle



Efdemin



→ Program, Guest book, Plan your trip: openground.club

Open Ground is located 2 minutes walk from Wuppertal train station, six meters underground in a converted bunker.

→ Come together with an open mind and enjoy great sound-system music.

Alte Freiheit 25 at Train Station Wuppertal, DE

Review

Pieter Kock

Bright Bars From The Stars LP/CD
(Meakusma)

Review

Pieter Kock

Bright Bars From The Stars LP/CD
(Meakusma)

Haunting back to the future

UGNĒ MATULEVIČIŪTĒ

Ende Mai eilte ich durch die Straßen der Stadt, als mich die reichhaltigen und berausenden Noten des späten Frühlings in Beschlag nahmen. Das üppige Grün, die blühenden und die verwelkenden Blumen in einer von intensiven Düften und Farben gesättigten Landschaft zogen mich in ihren Bann. Ich versank in dem für diese Jahreszeit so typischen und doch so festlichen, überwältigenden Moment. Das Stendhal-Syndrom hatte mich bereits gepackt, und ich fragte mich, was in diesem verrückten, warmen Karussell dazu beitragen könnte, diese Zeit der Fülle zu genießen. Und genau dann wurde mir vorgeschlagen, Pieter Kocks Album *Bright Bars From The Stars* in meine Playlist aufzunehmen. Das Timing war perfekt. Alles ergab (wieder) Sinn.

Eine Rezension zu solch einem Albums kann in das Geschichtenerzählen abdriften, reale und fiktive Geschichten kombinieren, auf das Kino verweisen, die florierenden Subkulturen der zeitgenössischen Musik erforschen oder einfach Pieter Kock selbst

beschreiben, der leicht der Protagonist all dieser Geschichten sein könnte. Koch ist ein „produktiver Schöpfer“, der seine kreative Energie als Mission versteht, das Leben musikalisch zu dokumentieren. Detailliert arrangiert er in grenzenlosen atmosphärischen Gefilden Nuancen, mixt und remixt Stimmungen, Absichten, Geheimnisse und Wahrheiten zu einem einzigen collageartigen Bild. Die Grenzen zwischen Realität und Phantasie hinter sich lassend, bis das Bild beginnt, einer Situation zu ähneln, die sicherlich von allen schon einmal erlebt und gefühlt wurden. „Hier war ich schon einmal“ – auch wenn es schwer ist, sich zu erinnern, wo und wann. Eine mythologische Erinnerung.

Peter Kock betreibt den Berliner Mikro-Kultclub O Tannenbaum, der seit kurzem eine zweite Spielstätte hat. Er kanalisiert seine Ideen in Musik, ohne die Welle der Impulse zu brechen. Seine Songbibliothek wächst beinahe täglich, gebaut aus charmant schrägen Kompositionsmethoden: Sampeln, Kleben, samt der Verwendung recht

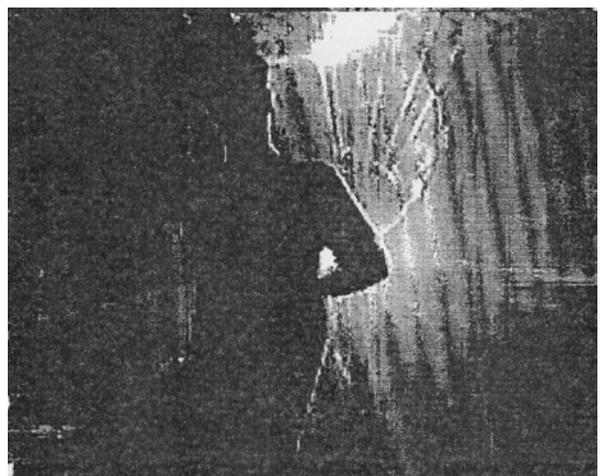
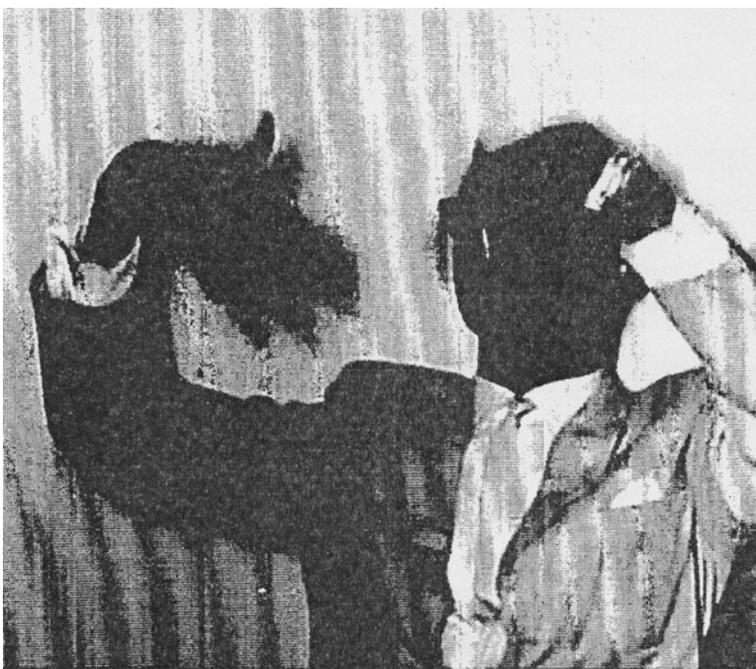
UGNĒ MATULEVIČIŪTĒ

At the end of May, I was hurrying through the city streets when the rich and intoxicating notes of late spring took me over. The lush greenery and flowers – just beginning, blooming, and fading – in a scene saturated with intense smells and colors, fully caught my attention. I melted in this moment of spring's feast, so typical for this time of year and yet so overwhelming. Grippled by Stendhal syndrome, it made me think what in this crazy carousel of warmth could help me enjoy this time of abundance. Just then I was suggested to add Pieter Kock's album *Bright Bars From The Stars* to my playlist. The timing was perfect.

A review of an album like this can go into storytelling, combining real and fictional stories, referencing cinema, researching the thriving subcultures of contemporary music, or can simply detail Pieter Kock himself, who could easily be the protagonist of all those stories. Kock is a prolific creator who uses his creative energy as a mission to document life in music, arranging the detailed nuances in limitless

atmospheric realms, mixing and remixing moods, intentions, secrets, and truths into a single collage-like picture. “I've been here before” – although it's hard to remember where and when. A mythological recollection.

Peter Kock runs the Berlin cult micro-club O Tannenbaum, which has recently budded into a second venue. He channels his ideas into music without breaking the wave of impulse. His song library expands almost every day, built in charmingly strange methods of composing: sampling, gluing, and using quite primitive digital and physical music-making tools. Therefore, when releasing Kock's music, grouping and selection of tracks becomes a real curatorial task itself. This album was released in two physical formats: LP and CD, with only four tracks overlapping. It takes a moment to understand the system. To hear all thirteen *Bright Bars From The Stars* tracks, one should buy both releases. Nothing more than the rock-paper-scissors method determined my choice to review the LP this time, leaving the CD for your own exploration.



Soon at AB

THU 31 OCT
Kim Gordon: The Collective



SEPTEMBER

SAT 14 SEP

Lankum performs 'False Lankum' in full

SUN 15 SEP

EXPO • GRAND OPENING

You Chaotic Rêverie

AB's in-house photographer
Daria Miasoedova exhibits her work

SUN 15 SEP

Valentina Magaletti

Support: Emma Hessels

FRI 20 SEP

DOUBLE BILL

**Sholto Dobie
& Amina Hocine**



SAT 14 SEP
Lankum performs 'False Lankum' in full

THU 26 SEP

BOOK PRESENTATION

1999: The Year

The Record Industry Lost Control

SAT 28 SEP

TRIPLE BILL

**Adia Vanheerentals,
Jeugdbrand
& Carlos Giffoni**

FREE

FREE

OCTOBER

THU 03 OCT

BOOK PRESENTATION

Black Metal Rainbow

w/ live sets by Vulva & Acidic Male +
Rattenburcht

SAT 05 OCT

**15 years Sonic Pieces:
Sylvain Chauveau, Cisser
Mæhl, Erik K Skodvin**

and more...

SUN 06 OCT

Ill Considered

WED 09 OCT

Bolis Pupul

WED 09 OCT

Goat Girl

WED 16 OCT → AT BOZAR

**Arooj Aftab presents
Night Reign**

WED 16 OCT

**Godspeed You!
Black Emperor**

SOLD OUT

MON 21 OCT

El Khat

WED 23 OCT

**Valgeir Sigurðsson
x Benjamin Abel
Meirhaeghe x Elisabeth
Klinck**

THU 31 OCT → AT BOZAR

**Kim Gordon:
The Collective**

NOVEMBER

FRI 01 NOV

Ezra Collective

TUE 05 NOV

**The Messthetics and
James Brandon Lewis**

SUN 10 NOV

TRIPLE BILL

**Razen + Stefan Schneider
+ Kalia Vandever**

TUE 12 NOV

**Liliane Chlela presents
'I, the hybrid and
the antidote'**

SAT 16 NOV

**Kraak presents:
Venediktos Tempelboom
+ More to be announced...**

WED 20 NOV

**Noannaos presents
Susobrinu**

SUN 24 NOV

Ode Aan de Donkerte

NOVEMBER

THU 05 DEC

10 years Dauw records

More to be announced...



WED 23 OCT
Valgeir Sigurðsson
x Benjamin Abel Meirhaeghe
x Elisabeth Klinck



HUMO



LE SOIR

levif.

De Standaard

BRUZZ



Info & tickets:
→ abconcerts.be

primitiven digitalen und physischen Instrumentariums. Bei der Veröffentlichung von Kocks Musik wird die Auswahl und Anordnung der Tracks daher zu einer echten kuratorischen Aufgabe. Das Album wurde in zwei physischen Formaten veröffentlicht: LP und CD, wobei sich nur vier Titel überschneiden. Es dauert einen Moment, bis man das System versteht. Um alle dreizehn Titel von *Bright Bars From The Stars* zu hören, muss man beide Veröffentlichungen kaufen. Die Methode Stein-Papier-Schere hat mich dazu bewogen, die LP zu besprechen und die CD Ihrer eigenen Erkundung zu überlassen.

Das Vinyl-Album beginnt mit dem Stück „Ko Blij Nie Sta“, das einen sofort in einen rituellen Schlagzeugrhythmus mit epischen melodischen Harmonien und gesampelten Chorgesängen eintauchen lässt, die von Space-Fusion-Spiralen zusammengehalten werden, die an die sich drehenden Rädern eines Fahrrads auf dem Weg durch Dantes Höllenkreise erinnern. Eine stabile, groovende Basslinie beendet den ersten Teil des Tracks auf eine charmante Weise, als wäre der ganze Zauber des Stücks nur eine imaginäre Reise an ferne, geheimnisvolle Orte gewesen – aber hier ist man nun und kehrt mit einem einfachen Bassflugzeug zurück. Das erste Stück sorgt für Gänsehaut, das zweite setzt den Nervenkitzel fort. «Bright Bars From The Stars» führt die Emotionen durch ein konzeptuelles Lounge-Feeling mit einem Cembalo-Sample, das aus einer anderen Geschichte, einer anderen Tonalität, einem anderen Rhythmus zu stammen scheint. Für einen Moment halte ich die Platte sogar an, um sicherzugehen, dass nicht gleichzeitig ein anderes Stück läuft – das wäre der perfekte Zufall gewesen. Aber diese Platte *ist* so. Es ist ein Markenzeichen von Pieter Kock, Unvereinbares in einem Stück so lange auftauchen und koexistieren zu lassen, bis es Sinn ergibt. Er sieht keine Notwendigkeit für die klassische Strophe/Bridge/Refrain-Struktur. Alles geschieht gleichzeitig, einmal mehr als Metapher für das Leben.

Gerade als es so aussieht, als sei das Thema des Albums die spirituelle Fusion, ein recht stilvoller Genre-Mix aus Space-Pop, Progressive und stereophonischem Mehrspuransatz, bringt „Facial Recognition“ alles durcheinander. Pieter Kocks kompositorisches Prinzip setzt sich diesmal aus ganz anderen Elementen zusammen. Ein gleichmäßiger Beat, der an den Sound eines Clubs hinter einer Wand erinnert – Kocks Referenz auf die Underground-Techno-Zeiten seiner Jugend, die seine musikalische Haltung stark geprägt haben –, aufgehellt durch die Klarheit eines durchdringenden Synthesizers. Elektrisches Windspiel.

„Stingray Man“ hat schon einen anderen BPM-Wert. Ein Hauch von

Detroit House und Electro mit einer hochfrequent tickenden Korg KPR-77-Uhr. Sprachfetzen und ein Synthesizer-Sample, das einen Stern imitiert, der in einen See fällt, jagen Rhythmus, Tempo und Action, aber auf eine gleichsam mühelose Weise. Es könnte eine nette Hommage an DJ Stingray sein, aber eher indirekter. Eher wie beim Hörensagen, das zu einer neuen Geschichte wird. Während House im Berliner Underground überholt zu sein scheint und irgendwie nicht zu den Post-Punk-Tendenzen passt, bedient Kock eine breite Palette von Genres und ist dennoch stark mit dieser Subkultur verbunden. Der folgende Track „Giving in a Box Office“ verschränkt cartoonartige Rhythmusamples und eine klare rhythmische Struktur, durchzogen von der bereits angesprochenen, sehr angenehmen Verwirrung: „Wie hat er das gemacht?“ Auch ohne es herauszufinden, fällt es überraschend leicht, die chaotischen Synkopen als sehr tanzbar zu empfinden. Vermutlich sorgt Kocks DJ-Background für die Tanzflächentauglichkeit der Tracks.

„Love/Life Something Special“ ist voller Space-Age-Mondlandungs-Spannung mit Hit-Qualitäten. Kock schafft es, Spannung zu erzeugen, ohne zu irritieren, ein idealer Aufhänger für einen Mix oder ein Set. Das Piepsen von Herzschlagmessgeräten im Hintergrund, unterbrochen von abstrakten, wabernden Synthesizern, am Ende nachhallende Drums, die an Grace Jones' „La vie en Rose“ erinnern ... Und plötzlich sind wir beim Finale des Albums, „This Bamboo is Poisoned“ – eine organische Palette von Klängen und satten Stimmungen, die das Album als große emotionale Einheit zusammenfassen. Ein Dokument von Pieter Kock, dem Beobachter des bunten Lebens, dem New Yorker aus Nijmegen, der sich im Strudel von Freiheit und Chaos in Berlin bewegt. Der letzte Track ist das perfekte Outro für den Abspann, in dem all die Inspirationen aufgeführt werden, die *Bright Bars from the Stars* zu dem gemacht haben, was es ist.



Pieter Kock, *Bright Bars From The Stars*, Meakusma, 2024

The album on vinyl opens with the track “Ko Blij Nie Sta”, immediately immersing you in a ritualistic drum rhythm with epic melodic harmonies and sampled choir shouts, yet all simplified from space fusion spirals to the spinning wheels of a bicycle, carrying through Dante’s circles of hell. A stable, groovy bass line charmingly ends the serious body of the song, as if all the magic of the piece was just an imaginary trip, taking you to distant, mysterious realms – but here you are, returning from the flight with simple bass aircraft. The first track sets the mood for chills down your spine, the second one continues this dynamic. “Bright Bars From The Stars” leads emotions through a conceptual lounge feeling, incorporating a harpsichord sample that seems to come from another story, another tonality, another rhythm. For a moment, I even paused the record to make sure another song wasn’t playing simultaneously – it would have been the perfect coincidence. This record is *like that*. It is a signature Pieter Kock practice, allowing the unmatched to occur and coexist in one piece until it starts making sense. He sees no need to offer a classic verse/bridge/chorus structure. Everything happens simultaneously, once again, as it’s the metaphor for life.

Just when it seems that the album’s theme is spiritual fusion, quite a classy genre blend of space-pop, progressive, and stereophonic multi-track approach, “Facial Recognition” upsets things. Pieter Kock’s compositional mixture is made of completely different elements this time. A steady beat, reminiscent of the sound of a club behind a wall – Kock’s reference to the underground techno times of his youth, which strongly shaped his musical stance – brightened by the clarity of a piercing synthesizer. Electrified wind chimes.

“Stingray Man” has a different BPM. Hints of Detroit house and electro with a ticking high-pitched Korg KPR-77 clock. Voice snippets and a synth sample imitating a star falling into a lake, chase the rhythm, speed, and action, in the same effortless manner. It could be a tribute to DJ Stingray, but it’s not necessarily that direct. More like hearsay that becomes a new story. While house is often being overtaken in Berlin’s underground music scene, somehow unfitting with post-punk tendencies, Kock is validating a broad palette of genres while still being strongly connected to the aforementioned subculture. The following track, “Giving in a Box Office”, intertwines cartoonish rhythm samples and a clear rhythmic structure, infused with the already discussed and very pleasant confusion: “How is this made?” Even without figuring it out, it is surprisingly easy to experience the messy syncopations as still very danceable. Kock’s DJing background ensures the tracks’ suitability for the dance floor.

“Love/Life Something Special” is full of space-age moon-landing tension, aimed at selectors. Kock manages to create tension without irritation, an ideal elevator for a mix or set. Heartbeat measuring device beeping in the background of the track, distracted by abstract, windy synthesizers, echoing Grace Jones-like “La vie en Rose” drums at the end ... And suddenly we are at the album’s finale, “This Bamboo is Poisoned” – an organic palette of sounds and rich mood tones, summing up the album as a large, emotional entity. Documentation of Pieter Kock, the observer of colorful life, the New Yorker personality from Nijmegen, moving in the vortex of Berlin’s freedom and chaos. The final track is the perfect outro for the rolling credits on screen, mentioning all the inspirations that made *Bright Bars from the Stars* what it is.

Review

McKenzie Wark
Raven
(Merve Verlag)

Review

McKenzie Wark
Raving
(Merve Verlag)

Musik, Tanz, Dissoziation: Zwischen Trans-Sein und Stahlbad

Music, dance, dissociation: Between being trans and a steel bath

JOANNIE BAUMGÄRTNER

Mit *Raven* veröffentlichte Merve im April 2024 die deutsche Übersetzung von McKenzie Warks *Raving*, das ursprünglich im Februar 2023 bei Duke University Press als Teil der Reihe *Practices* erschien. Das ist auch der Anlass für diese Rezension der Übersetzerin – als Hommage an Autorin und Werk. Neben dem offensichtlichen Zweck, Sprachbarrieren zu überwinden, ist die deutsche Übersetzung vielleicht vor allem für all jene von Interesse, die in die Sache, die Praxis des Ravens, nicht so recht eingeweiht sind. Für diejenigen, die mit den Abläufen und Begrifflichkeiten vertrauter sind, mag das englische Original interessanter sein, nicht nur wegen des ungezähmten und oft schwer ins Deutsche zu übertragenden Stils von McKenzie Wark, sondern auch wegen ihrer Beschreibungen einer bestimmten Szene an einem bestimmten Ort – Queer- und Trans-Rave(r)s in New York, meist in Brooklyn –, die ohne den Filter der Übersetzung die am wenigsten verfälschten Eindrücke liefern dürfte.

McKenzie Wark nimmt uns, wie sie schreibt, mit zum Raven. Das Buch besteht aus Texten, die (in Teilen, Gedanken oder Begriffen) auf Raves und rund um die Rave-Kultur entstanden sind – wir folgen diesem Trip des litera-

rischen Ichs, das sich uns als „autofiktional“ und „autotheoretisch“ vorstellt. Ein Ich, das aus einer literarisch verfremdeten teilnehmenden Beobachtung theoretische Begriffe ableitet, die dem Raven nicht übergestülpt werden, sondern einige seiner Erfahrungshorizonte skizzieren sollen.

Auch wenn es im Gewand eines solchen fiktionalen Tatsachenberichts daherkommt und sich als *Low Theory* versteht, so hat *Raven* das Zeug zum Standardwerk, an dem zukünftige kulturtheoretische Überlegungen zu Rave kaum vorbeikommen werden. Das gelingt gewissermaßen nebenbei, weil Wark jede These oder voreilige begriffliche Einordnung (*Raven als ...*) ablehnt, und die teilnehmende Beobachtung, der Trip ins Raveland auf den sie uns mitnimmt, in einer spezifischen anekdotischen Qualität einerseits popliterarisch unterhaltsam, andererseits akademisch hochgradig referentiell ist.

Hinter dem nur scheinbaren Monolog des literarischen Ichs, der nur selten von einem direkten Zitat unterbrochen wird und in dem wie zufällig stets die richtigen Dialogpartner:innen zur rechten Zeit auftauchen, kann sich ihre umfassende Recherche kaum verbergen. In Anmerkungen und bibliographischen Angaben eröffnet ihr

JOANNIE BAUMGÄRTNER

In April 2024, German publishing house Merve Verlag published *Raven*, the German translation of McKenzie Wark's *Raving*, which was originally published by Duke University Press in February 2023 as part of the *Practices* series. The publication of this German translation is the occasion for this review by its translator – as a tribute to the author and her work. Apart from the obvious purpose of overcoming language barriers, the German translation is perhaps of particular interest to all those who are not really acquainted with the practice of raving. For those more familiar with the procedures and terminology, the English original may be more interesting, not only because of the untamed and often difficult to translate writing of McKenzie Wark, but also because her descriptions of a particular scene in a particular place – queer and trans rave(r)s in New York, mostly in Brooklyn – are very much undistorted impressions without any filter of translation.

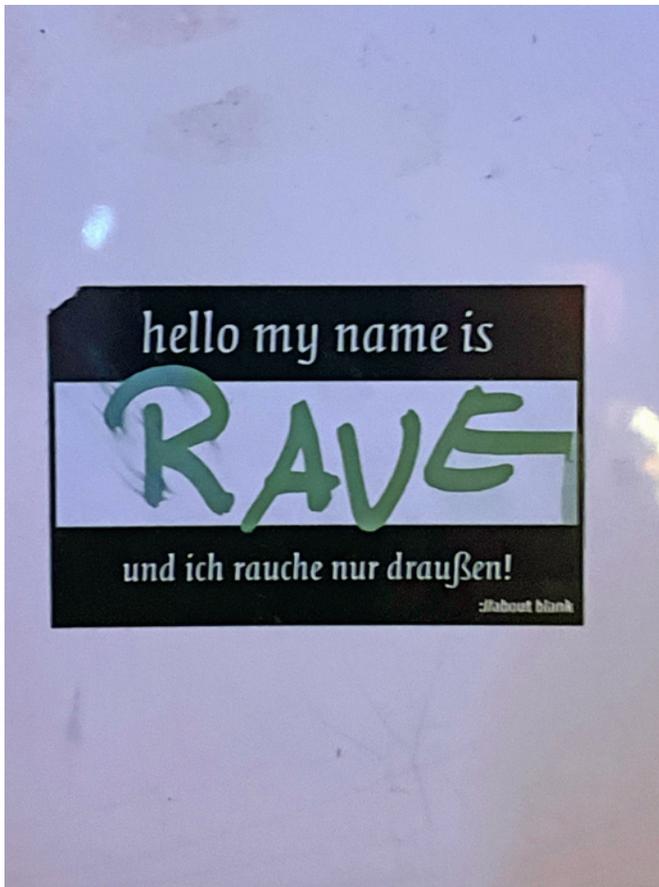
McKenzie Wark takes us out to rave, as she writes. The book consists of texts that were written (in parts, thoughts or concepts) at raves and around rave culture. We follow this trip of the literary ego, which is

introduced to us as “autofictional” and “autotheoretical”. An ego that derives theoretical concepts from a literarily alienated participating observation, concepts that are not imposed on raving, but rather outline some of its experiential horizons.

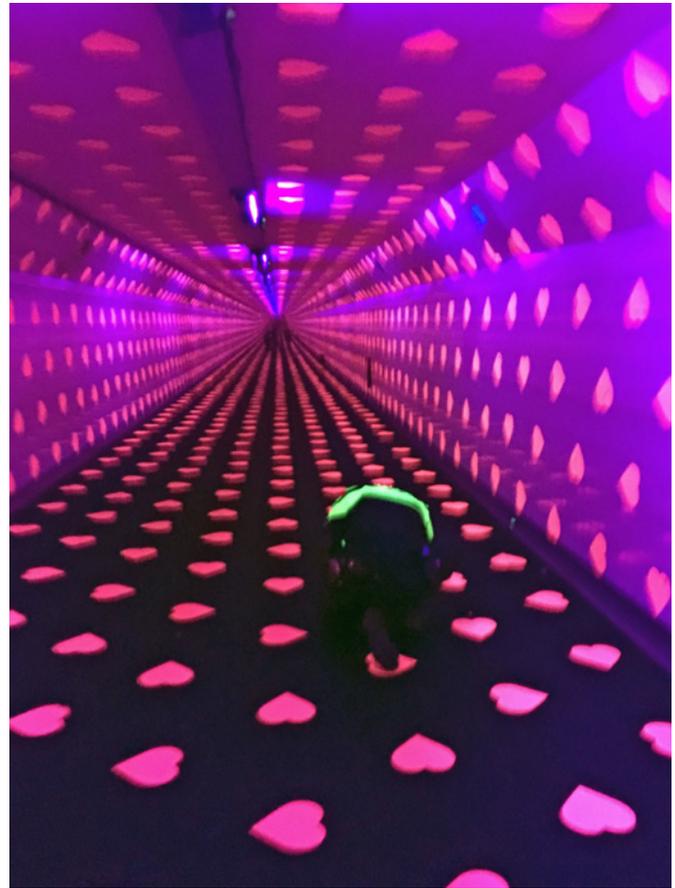
Even if it takes on the guise of a fictional factual report and understands itself as *low theory*, *Raven* has the potential to become a standard work that future cultural-theoretical reflections on rave culture will find hard to ignore. Wark succeeds in doing this because she rejects any thesis or hasty conceptual categorisation (*rave as...*).



McKenzie Wark, *Raving*, Merve Verlag, 2024



Früher war mehr Subversion. Sticker aus einem Berliner Club.



Hinein in den Ketamin-Femmunismus - Symbolbild.

Hintergrundwissen eine Vielzahl interdisziplinärer Bezüge und untermauert ihre Ausführungen mit soziologischen, medientheoretischen und kulturgeographischen Überlegungen - weshalb uns Wark, streng genommen, eben nicht nur zum Rave mitnimmt, sondern uns auch in die (Lebens-)Realität rund um das Rave einführt.

Es wird gezeigt, wie Raves organisiert werden und wie sie funktionieren, wer daran beteiligt ist, vor und hinter der Bühne, am Tresen und im Backstage. Dazu kommt ein wenig Kultur- und Musikgeschichte des Raves, die sozialen Abläufe und Codes werden ebenso vorgestellt wie die persönlichen Rituale und Vorlieben sowie die Vor- und Nachbereitung einer durchtanzten Nacht. Rausch und Begehren, Drogen und Sexualität, Ekstase und Selbstverlust: Auch darüber berichtet Wark ungeschminkt auf der Suche nach Begriffen und Konzepten, die ein Bild vom Rave als Praxis der Dissoziation zeichnen. Darin liegt Warks Innovation in der kulturwissenschaftlichen Betrachtung des Raves, die zwar in hohem Maße persönlich inspiriert, aber nachvollziehbar ist - für alle Raver:innen.

Expliziter Ausgangspunkt der Überlegungen in *Raven* ist Warks eigene Transition - es war ihre Trans-Mutter (eine Transfrau, die während der Transition als eine Art Mentorin fungiert), die sie nach der Abstinenz zurück zum

Rave gebracht hat, und es war das Rave, das McKenzie Wark nicht nur während der Transition begleitete, sondern sie auch, nach einer langen Blockade, wieder zum Schreiben brachte und ihr in gewisser Weise ermöglichte, sich selbst zu finden - weg von sich selbst, hin zu sich selbst.

Es ist wenig verwunderlich, dass *Raven* deshalb als (trans)feministisches Manifest bezeichnet worden ist, auch wenn dies nicht ganz zutrifft. Natürlich basieren die Überlegungen auf Warks Transition, allerdings schreibt sie, dass die Überlegungen zur Dissoziation für Transpersonen vielleicht einfach deshalb besonders geeignet sind, da sie dazu neigen, besonders gut darin zu sein, sich zu dissoziieren - und Raves dieses besondere Bedürfnis befriedigen. Und wenn sich alle in kollektiver Dissoziation mit den Regeln arrangieren, von sich weg zu sich und zu den anderen finden - ohne Macht, Kontrolle oder Objektivierung -, dann ist dieser Rave vielleicht auch ein (trans)feministischer Ort.

Es ist Einiges nötig, damit es dazu kommen kann: Eventpromotion, Awareness-Strukturen und die Auswahl an der Tür. Nicht alle kommen rein. Gut so. Manche dafür umsonst. Auch gut. Das alles ist nicht die große, hemmungslose Freiheit. Es kann aber die Freiheit von dir selbst sein, von diesem in eine spätkapitalistische Gesellschaftsordnung gezwängten Selbst,

The participating observation, the trip into rave country on which she takes us, has a specific anecdotal quality that is entertaining in pop-literary terms on the one hand and highly referential in academic terms on the other.

Her extensive research does not hide behind the apparent monologue of the literary self, only rarely interrupted by a direct quote and in which the right dialogue partners always appear at the right time, as if by chance. In notes and bibliographical references, her knowledge of the background opens up a multitude of interdisciplinary references and underpins her explanations with sociological, media-theoretical and cultural-geographical considerations - which is why, strictly speaking, Wark does not only take us raving, but also introduces us to the (life) facts surrounding raving.

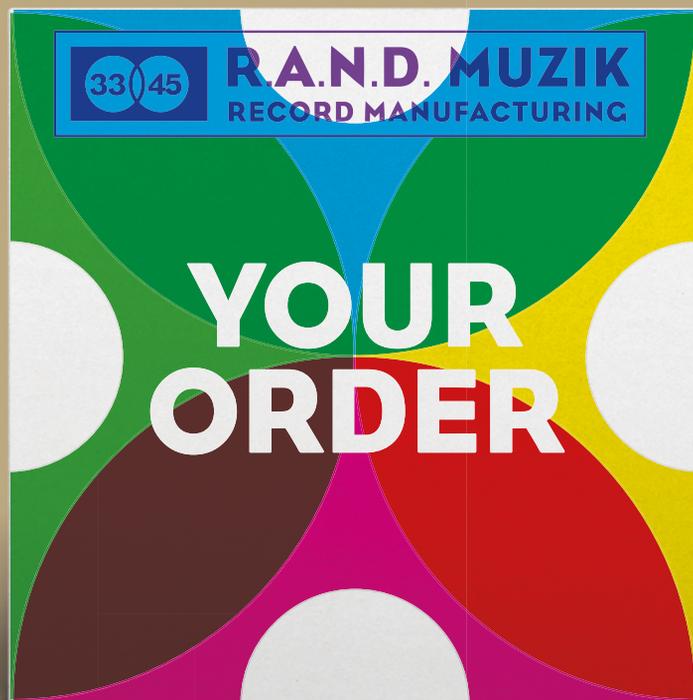
She explains how raves are organized and how they function, who is involved, in front of and behind the stage, at the bar and backstage. There is also a short cultural and musical history of raving. The social procedures and codes are presented alongside the personal rituals and preferences as well as the preparation and aftermath of a night of partying. Intoxication and desire, drugs and sexuality, ecstasy and loss of self - Wark also provides an unvarnished account of these topics in the search for terms and concepts that paint a picture of raving as a practice of dissociation.

Therein lies Wark's innovation in the cultural-scientific view of raving, which, although highly personally inspired, is comprehensible - for all ravers.

The explicit starting point for the reflections in *Raven* is Wark's own transition - it was her trans mother (a trans woman who acts as a kind of mentor during transition) who brought her back to raving after a period of abstinence, and it was raving that not only accompanied McKenzie Wark during the transition but also, after a long deadlock, brought her back to writing and, in some sense, enabled her to find herself - away from herself, towards herself.

It is hardly surprising that *Raven* has therefore been described as a (trans)feminist manifesto, even if that is not entirely accurate. Obviously, the reflections are based on Wark's transition. However, she does write that the reflections on dissociation are probably particularly appropriate for trans people simply because they tend to be particularly good at dissociating - and raves fulfill this particular need. And if everyone comes to terms with the rules in collective dissociation, finding their way away from themselves and towards others - without power, control or objectification - then the rave is perhaps also a (trans)feminist place.

A number of things are necessary for this to happen: Event promotion, awareness structures and selection at



12" BEST STANDARD

- from 100 Copies
- incl. Master Cut
- incl. Test Pressing
- Full Colour Printed Labels
- White Inner Sleeves
- Full Colour Printed Cover

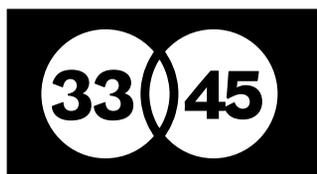
from 1100,-



12" WHITE LABEL MAXI EP SPECIAL

- from 100 Copies
- incl. Master Cut
- incl. Test Pressing
- White Labels
- White Inner Sleeves

from 690,-



R.A.N.D. MUZIK

RECORD MANUFACTURING

RANDMUZIK.DE

sofern du das willst. Es brauchst. Dorthin kommst, an diesen Punkt. Auf diese Weise umschiffst Wark den Ruf einer gewissen Arroganz, der der Szene anhaftet: „Echte“ Raver:innen sind für sie alle, die „es brauchen“, was sich hauptsächlich im Umgang auf der Tanzfläche bemerkbar macht – der ebenso auf Rücksichtnahme und Aufmerksamkeit beruht wie auf persönlicher Entgrenzung und körperlicher Anstrengung, bis hin zur totalen Erschöpfung.

Der Konsum, der dazu bisweilen nötig ist, wird von Wark nicht verharmlost, aber normalisiert – als Hilfsmittel für viele, nützlich für diverse Zwecke und für ebenso viele auch verwendet. Hochdrehen und Hohldrehen, Abgehen und Abschmieren, implizites Fazit: Die Dosis macht das Gift. McKenzie Wark nimmt uns mit zum Rave, kein Wunder also, dass das literarische Ich *raving* ist, im deliranten Rausch aus eigenen, vielleicht substanzinduzierten Gedanken ebenso wie in der schwärmerischen Schilderung von Situationen und Menschen – ein Fluss aus Bericht, Begriff und Begehren.

McKenzie Wark, die nach einer zwanzigjährigen Chill-Out-Phase auf die Tanzfläche zurückkehrt, bringt neben Erinnerungen an die 80er und 90er Jahre auch Jahrzehnte akademischer Erfahrung mit aufs Parkett und tanzt mit ihren kulturtheoretischen Bezugspunkten wie mit einer Gruppe enger Bekannter. Rem Koolhaas' Konzept des *Junkspace* bereitet die Bühne, die mit der *Umgebung* aus Fred Moten & Stefano Harneys *Undercommons* gefüllt wird, zudem blitzt immer wieder ihre Vorliebe für den Situationismus auf, am deutlichsten, wenn sie das Verständnis von Rave als konstruierte Situation zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen macht. Und sogar Theodor Adorno taucht kurz auf, wenn auch fast nur als Spielverderber, als *Punisher*, wie man mit Wark sagen könnte, die den Begriff für einen Soziotyp von Nicht-Raver:innen einführt, die die Rave-Situation als bloßes Spektakel zur (eigenen) Unterhaltung begreifen.

Fun bleibt auch bei Wark ein Stahlbad, aber eines, das keine kathartische Erfahrung ist, keine Abhärtung, kein Aushalten der Zustände. Fun ist ein regressiver Zustand, eine Dissoziation, die im Rave verschiedene Ausformungen annehmen kann. Nicht der Tanz auf dem Vulkan, sondern ein Tauchgang in die Lava, das Einswerden mit der Schmelze, mit der Exzess-Maschine des Spätkapitalismus, deren Zudringlichkeiten nicht mehr bloß ausgehalten, sondern aktiv durchgespielt werden. Eine Aneignung dieser Exzess-Maschine, sich von ihr durchdringen und aktiv penetrieren zu lassen, sie zu reiten – raus aus dem Selbst als einziger Weg, um mit dem Selbst den eigenen Weg zu gehen. Anders ausgedrückt: Wenn Kulturindustrie

und spätmoderner Kapitalismus dein Leben ficken, dann bist du als Power-Bottom besser dran.

Warks Traktat erscheint zum denkbar unmöglichsten wie passendsten Zeitpunkt, mitten in der ersten globalen Krise der Rave-Kultur, gegen Ende der Covid-Pandemie. Es erzählt daher auch vom (Über-)Leben der Brooklyner Raves und Raver:innen in Krisenzeiten und spricht ebenso schonungslos den aktuellen Zustand dieser kulturellen Praxis an, die inzwischen weit von ihren emanzipatorischen und subkulturellen Wurzeln entfernt zu sein scheint und, so Warks Analyse, auch jenseits der Wertschöpfungsketten der Nightlife-Industrie – durch Gentrifizierung und die Ausbeutung von *Style* durch die Kreativbranche, neue Möglichkeiten der Mehrwertabschöpfung bietet.

Über den abrupten, pandemiebedingten Cut und der steten Kommerzialisierung zum Trotz leistet Wark hier auch Aktualisierungsarbeit in der Verteidigung posthedonistischen Gedankenguts angesichts der kataklysmischen Dringlichkeit globaler Probleme im Anthropozän. Die Ausweglosigkeit wird zum Anlass, sich einen kleinen Teil der urbanen Wertschöpfungsmaschinerie anzueignen und dort nichts als Schweiß und Hitze zu produzieren. So liefert McKenzie Wark mit *Ketamin Femmunismus* auch ihre konzeptuelle Alternative zur gescheiterten Hoffnung auf eine kommunistische Internationale: ein instabiler Zustand, der aus dem Rave als konstruierter Situation hervorgeht und der letztlich das Privateste aller Eigentumsverhältnisse, das Selbst, loszulassen sucht.

Dieser Gedanke führt zu den Ursprüngen der heutigen Rave-Kultur zurück und die Frage der Aneignung schwingt leise mit: Techno ist, so Wark, *Black Music*. Und diesem Erbe zollt sie Respekt, wo immer es geboten ist. Was diese Musik und die auf ihr basierende kulturelle Praxis möglich machen kann, all die emanzipatorischen Potentiale und Befreiungssituationen, beruht für immer auf diesen Grundlagen: auf der perpetuierten afroamerikanischen Erfahrung von Ausbeutung, Marginalisierung und Flucht, die bis in die kulturelle Produktion im Detroit der 1980er Jahre (und darüber hinaus) besteht. Hier liegt auch das Fluchtpotential im Rave begründet – nicht als Eskapismus, sondern als flüchtige Planung: Es geht darum, sie und „es zu brauchen“, die Flucht, das Rave, als Ermöglichung weiterer Existenz. Egal aus welchen Gründen, solange die Bereitschaft besteht, sich ficken zu lassen vom Bass, von der Situation und der Umgebung – bereit, mit anderen gemeinsam und gemeinsam anders zu sein.

the door. Not everyone gets in. That's a good thing. Some for free. Also good. None of this is the great, unrestrained freedom. But it can be freedom from yourself, from a self that is forced into a late capitalist social order, if that's what you want. You need it. To get there, to this particular point. In this sense, Wark evades the reputation of a certain arrogance that is attached to the scene. For her, "real" ravers are all those who "need it", which is mainly evident in their behavior on the dance floor – which is based as much on respect and awareness as on personal dissolution of boundaries and physical exertion, right up to total exhaustion.

The consumption that is sometimes necessary for achieving this is not trivialized by Wark, but normalized – as an aid for many, useful for various purposes and also used for as many. Revving up and hollowing out, going off and getting greasy, the implicit conclusion: the dose makes the poison. McKenzie Wark takes us raving, so it is no wonder that the literary ego is *raving*, in the delirious intoxication of her own, perhaps substance-induced thoughts as well as in the rapturous description of situations and people – a flow of report, concept and desire.

McKenzie Wark, who returns to the dance floor after a twenty-year chill-out phase, brings decades of academic experience to it, alongside memories of the 80s and 90s as she dances with her cultural-theoretical reference points as if with a group of close acquaintances. Rem Koolhaas' concept of *Junkspace* sets the stage, which is filled with the *surroundings* of Fred Moten & Stefano Harney's *Undercommons*, and her fondness for Situationism flashes up again and again, most clearly when she takes the perception of rave as a constructed situation to be the starting point for her reflections. Even Theodor Adorno makes a brief appearance, albeit almost exclusively as a spoilsport, a *punisher*, as Wark might say, introducing the term for a sociotype of non-ravers who understand the rave situation as a mere spectacle for (their own) entertainment.

Fun remains a steel bath for Wark as well, but one that is not a cathartic experience, there is no hardening, no endurance of the conditions. Fun is a regressive state, a dissociation that can take on various forms in a rave. Not a dance on the volcano, but a dive into the lava, becoming one with the melt, with the excess machine of late capitalism, whose intrusions are no longer merely endured, but actively acted out. An appropriation of this excess machine, to be penetrated and actively penetrated by it, to ride it – out of the self as the only way to go one's own way with the self. In other words, if the culture industry and late-modern capitalism are fucking up your life, then you're better off as a power bottom.

Wark's treatise appears at the most inappropriate and most appropriate time imaginable, in the middle of the first global crisis of rave culture, towards the end of the Covid pandemic. It also tells the story of the survival of Brooklyn raves and ravers in a time of crisis and also relentlessly addresses the current state of this cultural practice, which seems to be far removed from its emancipatory and subcultural roots and, according to Wark's analysis, offers new opportunities to extract value beyond the nightlife industry's value chain – through gentrification and the exploitation of *style* by the creative industries.

Despite the abrupt, pandemic-related cut and the constant commercialisation, Wark is also doing a work of actualization, defending post-hedonist ideas in the face of the cataclysmic urgency of global problems in the Anthropocene. Hopelessness becomes an opportunity to appropriate a small part of the urban machinery of value creation, producing nothing but sweat and heat. With *Ketamine Femmunism*, McKenzie Wark also offers her conceptual alternative for the failed hope of a communist international: an unstable state that emerges from rave as a constructed situation and that ultimately seeks to let go of the most private of all property relations, the self.

This idea goes back to the origins of today's rave culture, and the question of appropriation gently resonates. According to Wark, Techno is *black music*. And she pays respect to that heritage wherever appropriate. What this music and the cultural practice based on it can enable, all the emancipatory possibilities and situations of liberation are eternally based on these foundations: on the continued African-American experience of exploitation, marginalization and flight that persists in cultural production in Detroit in the 1980s (and beyond). This is also where the potential for escape lies in rave – not as escapism, but as fleeting planning, it is about "needing it", escaping, raving, as a means of continuing to exist. For whatever reasons, as long as there is a willingness to be fucked by the bass, the situation and the surroundings – a willingness to be together with others and to be different together.

Review

CS + Kreme

The Butterfly Drinks

the Tears of the Tortoise LP

(The Trilogy Tapes)

Sipping on ocular secretions

STEPH KRETOWICZ

Die dichten, genre-agnostischen Soundcollagen von CS + Kreme können in dieser besonderen, gleichzeitig vertrauten und fremden Form nur in einem Land wie Australien entstehen. Auch wenn Conrad Standish („CS“) und Sam Karmel („Kreme“) jede Form der Identifikation mit dem dünn besiedelten Inselkontinent von der Größe der USA von sich weisen, so spricht doch einiges dafür, sie in dieser einzigartigen kulturellen Nische zu verorten, die sich aus der geographischen Isolation ergibt.

Die schwer zu kategorisierende Jam-Band aus Melbourne – eine Mischung aus Downtempo und House, Dub und Beat, Klassik und Jazz – veröffentlicht seit 2016 Tapes, EPs und Mixe. Erst in jüngster Zeit sind sie in Formatfragen konsequenter geworden, haben ihre Regel, nur live im Freien zu spielen, gelockert und innerhalb von vier Jahren ihre ersten drei Alben auf Will Bankheads Label The Trilogy Tapes veröffentlicht. *The Butterfly Drinks the Tears of the Tortoise* ist CS + Kremes drittes und vielleicht bisher prägnantestes Album, auf dem acht mäandernde Stücke zu fast songartigen Strukturen verschmelzen. Sie schlängeln sich durch ein Gewebe narkotisierender Assemblagen aus Synthesizer-Patches, Sprachsamples und akustischen Instrumenten. Die Gitarre ist in allen Tracks prominent vertreten und erweitert im Vergleich zum früheren Material, die für die Band typischen improvisatorischen Erkundungen auf substanzielle und kohärente Weise. In „Dome Mosaic“ untermalen flinke Drum-Machine-Beats und arpeggierte

Melodien einen zerhackten, invertierten und gepitchten gregorianischen Gesang im glitchigen IDM-Rhythmus. Ein gelooptes Gitarrenduo und überlagerte Gesangsharmonien lassen im Opener „Corey“ fast schon an Folk im gängigen Sinne denken, wäre da nicht der klagende Scat-Gesang, der den Song ins Unheimliche abdriften lässt. Der Sound von CS + Kreme schöpft aus einem riesigen Schatz an Erfahrungen, Einflüssen und Kooperationen, den sowohl Standish als auch Karmel mitbringen. Die Art und Weise, wie sie disparate Klangelemente – einen YouTube-Rip hier, eine stark manipulierte Field-Record-Aufnahme dort – in den Mix werfen, spiegelt das wahre Wesen der Dinge besser wider als die skizzenhafte Herangehensweise, mit der andere, eher orthodoxe Ambient-Musiker versuchen, das Sublime heraufzubeschwören.

The Butterfly Drinks the Tears of the Tortoise verdankt seinen Namen vermutlich dem evolutionären Verhalten von Insekten, die sich von den Augensekreten anderer Tiere ernähren. Diese Anpassung, die auch als „Schlamm-pfützenbildung“ oder wissenschaftlich als Lachryphagie bezeichnet wird, hat sich als Reaktion auf den ökologischen Druck und die Ernährungsbedürfnisse entwickelt, um in einer sich verändernden Umwelt zu überleben. Die Zusammenarbeit zwischen Standish und Karmel, die sich über mehr als ein Jahrzehnt erstreckt, ist in ähnlicher Weise kontingent. Die beiden lernten sich 2013 in Melbourne kennen, nachdem Standish aus familiären Gründen nach fast zehn Jahren im Ausland in

Review

CS + Kreme

The Butterfly Drinks

the Tears of the Tortoise LP

(The Trilogy Tapes)

STEPH KRETOWICZ

A peculiarity only a country like Australia could produce, CS + Kreme's dense, genre-agnostic sound collage is both intrinsic and alien. The duo's Conrad Standish ("CS") and Sam Karmel ("Kreme") could object – if asked – to any strong identification with the sparsely populated island continent roughly the size of the United States, but there's something to be said for their positioning in this unique cultural niche of geographic isolation.

The indeterminate jam band – crossing downtempo and house, dub and beat, classical and jazz – have been putting out tapes, EPs, and mixes from Melbourne since 2016. It's only recently, though, that they've become more consistent with their formatting, loosening their rule of only playing live shows outdoors and dropping their first three albums on Will Bankhead's The Trilogy Tapes in the span of four years. *The Butterfly Drinks the Tears of the Tortoise* is CS + Kreme's third, and possibly most succinct release yet, where eight searching pieces coalesce into what might almost resemble song structure. Winding their way through a woven fabric of typically narcotic assemblages of synth patches, vocal samples, and acoustic instrumentals, guitars feature prominently across the track listing, augmenting the band's typically improvisatory explorations into something more substantial and cohesive than earlier material.

Skittering drum machine beats and arpeggiated melodies anxiously underpin a cut up, reversed, and pitched Gregorian chant on the glitchy IDM rhythm of "Dome Mosaic." A

looping guitar duet and layered vocal harmony almost touches on folk normality on album opener "Corey," if not for its plaintive scat singing that knocks it sideways into the realm of the uncanny. The sum of a vast hoard of experiences, influences, and collaborations shared by both Standish and Karmel, CS + Kreme's sound is an expansive one. Their pots and pans approach to throwing together disparate sonic elements into the mix – a YouTube rip here, a heavily-processed field recording there – make it more reflective of the true nature of things than the more clearly landscaped approach to evoking the sublime in other more orthodox ambient music.

The Butterfly Drinks the Tears of the Tortoise is presumably named after the evolutionary behaviour of insects sipping on the ocular secretions of other animals. Otherwise referred to as "mud-puddling," or more specifically *lachryphagy*, this adaptation developed in response to the ecological pressures and nutritional needs for survival in a changing environment. Standish and Karmel's over a decade-long collaboration is similarly contingent. The two met in Melbourne roughly around 2013, after Standish was forced to return home from nearly ten years abroad for family reasons. One casually arranged jam session later, and the acquaintances had discovered a shared creative affinity, despite coming from opposite ends of the organic-synthetic musical progression.

Standish had accrued a measure of success as vocalist and bassist for Australian neo-goth band Devastations

seine Heimat zurückgekehrt war. Eine Jam-Session später entdeckten die beiden ihren gemeinsamen kreativen Ansatz, obwohl sie eigentlich von entgegengesetzten Enden des musikalischen Spektrums kommen.

Standish feierte Anfang der 80er Jahre einige Erfolge als Sänger und Bassist der australischen Neo-Goth-Band Devastations. Sein Interesse richtete sich zwangsläufig auf die Berliner Industrial- und Elektronikgeschichte, nachdem er seinerzeit dorthin gezogen war, sowie Dub und der Soundsystem-Kultur Londons, wohin es ihn um 2007 verschlagen hatte. Karmel begann mit House und Techno, nachdem er als Teenager Microworld, den legendären Produzenten des Transmat-Labels, in Canberra getroffen hatte. Als junger Erwachsener ging es mit der Lo-Fi-Folk-Noise-Band Bum Creek dann Richtung Shitgaze. Irgendwie kreuzen sich die Sensibilitäten der beiden Künstler in einem gemeinsamen Ohr für Melodien und einer grenzenlosen Neugier. Dieser breit gefächerte Eklektizismus entspringt den Tiefen des dichten und vielschichtigen Oeuvres von CS + Kreme. Auf *The Butterfly Drinks the Tears of the Tortoise* fließen verschiedene Klangströme aus identifizierbaren und nicht identifizierbaren Quellen, bewusst und unbewusst, zusammen, während sich der eine oder andere Gast dazugesellt. Yuki Nakagawa vom japanischen Avantgarde-Duo KAKUHAN taucht etwa in der Mitte des siebenminütigen „Fly Care“ auf. Die Resonanzen und Reibungen seines Cellos, die mit Stakkato-Loops kollidieren, markieren einen der energetischsten Momente des Albums. Im abschließenden, andächtigen „COTU“ überlagern sich die Stimmen von Standish und seiner Frau Jonnine (von HTRK), begleitet von der zeremoniellen sudanesischen Tarawangsa-Musik von Teguh Permana aus Westjava. Gepitcht und verzerrt rezitiert Standish die Beschwörungsformel „I try to remind myself, I'm just a child of the universe“, während Permana ihn mit geigenartigen Klängen heimsucht.

Ein großer Teil der einzigartigen Identität und Perspektive Australiens, das so weit von seinen westlichen und kolonialen Pendanten entfernt ist, beruht auf dem Blick nach außen. Die Nähe zu Südostasien schärft das kulturelle Bewusstsein, während die Entfernung zu den großen Wirtschaftszentren Europas, Großbritanniens und der USA kreative (und physische) Wege inspiriert. Die geografische Abgeschiedenheit hat zur Folge, dass sich die australische Kulturszene – ähnlich wie die einheimische Tierwelt – oft abseits vom Rest der Welt entwickelt und gleichzeitig den Wunsch weckt, das Land zu verlassen, um Ambitionen zu verfolgen, die über das hinausgehen, was vor Ort geboten wird. Standish und, in geringerem Maße, Karmel sind

nur zwei Beispiele für diese Auswanderungstradition, ein Ritus, dem auch andere einflussreiche australische Musiker:innen folgten, die nach New York, Berlin oder London gingen. Dazu gehören JG Thirlwell aka Foetus, The Triffids, The Saints und The Birthday Party. Deren Mitglieder Nick Cave, Mick Harvey und Rowland S. Howard tauchten in die vernetzte Avantgarde-Szene West-Berlins der 80er Jahre ein, arbeiteten mit den Einstürzenden Neubauten zusammen und hatten über Lydia Lunch Verbindungen zu Alan Vega und Suicide.

Wie sehr Standish von seinen Vorgängern aus der Zeit des Kalten Krieges beeinflusst wurde und mit ihnen interagierte, lässt sich an seinem umfangreichen Backkatalog ablesen. Seine Arbeit und Zusammenarbeit mit den Neubauten begann, als Devastations bei Alexander Hackes Konzertreihe *Bada Bing* auftraten, während Standish bereits Anfang der 2000er Jahre in Howards

in the early aughts. His interests naturally gravitated towards the industrial and electronic history of Berlin, having moved there around the same time, and then the dub and sound system culture of London after relocating there around 2007. Karmel started with house and techno after meeting legendary Transmat label producer Microworld during his teens in Canberra. He moved on to shitgaze-era lo-fi folk noise band Bum Creek in early adulthood. Somehow, the sensibilities of both artists intersect at a shared ear for melody and boundless curiosity.

Glimpses of this broad-stroke eclecticism surface from the depths of CS + Kreme's dense and circuitous oeuvre. On *The Butterfly Drinks the Tears of the Tortoise*, multiple currents of sound from both identifiable and unidentifiable sources flow in and out of conscious awareness as the odd guest hook emerges from the mire. Yuki Nakagawa of Japanese avant-garde

I'm just a child of the universe“ through various shifts in pitch and distortion, while haunted by Permana's fiddle-like lute.

As a country so far away from its counterparts in the Western-colonial context, much of Australia's unique identity and perspective is built around looking outward. Their proximity to Southeast Asia shades their cultural awareness, while their distance from the major economic centres of Europe, the UK, and the US inspires their creative (and physical) trajectory. The geographical distance means that Australia's cultural scenes – much like its endemic wildlife – often develop away from the rest of the world, while also driving a desire to leave the country in pursuit of ambitions greater than what it can provide. Standish, and to a lesser degree Karmel's individual times spent abroad are just two examples of this emigratory tradition, a rite of passage shared by other influential Australian projects making the move to New York, Berlin, London. Examples include Foetus's JG Thirlwell, The Triffids, The Saints, The Birthday Party. The latter's Nick Cave, Mick Harvey, and Rowland S. Howard became immersed in the interconnected avant-garde scene of 80s West Berlin, working with Einstürzende Neubauten and sharing commonalities with Alan Vega and Suicide via Lydia Lunch.

The influence of and interaction with these Cold War predecessors is apparent in Standish's own prolific back catalogue. His work and association with Neubauten began when Devastations performed Alexander Hacke's *Bada Bing* concert series, while Standish had already been playing bass in Howard's band back in Melbourne in the early 2000s. By the time the future CS + Kreme member moved to London, he'd contributed a cover of Suicide's “Diamonds, Furcoat, Champagne” to Blast First Petite's *Alan Vega 70th birthday EP series*. In 2020, he shared a stage with Lydia Lunch as part of *Pop Crimes: The Songs of Rowland S Howard* tribute tour. The rhythms, tones, and textures of these minimal, punk, and noise pioneers naturally bleed through the *The Butterfly Drinks the Tears of the Tortoise*. A muted kick leads the glacial pace of “Uki” as the oral articulations of Standish's indecipherable whisper is lifted to the surface of the mix, resembling the moody jazz noir of something like Neubauten's “Ein leichtes leises Säuseln”. The lead guitar line of “Blue Joe” echoes the long-standing gothic folk and blues legacy of Australian post-punk from the 80s. Meanwhile, the spacious atmosphere and clicks-and-cuts clatter of “Masters of Disguise” on *The Butterfly Drinks the Tears of the Tortoise* echoes the ribbed electro currents of Pan Sonic. The line between the 90s electronic group to CS + Kreme is most clearly drawn via



CS + Kreme, *The Butterfly Drinks the Tears of the Tortoise*, The Trilogy Tapes, 2023

Band in Melbourne Bass spielte. Als der künftige Mitstreiter von CS + Kreme nach London zog, hatte er bereits eine Coverversion von Suicides „Diamonds, Furcoat, Champagne“ für die *Alan Vega 70th Birthday EP-series* auf Blast First Petite beigesteuert. Im Jahr 2020 teilte er sich die Bühne mit Lydia Lunch im Rahmen der *Pop Crimes: The Songs of Rowland S. Howard Tribute Tour*. Die Rhythmen, Sounds und Texturen all dieser Minimal-, Punk- und Noise-Pioniere

duo KAKUHAN drops in about halfway through the seven-minute “Fly Care.” The resonance and friction of his cello, layered against another looping staccato is one of the most energizing moments on the album. The closing devotional of “COTU” features the voices of Standish and his wife Jonnine (of HTRK) building up to the accompaniment of Teguh Permana's ceremonial *tarawangsa* from Sundanese West Java. Standish recites the incantation “I try to remind myself,



Gemütlich durch Wald und Wiesen radeln oder sich so richtig auspowern: Ostbelgien ist eine abwechslungsreiche Fahrradregion mit 1.350 Kilometer Rad- und Mountainbikewegen für jeden Geschmack.

Als Mountainbike-Revier sind die ostbelgischen Ardennen noch fast unbekannt – und mit der Stoneman-Strecke wurde eine echte Herausforderung geschaffen. Das exklusive Mountainbike-Erlebnis von Roland Stauder ist das fünfte dieser Art in Europa. Der Rundweg verläuft mal steil, mal holprig auf bis zu 3.900 Höhenmeter quer durch die ostbelgische Mittelgebirgsregion. 176 Kilometer lange natürliche Trails führen durch dicht bewachsene Wälder und Hochmoore, die vor 10.000 Jahren entstanden sind.

Der Vennbahn-Radweg verspricht einen gemächlicheren Landschaftsgenuss. Die Premiumroute zählt heute mit 125 Kilometern zu den längsten und beliebtesten Radwegen in Europa. Die ehemalige Bahntrasse führt, ohne nennenswerte Höhenunterschiede, durch Belgien, Deutschland und Luxemburg. Ein Rad-Abenteuer für die ganze Familie!

MEHR INFORMATIONEN

Die gut beschilderten Routen sind individuell planbar. Radfahrer und Biker können selbst bestimmen, wo sie starten und wie viele Kilometer sie an einem Tag zurücklegen.

www.ostbelgien.eu



finden sich folgerichtig auch in *The Butterfly Drinks the Tears of the Tortoise* wieder. Ein gedämpfter Kick gibt das eisige Tempo von „Uki“ vor, während sich Standishs unverständliches Flüstern an die Oberfläche des Mixes schiebt und dabei an den launischen Jazz Noir der Neubauten, wie „Ein leichtes leises Säuseln“, erinnert. Die Leadgitarre in „Blue Joe“ ist eine Reminiszenz an das reiche Gothic-Folk- und Blues-Erbe des australischen Post-Punk der 80er Jahre.

„Masters of Disguise“ erinnert in seiner weitläufigen, gleichzeitig clickenden und cuttenden Atmosphäre wiederum an die gerippten elektrischen Ströme von Pan Sonic. Die Verbindung zwischen dem Duo und CS + Kreme wird am deutlichsten durch Mika Vainio und Sean Stewart von HTRK markiert, dessen kreativer Austausch mit der finnischen Minimal-Techno-Legende begann, als beide in Berlin lebten. Aus dieser Verbindung resultierte 2011 das Album *Work (work, work)* der in Melbourne gegründeten *cold wave* Band – gleichzeitig das letzte Album, an dem Stewart vor seinem Tod arbeitete. Die geräumige, von Techno und Subbass geprägte Veröffentlichung weist Ähnlichkeiten mit Standishs kurzlebigen, futuristisch-dub-poppigen Projekt Standish / Carlyon auf und zeugt von seiner engen Verbindung und dem Austausch mit HTRK über seine langjährige Partnerin Jonnine und die unvermeidlichen Kollaborationen mit Nigel Yang. Der gegenseitige Einfluss ist vielleicht zu offensichtlich, um erwähnt zu werden.

Standish und CS + Kreme mit den oben genannten Künstlern und Projekten zu vergleichen, würde der Band und ihren Zeitgenossen allerdings einen Bärendienst erweisen, denn der kulturelle Austausch zwischen Melbourne und Berlin findet nicht nur in der fernen Vergangenheit statt, sondern auch in der jüngeren Gegenwart. Karmel gründete 2013 zusammen mit Tarquin Manek, einem weiteren Bum Creek-Mitglied, und Carla Del Forno, die beide viel Zeit in der deutschen Hauptstadt verbrachten, die Minimal-Outsider-Pop-Band F Ingers. Sie veröffentlichten 2015 ihre erste von zwei Platten auf dem einflussreichen Dark-Ambient- und Leftfield-Label Blackest Ever Black und sind nach wie vor Teil der kleinen experimentellen Szene in Melbourne, die nur von wenigen involvierten Künstler:innen wirklich verstanden wird. Weitere CS + Kreme-Kollaborateur:innen aus Berlin sind Judith Hamann, die auf der 2020 erschienenen EP *howwouldyoufeel-withoutthatthought* zu hören ist, und Dan Luscombe von The Drones. Ela Stiles von Bushwalking spielt Flöte auf der selbstbetitelten EP von 2017, während Karmel 2019 das Album *Plain Songs* des experimentellen Kult-Duos Fabulous Diamonds produzierte. Alle diese Künstler:innen haben mit dem

rauen kulturellen Umfeld Australiens gekämpft, um einzigartige und originelle Musik mit einem obskuren Sinn für Humor zu produzieren, die so brutal und rau sein kann wie die Sonneneinstrahlung ohne Ozonschicht. Typisch für diese Bands ist ihre Anti-Branding-Ästhetik – man weiß zum Beispiel nie, wie die nächste CS + Kreme-Veröffentlichung aussehen wird –, und so entwickeln sie sich zunächst fernab vom Druck real existierender kommerzieller Möglichkeiten, was ihnen die Freiheit gibt, ihren Sound durch die existenziellen Irrungen und Wirrungen des Lebens in einer der unbewohnten Landmassen der Welt zu erkunden.

Dieses Gefühl des langsamen Schreckens und der leisen Ironie zieht sich durch einen Großteil des bisherigen Outputs von CS + Kreme. Das 2017er Mixtape *John Jhon John* – veröffentlicht auf Adam Biesiot aka Biscuit's *Good Morning Tapes* – ist ein Coverfoto von Joni Mitchell aus dem Jahr 1969 zu sehen, das von Misha Hollenback von PAM leicht verändert wurde. Die Tracks stammen von der Londoner Art-Band Hype Williams und der unterschätzten Detroit-Techno-Koryphäe Blake Baxter sowie von Coil und Autechre. Eine alte CS + Kreme NTS-Show, die von Thomas Jeppe mit einfachen Strichmännchen dargestellt wird, beginnt mit einer Feldaufnahme von Vögeln, gefolgt von Dome, Jan Garbarek und Vainio's Ø, bevor sie in John T. Gasts „Celtfunk“ und Superstar-DJ und -Produzent R3hab's Remix von Rihanna mündet. In „A Single Grain of Sand“ von The Butterfly Drinks the Tears of the Tortoise wandern eine Soloflöte und eine mäandernde, mit den Fingern gezupfte Gitarre durch den endlosen Raum. Der Titel zitiert entweder den Maler, Dichter und Mystiker William Blake oder den Ratgeber-Autor H. Jackson Brown, Jr. Die Stärke der Musik liegt nicht nur in ihrer eigenen ironischen Zweideutigkeit, sondern auch in den tiefsten Einsichten, die sich in den kleinsten Details offenbaren.

Um auf die Analogie der australischen Künstler im Berlin der 80er Jahre zurückzukommen: Es gibt ein berühmtes Foto, das der Fotograf Bleddyn Butcher von Nick Cave in einem engen Raum aufgenommen hat, umgeben von Bildern, Büchern, Manuskripten und ein paar störenden Haarbüscheln. Es symbolisiert die obsessive Konzentration und morbide Neugier der Musikikone auf alles Intensive und Existenzielle. Und es funktioniert auch als eine Parallele zu CS + Kreme – ihrer grenzenlose Anhäufung von Material aus einer Welt, die an ihnen vorbeizieht.



CS + Kreme, *Snoopy*,
The Trilogy Tapes, 2020



CS + Kreme, *Orange*,
The Trilogy Tapes, 2023

Mika Vainio and Sean Stewart of HTRK, whose creative relationship with the Finnish minimal techno legend began while they were all living in Berlin. The association led to the Melbourne-founded “cold wave” band’s *Work (work, work)* in 2011, which was the last album Stewart worked on before his passing. The spacious techno and sub-bass-toned release shares similarities with Standish’s brief “futurist dub pop” project Standish / Carlyon and testifies to his inextricable connection to and exchange with HTRK via long-time partner Jonnine, and inevitable collaborations with Nigel Yang. The mutual influence might even be too obvious to mention.

Yet, to compare Standish and CS + Kreme too much to the above artists and projects would be doing the band and their other contemporaries a disservice, with the cultural exchange between Melbourne and Berlin not only occurring in the distant but also recent past. Karmel formed minimal outsider pop band F Ingers in 2013 with fellow Bum Creek member Tarquin Manek and Carla Del Forno, both of whom spent a significant amount of time in the German capital. They released the first of two records on influential dark ambient and leftfield label Blackest Ever Black in 2015, and remain a part of Melbourne’s small experimental scene that can really only be understood by the few artists within it. Other CS + Kreme collaborators from the city include Judith Hamann on the 2020 EP *howwouldyoufeel-withoutthatthought*, as well as Dan Luscombe of The Drones. Ela Stiles of Bushwalking contributed flute to their 2017 self-titled EP, while Karmel produced on cult experimental duo Fabulous Diamonds’s 2019 album, *Plain Songs*. These are all artists who’ve battled the harsh cultural environment of Australia to produce unique and original music with an obscure sense of humour that can be as brutal and harsh as the ozone-free sun. Typified by anti-branding aesthetics – there’s

never any telling, for example, what the next CS + Kreme release will look like – these bands initially develop far from the pressures of real commercial possibility, freeing them to explore their sound through the existential drift of living in one of the most uninhabited land masses in the world.

That sense of slow dread and muted irony comes through on much of CS + Kreme’s output to date. On 2017 mixtape *John Jhon John* – released on Adam Biesiot aka Biscuit’s *Good Morning Tapes* – features a cover photo of Joni Mitchell from 1969 marginally altered by PAM’s Misha Hollenback. Its tracks include ones by London art band Hype Williams and underrated Detroit techno luminary Blake Baxter, alongside Coil and Autechre. An old CS + Kreme NTS show, represented by spare stick figure artwork by Thomas Jeppe, opens with a field recording of birds, then Dome, Jan Garbarek, Vainio’s Ø, before transitioning into John T. Gast’s “Celtfunk” and superstar DJ and producer R3hab’s remix of Rihanna. Meanwhile, a solo flute and meandering finger-plucked guitar wanders through endless space on *The Butterfly Drinks the Tears of the Tortoise*’s “A Single Grain of Sand.” It evokes a sense of its own insignificance within the vastness of the universe, while its title quotes either painter-poet-mystic William Blake or motivational author H. Jackson Brown, Jr. Here, the music’s strength lies, not only in its own wry ambiguity but in the profoundest of insights revealed through the smallest of details.

To return to the analogy of Australian artists in 80s Berlin, there’s a famous photo of Nick Cave by photographer Bleddyn Butcher crouched in a cramped room surrounded by pictures, books and manuscripts, a few disturbing clumps of hair. It’s a symbol of the music icon’s obsessive focus and morbid curiosity for all things intense and existential. It also works as a parallel for CS + Kreme—their boundless accumulation of material from a world that passes them by.

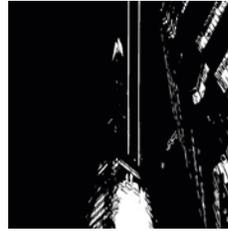
Love of the Common People

JUSTIN TRIPP

In newsletter form, Common Time lies dormant. Fortunately, it can continue here in print. The following selections serve as a bit of a “best of” list for the first half of 2024. With one exception, it’s all music by current artists – no reissues or older things. A few stem from late 2023, but overall, these are the records that caught my ear over the past six months or so. They’re also largely uncovered by whatever music journalists are left these days.



COMMON
TIME



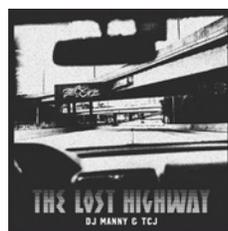
Lolina
Unrecognisable DL
(relaxin records)

Is there anyone better? The latest from Lolina finds her pitched voice embodying a variety of characters within a fictional European city and plays with the ideas of place (Paris, Geneva...), class, identity and fame that she’s explored throughout most of her career. Made almost entirely on a rudimentary Casio SK-200 sampler and bass guitar, the music calls to mind early hip-hop in its playfulness, poignancy, minimalism and listenability.



Erin Hopes
Lucid Dreaming LP/DL
(Lost Domain)

Lucid Dreaming was maybe the most surprising record of the past year. Begging for repeat listens, it’s full of transcendent earworms that you’d never expect from a record that could rightfully be tagged as gabber or trance. Also, a perfect intro to the Lost Domain universe for any newbie.



DJ Manny/TCJ
The Lost Highway DL
(Teklife)

DJ Manny released one of the best records of 2023 (*Hypnotized*, Hyperdub), disassembling and reconstructing the motifs of footwork into a brand new form. In collaboration with TCJ, the duo push things even further, roughing up the sound and expanding it way past Chicago with more of a London energy that leans into techno, UK bass music, digidub, and grime without any pastiche. Must-listen.



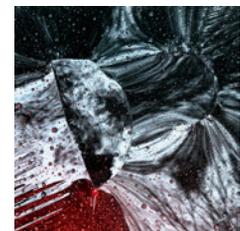
DJ Anderson do Paraíso
Queridão LP/DL
(Nyege Nyege Tapes)

Absolutely crucial collection of moody, refined productions from the 27 year old baile funk DJ from Brazil.



NKISI
The Altar K7/DL
(cortizona)

As a fan of NKISI’s work overall, this outing is exceptional. The characteristic elements are at play – dark pads, galloping drums, wandering melodies, sheets of noise, flickering snares/hats – congealing here into a spellbinding trance.



SHXCXCHCXSH
DO MLP/DL
(Rösten)

This new E.P. from the Swedish techno masters builds relentless momentum around the rhythmic repetition of a single syllable (DO), perhaps a distillation and extension of the vocal warping that was the foundation of their remarkable 2019 LP, *AÄÄ*.



Carrier
In Spectra DL
(self-released)

Most notable for his Shifted alias, the Carrier project from Avian label owner Guy Brewer has made some of the more interesting statements of late at the tail end of the continuum.



lituus
forever LP/DL
 (Chained Library)
 Finishing in top form, the supposed final release from this singular artist once again strips techno back to its primal essence.



Lord Tusk
Happy Endings 7"/DL
 (Mida)
 More of the idiosyncratic, heavyweight, stepping bass music you know and love. And if you don't ...



Roma Zuckerman
Phenomenon of Provincial Mentality
 2LP/DL
 (Gost Zvuk)
 Siberian producer associated with Nina Kraviz' TRIP label lands on Gost Zvuk with an endlessly surprising collection of playful DJ tools interwoven with grinding melodies and low-key warped vocals.



Lil Mack
KOLT 66 DL
 (Tsaigumi)
 After the turn of the century, Ibrahim Alfa Jr. disappeared for a decade or so. Over the last few years, he's reemerged with two excellent albums on Mille Plateaux and a slew of releases on his own label, Tsaigumi. I could have picked any for this. Listen through them all.



funk.BR
São Paulo 2LP/DL
 (NTS)
 There have been a handful of funk comps on Western labels recently, but this collection from NTS is arguably the wildest (see DJ Arana) with the building blocks of the form maxed out in every direction.



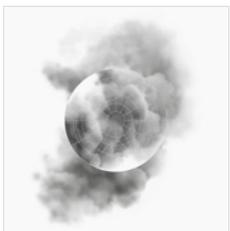
[..():
unnamed DL
 (Chained Library)
 Haunting, minimal, melodic non-ambient from the Chained Library camp.



Matthew Shipp
New Concepts in Piano Trio Jazz
 CD/DL
 (ESP-Disk)
 If you're still scrounging around the bins for every scrap of spiritual jazz/free jazz/etc. that you'd be the 10000th person to uncover, I'd hope at the very least you're staying up on the living artists of the genre who are still making very good work. People like Matthew Shipp, William Parker, Hamid Drake, Evan Parker, Gerald Cleaver, Daniel Carter. This understated trio record from NYC's Matthew Shipp is wonderful.



A Large Sheet Of Muscle
The Ox Goes Pop DL
 (self-release)
 The UK's father of snark stays active and exciting. This full-frequency collection is a great listen, even tipping into slight danceability here and there. Really good.



Polido
Hearing Smoke LP/DL
 (Holuzam)
 Mutating organic sampled collages from Portugal's finest. Touching on trap, downtempo, modern classical, and other post-club tropes without ever slipping into stereotype.



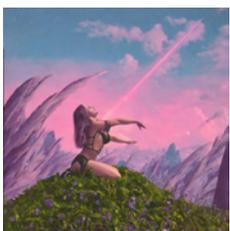
Various
Process CD/DL
 (ANA)
 These days I'd be loath to recommend any sort of reissue nonsense - labels should spend their money on artists who are active. That said, this unGoogleable collection of tracks from London and Hamburg circa 1997-2008 sounds straight out of the Seln/Wain/Lost Domain coffers - only 20-25 years prior - and is well worth your time. Compiled by ANA and Seln founder Conrad Pack.



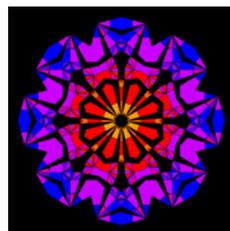
Xterea
The Ghost Of X CD/DL
 (self-release)
 Surprising addition to the more opaque London soundsystem set (Klaus, Fairshare, Lord Tusk, 5 Gate Temple, et al), this self-released CD is half audible with surface noise and wildly fluctuating levels artistically obscuring a collection of floating drifters for the car/club/pods. New one on 5 Gate is also worth seeking out.



Inafer Era
Hapax DL
 (self-release)
 Raw, loose, murky rhythm statements from a relatively new UK artist about whom I know nothing. Top listen!



Assassin
Immaculate DL
 (Wain Records)
 Pinning this collaboration between Guy Gormley's Leeway and Erin Hopes as gabberish, melodic, 160+bpm techno wouldn't do it justice - you simply need to listen through, get past the speed and genre signifiers to discover a zoned, trance state.



Aleksi Perälä
CHILDREN OF LIGHT 9 DL
 (self-release)
 Finland's best artist releases multiple albums every month and they're all better than 99% of what anyone else is doing in this space. This one leans a bit more into the drums and is an excellent example of one individual's quietly maniacal work.



Chief Keef/Mike WiLL *Made-It Dirty Nachos*
 (43B/Ear Drummer Records/RBC Records)
 On track 2, a Trapaholics drop repeatedly announces "REAL TRAP SHIT." and that's what this is. Top-level, raw shizz made by two titans.

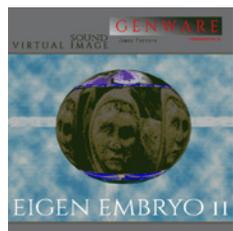


Syclops

Black Eye DL

(Bubble Tease Communications)

This ultra-unique, swinging set of head noddies is full of left turns and odd detours yet somehow holds together as a concise statement. It's all ear candy – rife with humor, musical reference and a deft touch that couldn't be put together by anyone but the inimitable Maurice Fulton.

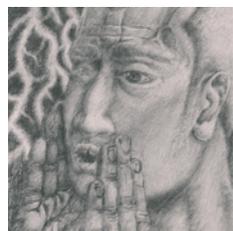


James Ferraro

Genware II Eigen Embryo DL

(self-release)

One of three collections of midi-choral, orchestral air released by Ferraro in January. When you don't know what to listen to, just listen to this.



DJ Gonz

Messenger LP/DL

(Wain Records)

After standout tracks for Seln and Lost Domain, Gonz keeps the bar high with a disc of highly listenable, scruffy UK bass music via Guy Gormley's Wain imprint. This incestuous trio of labels is leading the pack for high-energy, club-adjacent music right now.



Struktur

Mycelium 12"/DL

(sonidos Del Arbol)

Excuse the played-out New Age title, this is engaging pointillist techno that fell under the radar and deserves a wider listen.

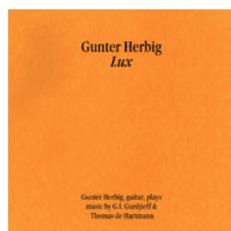


Boofy & VMO\$

S/t LP/DL

(Sector 7 Sounds)

Like a drowsy, fenty-loaded beat tape but good. A true standout in the downtempo, trip-hop revival that (unfortunately) has been plaguing us lately.



Gunter Herbig

Lux K7/DL

(Cosima Pitz)

Personally, I wish everyone would put down the guitars already. That said, this somewhat traditional, very well-played, expertly recorded guitar transcription of Thomas de Hartmann's arrangements of the music of Greek-Armenian spiritual teacher G. I. Gurdjieff is very good and very easy to listen to. An unexpectedly enjoyable artifact from the bowels of the digiverse.



Ekuka Morris Sirikiti

TE-KWARO ALANGO-EKUKA LP/DL

(Nyeye Nyeye Tapes)

Following up on 2018's archival collection, *Ekuka*, NNT presents the first ever studio recording from this lukeme master – hiss, buzz, knock, plonk.



Chuquimamani-Condori

DJ E DL

(self-release)

The best record of 2023 – it's been written about plenty. Go listen if you haven't already. Temple of the Dog FTW ...



Terrence Dixon

Studio Space DL

(self-release)

More of the same. Which is to say more of the best. Terrence Dixon is ALWAYS good. His music shifts subtly and evolves over time imbued with a distinct swing and minimal sound palette while remaining somewhat changeless – abstract, danceable, conceptual, exploratory with a clear POV. Stay up to date on his releases which tend to eek out quietly at a clip of 3-4 per year.



Tot Onyx

T.O. 1 K7/DL

(group A)

Tot Onyx is half of the wonderful, noisy, art music duo group A stemming from Tokyo via Berlin. This collection consists of recordings of Tot Onyx in her studio prepping to play live and serves as a window into her creative process.



Tropa do Bruxo

Baile do Bruxo

(self-release)

As a survey of the current baile landscape, you'll do no better than this compilation showcasing a wide swathe of the more notable producers working right now. To go further (and there's MUCH further to go), you'll need to talk to bill differen.



Millsart

Neo Tantric Parts 12"/DL

(Axis)

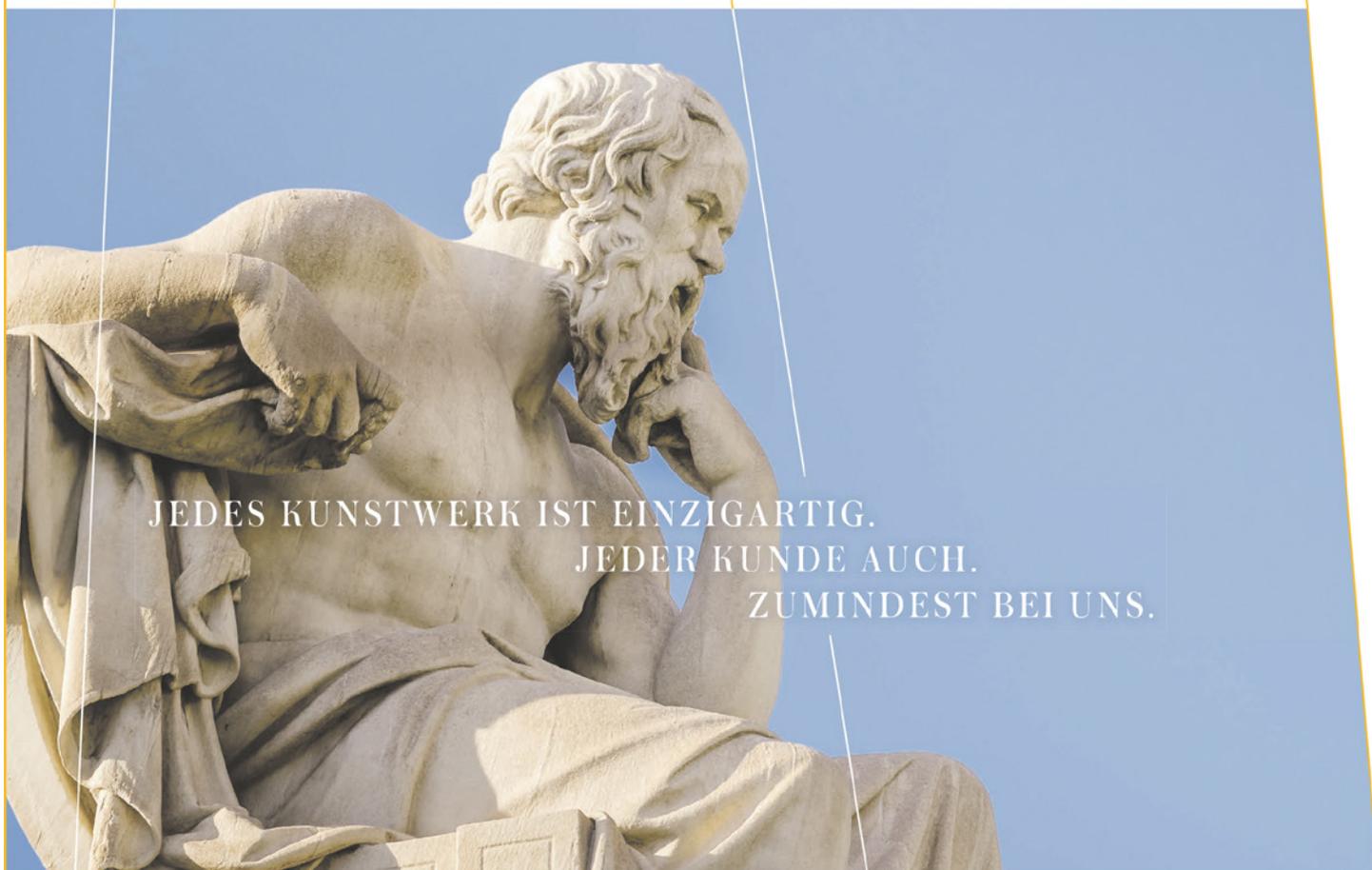
Part of Jeff Mills' Axis Expressionist Series, Mills says it best:

"Vernacular creations that fall off from the 'other side' of the Electronic Music tree, this project is designed for the experienced Techno music listener, and its goal is to reflect upon the pure artistry of the craft of storytelling. A realization between music and life. Whereas 'dancin' is the goal of Dance Music, the goal of this music is about 'reflecting on the complexity and simplification of life.'" 100% abstract Mills-ian gold.

[nb: all Downloads (DL) are available via Bandcamp. The releases for which nor formats were specified, can be streamed on the usual platforms.]



**BUCHHALTUNG
STEUERBERATUNG
LOHNSEKRETARIAT
UNTERNEHMENSBERATUNG**



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

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

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

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

thg

Unsere Qualität ist Ihre Sicherheit

www.thg.be



carhartt®
WORK IN PROGRESS

carhartt-wip.com

[@carharttwip](https://www.instagram.com/carharttwip)

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