

# WALTER ZIMMERMANN

## SIWA – KÄRWA

Walter Zimmermann: Ga's (1976) für Oboe und Zuspield / for oboe and tape  
Simon Strasser, Oboe / oboe  
Walter Zimmermann: 25 Kärwa-Melodien (1979), substituiert für zwei Klarinetten (Ausschnitt, Aufnahme mit Michael Riessler und John Corbett, 2019) / substituted for two clarinets (extract, recording with Michael Riessler and John Corbett, 2019)

siehe / see INDOOR S. / p. 56

Klangraum zusammenbringen und somit die multiversellen und die universellen Aspekte von Insularität verdeutlichen sollte. Zwei naturbedingte Inselkulturen sollten mit zwei von Menschen gemachten kontrastiert werden: die Oase Siwa in Ägypten und ein Regenwaldgebiet in Zentralkolumbien mit dem Fürther Hinterland, BRD, und dem Ghetto in East Chicago, USA.

*25 Kärwa-Melodien*, substituiert für zwei Klarinetten, gehört zum Zyklus *Lokale Musik*, den Zimmermann zwischen 1977 und 1981 mit Bezug auf seine Heimat, das fränkische Hinterland, komponierte. In dieser Komposition bedient sich Zimmermann eines physikalischen Phänomens: der Differenztöne. Was zu hören ist, ist ein zweistimmiger Satz, dessen Differenztöne die Originalmelodie des Volksliedes ergeben. Schattenhaft taucht sie auf, verschwindet, ist nur andeutungsweise hörbar.

Es werden zwei Kompositionen unterschiedlicher Werkzyklen gegenübergestellt. In der Kompositionsminiatur *Ga's* doppelt die Oboe die Kontur einer Tonaufnahme, die Walter Zimmermann 1976 in der ägyptischen Oase Siwa gemacht hat. Sie ist Teil des unvollendeten Projekts *Insel Musik*, das die musikalische und akustische Auslotung von vier Inselkulturen in einem

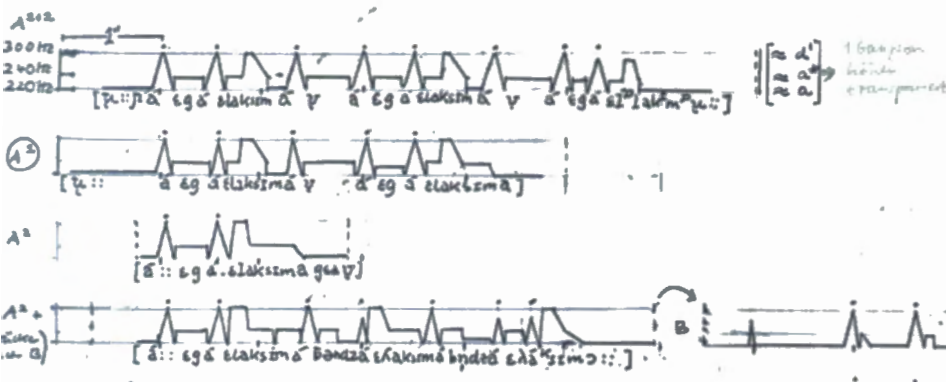
Two compositions from different work cycles are being juxtaposed. In the miniature *Ga's*, the oboe doubles the contour of a sound recording that Zimmermann made in Egypt's Siwa Oasis in 1976. It is part of the unfinished *Insel Musik* project that set out to bring together the musical and acoustic exploration of four island cultures in a single sound space and illustrate the multiversal and universal aspects of insularity. Two nature-based island cultures were to be contrasted with two man-made ones: the Siwa Oasis in Egypt and a rainforest area in central Colombia with the Fürth hinterland in Germany and the ghetto in East Chicago, USA.

*25 Kärwa-Melodien*, substituted for two clarinets, belongs to the *Lokale Musik* cycle that Zimmermann composed from 1977 to 1981 with reference to his home territory, the Franconian hinterland. In this composition, Zimmermann makes use of the physical phenomenon of "combination tones". What can be heard is a two-part arrangement whose combination tones yield the original melody of the folk song. It emerges from and vanishes into the shadows and is only indistinctly audible.

Walter Zimmermann (\*1949), Komponist und Autor, lebt und arbeitet in Berlin. Er studierte in Nürnberg Komposition, in Utrecht Sonologie und in Hamilton, USA Computermusik. Von 1993 bis 2014 war er Professor für Komposition an der Universität der Künste Berlin. Autor zahlreicher Publikationen. Zimmermann ist Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, Sektion Musik.

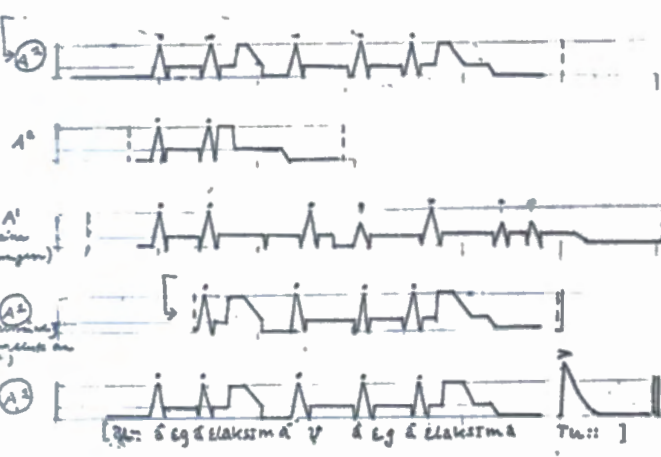
is a composer and author who lives and works in Berlin. He studied composition in Nürnberg, sonology in Utrecht and computer music in Hamilton, USA. From 1993 to 2014 he was professor of composition at the Universität der Künste Berlin. He is the author of numerous publications. Zimmermann is a member of the Music Section of the Akademie der Künste, Berlin.

[www.beginner-press.de](http://www.beginner-press.de)



Walter Zimmermann 1976/9  
 "GA'S" BEDUINENLIED (Aufnahme April 1976)  
 SÄNGER: DER HIRTE AHMED  
 AUS DER OASE SIWA  
 für Oboe & Tambour

(A1 = Kernstruktur)



② A = Tonveränderung geschieht durch  
 plötzlichen Übergang auf eine  
 vom Durchschnitt. Dadurch entstehen  
 Nebenharmoniken, die sich in der  
 Länge des Klangs deutlich von  
 übrigen Tönen unterscheiden.  
 Das Sonogramm zeigt hier eine  
 Dominanz der 3. Oberschwingung

Walter Zimmermann  
 im November 1978  
 5 Köln 2

Zur Zeit Arbeit an dem umfangreichen  
 Projekt INSEL MUSIK (zusammen mit  
 der Fotografin CAROL BYL), das die  
 musikalische und akustische Aus-  
 lotung von vier Insel-Kulturen in  
 einem Klangraum zusammenbringt und  
 somit das Multiverselle und Univer-  
 selle an Insularität deutlich wird.  
 Dabei werden zwei naturbedingte  
 Insel-Kulturen, zwei von Menschen  
 gemachten gegenübergestellt. Die  
 OASE SIWA in Ägypten und ein REGEN-  
 WALD Gebiet in Zentral-Kolumbien dem  
 HINTERLAND in der Nähe Fürth's, BRD,  
 und dem GHETTO in East Chicago, USA.

In: Walter Zimmermann: Insel Musik, Köln, 1980, S. 140



# WALTER ZIMMERMANN

## GA'S, DIT, GRAS

### ZUSAMMENBAUEN, ZERLEGEN, UNTERSUCHEN, TRANSFORMIEREN

Der Komponist Walter Zimmermann steht exemplarisch für die thematische Ausrichtung von „Memories in Music“. Sein Denken, seine Schriften und eben vor allem seine Kompositionen sind durchdrungen von einer forschenden Weltwahrnehmung und -analyse, sei diese gerichtet auf philosophische oder soziologische Theorien, Landschaften oder Dörfer, lokale Musiken oder Avantgardepraktiken. Die durchwanderten Welten schimmern nach einem intensiven, lustvollen und skizzenreichen Arbeitsprozess – wie er ihn bereits für seine frühe Komposition *Akkord-Arbeit* (1972) mit den Worten „zusammenbauen, zerlegen, untersuchen, transformieren“<sup>1</sup> beschrieben hat – als zweite Natur in der neu komponierten Musik durch. „Vielmehr dringt die Naturdarstellung in sehr tiefe Schichten des Kompositionsprozesses ein. Sie zeigt auch nicht ihre Oberfläche, sondern ihre mehr verborgene Beschaffenheit.“<sup>2</sup> Zimmermann nimmt eine Mittlerfunktion ein, unterzieht das ausgewählte beobachtete (Natur-)Material, das zeitgeschichtliche Dokument oder die charakteristische musikalische Praxis einem Prozess und einer Neukontextualisierung. Die entstehende Komposition wird zum Speicher für diese Materialien und die mit ihnen geführte Geschichte und Weltenerfahrung, der Prozess ist Arbeit am Gedächtnis.

Bekannt geworden ist Zimmermann mit seiner Werkreihe *Lokale Musik* (1977 – 1981), die ihn zunächst zurückführte in seine Herkunftsregion in Franken, wo er sich mit der spezifischen Volksmusik, aber ebenso auch mit der sich verändernden Landschaft und der geologischen Topografie der Region befasste, daraus Strukturen extrahierte und in Musik transformierte. Die Tanzrhythmen der Ländler, die aus den Kompositionen hervorscheinen, stießen in den ersten Jahren zunächst auf Kolleg\*innen-Häme, da sie vorurteilvoll als ungebrochener Ausdruck von Nationalismen aufgefasst wurden – das Rhythmus- und Harmonieverbot saß tief. Zimmermann kommentiert rückblickend:

„In *Lokale Musik* geht es genau um die Auflösung dieser dämonischen Züge, die Volksmusik als nationales Manifest haben kann, genau das habe ich aufgebrochen. Sie haben das synthetisch gehört, sie haben dieses Raue der Oberfläche oder das Zerbrechliche, das in das Ätherische Entweichende dieser sonst so bärbeißigen Melodien nicht akzeptiert.“<sup>3</sup>

Das Lokale interessierte Zimmermann nicht nur in der eigenen Heimat, er erforschte in Projekten wie *Insel Musik* (1976) oder der Werkreihe *Randonnée* (1995 – 1999) auch andere lokale Kulturpraktiken und suchte bereits seit den 1970er-Jahren nach Begegnungen mit Wissens- und Musikformen indigener Gesellschaften. Auf seinen umfänglichen Reisen protokollierte er seine Gedanken in Sprachaufnahmen beim Autofahren,<sup>4</sup> nahm Musiken oder Gespräche mit deren Urheberinnen und Urhebern auf, wie den Hirtengesang in der ägyptischen Oase Siwa, der in die oszillierende Komposition *Ga's* (1976) für Tonband und Oboe Eingang fand, eigentlich eine phonologische

Transkription, in der der Musiker die Tonbandmelodie haarscharf „mitspielt“. Zimmermann interviewte auch zahlreiche US-amerikanische Avantgarde-Komponist\*innen<sup>5</sup> und den Native American Pat Kennedy. Oder er ließ sich in Guatemala indigene Instrumente und den die Kolonisatoren verballhornenden Tanz *Baile de la Conquista* erklären und schrieb beides in die gleichnamige Komposition (1996) ein, wie auch das komplexe Muster im Fries des präkolumbianischen Palastbaus Mitla, die Gebirgslinie der Anden und Massaker an Indigenen – um sich am Ende der Partitur zu fragen, ob die Mitnahme von Instrumenten nicht selbst ein kolonialistischer Akt ist. Die Rolle des Europäers und das Universale im Lokalen werden in den Werken mitreflektiert, auch dadurch, dass Zimmermann als subjektiver Beobachter, als Protokollant der eigenen Erfahrung immer kenntlich und authentisch bleibt.

Zur Werkreihe *Randonnée*, die Zimmermann Orten des Unrechts widmete, gehören neben *Baile de la Conquista* (1996) auch die Kompositionen *Parasit/Paraklet* (1995), die Bezug nimmt auf die Kriege im ehemaligen Jugoslawien, und *Nordwest-Passage* (1995), die auf gescheiterten Expeditionen in der Arktisregion beruht. Bei den zwei Letzteren bildeten wiederum Karten der Regionen und darauf eingezeichnete Orte historischer Ereignisse die Folie für die Kompositionen. In *Parasit/Paraklet* sind es imaginierte Pilgerrouten nach Sarajevo, die in die Karte eingezeichnet sind und von den Musiker\*innen durchstreift werden, wobei möglichst viele europäische Länder durchschritten werden sollen. Ist der Zielort erreicht, wird eine Figur der in Töne übersetzbaren Buchstaben von Sarajevo „Es – A – A – E“ gespielt (siehe Autograph S. 62).

The composer Walter Zimmermann is strongly associated with the theme of „Memories in Music“. His thinking, writings, and, above all, compositions are infused with an exploratory perception and analysis of the world, be it directed towards philosophical or sociological theories, landscapes or villages, local music or avant-garde practices. After an intense, much-relished, and richly sketched work process – which he described in relation to his early composition *Akkord-Arbeit* (1972) as „assembling, dismantling, investigating, transforming“<sup>1</sup> – the worlds traversed come shining through as second nature in his fresh compositions. „Furthermore, the depiction of nature penetrates into very deep layers of the compositional process, revealing not its surface, but its more concealed qualities.“<sup>2</sup> Acting as mediator, Zimmermann processes and recontextualises the observed (natural) material, the contemporary historical document or characteristic musical practice. The resulting composition becomes a repository for these materials and the history and experience of the world carried with them; the process is work on memory.

Zimmermann became known with his series *Lokale Musik* (1977 – 1981), which initially took him back to his native territory in Franconia. This is where he studied the region's folk music as well as its changing landscape and geological topography, extracting structures from this context and transforming them into music. The dance rhythms

of the *Ländler* audible in his compositions were greeted with scorn by his colleagues in the early years, as they were unjustly perceived as an unbroken expression of nationalism – the opposition to rhythm and harmony was deeply entrenched. Looking back, Zimmermann says:

“Lokale Musik is precisely about eliminating these demonic traits that folk music can have as a nationalist manifesto – that’s precisely what I’ve been breaking down. They’ve listened to it synthetically and have not accepted the roughness of the surface or the fragility, the escaping into the ethereal of these otherwise harsh melodies.”<sup>3</sup>

Zimmermann’s interest in the local extended beyond his native territory; he explored local cultural practices other than his own in projects such as *Insel Musik* (1976) and the series *Randonnée* (1995 – 1999), seeking, from as early as the 1970s, encounters with forms of knowledge and music from indigenous societies. On his extensive travels, he recorded his thoughts in voice recordings while driving<sup>4</sup> and recorded music or conversations with music makers – such as the shepherds’ song from the Siwa Oasis in Egypt which found its way into an oscillating composition for tape and oboe: *Ga’s* (1976), actually a phonological transcription, in which the musician crystal clearly “plays along” with the taped melody. Zimmermann also conducted interviews with numerous avant-garde composers<sup>5</sup> in the United States and the Native American Pat Kennedy. The indigenous instruments and the coloniser-lamponing *Baile de la Conquista* dance that were explained to him in Guatemala are incorporated into his composition of the same name (1996), together with the complex pattern in the friezes of the pre-Columbian Mitla palace, the Andes mountain range, and massacres of Indigenous people. He asks himself at the end of the score whether the

taking of instruments is not itself a colonial act. The role of the European and the universal in the local are reflected in the works, and Zimmermann underlines this by remaining identifiable and authentic as a subjective observer, as a recorder of his own experience.

The *Randonnée* series, dedicated by Zimmermann to places of injustice, includes *Baile de la Conquista* (1996), the compositions *Parasit/Paraklet* (1995), which refers to the wars in former Yugoslavia, and *Nordwest-Passage* (1995), which is based on failed expeditions in the Arctic region. In the latter two, regional maps marked with the locations of historical events form the blueprint for the compositions. In *Parasit/Paraklet*, it is imagined pilgrimage routes to Sarajevo that are drawn on the map and traced by the musicians, traversing as many European countries as possible. Once the destination is reached, a figure of the letters of Sarajevo translated into notes, „Es – A – A – E“, is played. (See autographe p. 62)

Julia Gerlach

1 Gedächtnisschwund und Kritikfähigkeit. Walter Zimmermann im Gespräch über die Achtundsechziger mit Werner Klüppelholz / Memory loss and the ability to accept criticism: Walter Zimmermann in conversation with Werner Klüppelholz on the protest generation, in: *Musiktexte* 165 (2020), S. 55, fortan Zimmermann 2020.

2 Albert Beier, *Walter Zimmermann. Nomade in den Zeiten*, Hofheim 2014, S. 97.

3 Zimmermann 2020, vgl. Anm. 1, S. 59.

4 Vgl. Walter Zimmermann, *Continental Divide*, in: Ders., *Insel Musik*, Köln 1981, S. 156 – 165. URL: [www.beginner-press.de/schriften-writings/continental-divide](http://www.beginner-press.de/schriften-writings/continental-divide)

5 Vgl. Walter Zimmermann, *Desert Plants: Conversations with 23 American Musicians*, Vancouver 1976, Neuaufgabe Köln 2020.

## GA'S

Siehe S. / See p. 24

### I) ZAGGALAH'S

SIWA liegt in Herzen der lybischen Wüste und es dauert 12 Stunden mühsame und nicht ungefährliche Fahrt, um von Marsa fiatruh am Mittelmeer in die Oase zu gelangen. Nur die ersten 150 km sind befahrbare Straße. Dann weisen nur noch Telefonmasten den Weg. Je weiter man in die Wüste fährt, desto unvorstellbarer der Gedanke, dass da Leben sein kann. Und dann senkt sich der Weg plötzlich in ein Tal, dessen Zentrum im herrlichsten Grün liegt.

Eine für die Existenz der Oase wichtige Kaste sind die ZAGGALAH. Sie gehören einer Gruppe von Männern an, die die Arbeit in der Gärten der reichen Landbesitzer übernehmen, aber in früheren Zeiten auch als Krieger zur Verteidigung der Stadt eingesetzt wurden. Es war den Zaggalahs auch verboten zu heiraten und innerhalb der alten Stadt zu leben. Sie wohnten zusammen und tranken viel von dem

LABGI, dem fermentierten Saft aus dem Herz der Dattelpalme. Auch erfährt man, dass Homosexualität unter den Zaggalahs selbstverständlich war. Im Zuge der Zivilisationsbestrebungen der Ägypter haben sich die Zaggalahs jedoch weitgehend an die übrige Bevölkerung adaptiert.

Die kraftvolle und raue Musik der Zaggalahs blieb jedoch unverändert. Gesungen wird vor allem bei Hochzeiten. Dabei besteht eine Gruppe Zaggalahs aus 10 bis 20 Mann. Ein Zomaraspieler unterlegt den Gesang der Männer eine Art Drone, entfaltet aber auch die Melodie des Liedes. Die Zomara ist eine sogenannte Doppelklarinette, deren beide Rohre gleich lang sind, die gleiche Anzahl Grifflöcher haben und in zwei Hornschalltrichtern ihren Schalmeeartigen Klang entfaltet. Das Spiel ist zweistimmig und ohne Atempausen. Dies wird durch eine spezielle Technik des Einatmens während des

Spiels erreicht, mittels der Zirkularatemtechnik.

Als Rhythmusinstrument wird alles benutzt was resoniert. Vom Benzinakanister zum Holzbottich. Die Leute sind so arm, daß die Instrumente nicht selbst hergestellt werden. Die Zomara wird aus dem grenznahem Libyen aus einem der benachbarten Oasen bezogen.

Sollten die Zaggalahs das Glück haben eine echte Tontrommel zu benutzen, dann hat sie vielleicht einer aus dem Nildelta mitgebracht. Und man spielt eben dann auch auf arabischen Trommeln wie der Darrabuka. Die Technik ist jedoch nicht arabisch es gibt keinen Maqam und Wazn, sondern die Melodien und Rhythmen sind einfach und flexibel dem jeweiligen Worthrhythmus der Strophe angepasst.

In: Walter Zimmermann: *Insel Musik*, Köln, 1980, S. / p. 142

## MONADE/NOMADE 1. DIT

*Dit* wurde geschrieben für das *In Nomine-Projekt* des ensemble recherche. Der Interpret sieht sich hier mit der Aufgabe konfrontiert, zu Artur Simons Tonbandaufzeichnung eines Liedes aus Mailal (West-Neuguinea) im Unisono so exakt wie möglich eine tongetreue Transkription dieses Gesangs zu spielen und zu singen, der wie die Antiphon des John Taverner den Tonumfang einer None besitzt. Obwohl die Eipo Papuas missioniert wurden und am Weihnachtsfest 1980 unter dem Einfluss der Unevangelized Fields Mission ihre Heiligtümer verbrannten, ist dieser Gesang nur zufällig in seinem Tonumfang identisch mit dem Cantus firmus aus *In Nomine*.

*Dit* was written for the ensemble recherche's *In Nomine* project. The performer is confronted here with the task of playing and singing, in unison and as accurately as possible, a faithful transcription of a song from Mailal (West New Guinea) tape-recorded by Artur Simon, which, like John Taverner's antiphon, has the range of a ninth. Although the Eipo Papuans were proselytised and their shrines were burned on Christmas Day 1980 under the influence of the Unevangelized Fields Mission, this chant is only coincidentally identical in its range to the cantus firmus from *In Nomine*.

## DAS GRAS DER KINDHEIT

Der Komposition liegt das gleichnamige Gedicht des syrisch-libanesischen Philosophen und Lyrikers Fuad Rifka (1930 – 2011) zugrunde, mit dem Zimmermann 2007 in Kontakt stand und der in einem Brief an Zimmermann schrieb: „Ihre Vertonung *Die Kindheit* ist mir ein großer Trost, insbesondere in Zeiten von Einsamkeit und Trauer.“ Die Bratschistin singt das Lied in Arabisch mit dem eigenen Bratschenspiel mit, das Arabische wurde in lateinische Buchstaben übertragen. Die Fragilität dieses Mitsingens ist intendiert.

The composition is based on the eponymous poem by the Syrian-Lebanese philosopher and poet Fuad Rifka (1930 – 2011), with whom Zimmermann was in contact in 2007 and who wrote in a letter to Zimmermann: "Your setting of *Die Kindheit* is a great comfort to me, especially in times of loneliness and sadness." The viola player sings along to the song in Arabic with her own viola playing; the Arabic has been transcribed into Latin letters. The fragility of this sing-along is intended.

## FUAD RIFKA: DAS GRAS DER KINDHEIT

Das Gras der Kindheit  
War dem Himmel nah,  
ZEIT DER ROSEN,  
Die Sterne, fern vom Bett,  
Winkten ihr zu.  
ZEIT DER HÄLSE UND  
ZÖPFE,  
Sie überschreitet die  
Schwelle  
ZEIT DER AUGEN,  
VERSUNKEN IN AUGEN,  
Zum Zaun um das Haus;  
ZEIT DER BRIEFE,  
GEFUNDEN IN BÜCHERN,  
Zu den Feldern,  
Zu den alles schauenden  
Hügeln,  
ZEIT DER HEIMLICHEN  
TREFFEN, DER FURCHT  
UNTER DEN STERNEN,  
Zur Welt im Wind;  
ZEIT DER TRÄNEN  
UND SCHLAFLOSIGKEIT,  
Zu den Höhlen der Rituale.  
ZEIT DER GEDICHTE  
AUF WOLKIGER LEIER,  
ZEIT DES  
FRÜHLINGSHAFTEN  
GLANZES IM KÖRPER,  
Wie viele Sterne fielen,  
Wie viele Lebensalter,  
Während du wachtest,  
Die Wunde betastend,  
Und dich entferntest,  
Immer entferntest,

O Kindheit.  
ZEIT DES GESANGS,  
ABSICHTSLOS,  
WIE DER ATEM DES  
MORGENS,  
In der Nacht  
Zeit der Furcht, dicht und  
weiß;  
Gab es die Mutter,  
Ihre Schritte, ihre Stimme,  
ihr Flüstern:  
»Da bin Ich«,  
ZEIT DER LIEBE AUS  
VERIRRTEM KLANG,  
Die Geister entschwanden,  
ZEIT DES GÖTTLICHEN  
WAHNS,  
In den Augen ruhte der  
Himmel,  
Auf den Spuren der Erde.  
ZEIT ALLEN ANFANGS:  
In die Hefe des Anfangs  
Malst du das Schicksal,  
O Mutter,  
Und auf die Stirn des  
Kindes  
Das Antlitz des Seins,  
ZEIT DER LIEBE.  
O Rose des Seins.

Aus: Fuad Rifka, *Das Tal der Rituale. Ausgewählte Gedichte*, hg. von Stefan Weidner, übers. von Urula und Simon Yussuf Assaf sowie von Stefan Weidner, Straelen 2002.

# IMPRESSUM IMPRINT

## PUBLIKATION PUBLICATION

Herausgeberin / Published by  
Akademie der Künste, Berlin

Konzept und Redaktion / Concept and editing  
Julia Gerlach

Assistenz / Assistant  
Safia Azzouni

Koordination und deutsches Lektorat /  
Coordination and editing, German texts  
Nora Weinelt

Englisches Lektorat / Editing, English texts  
Laura Noonan / Sprachwerkstatt Berlin

Übersetzungen / Translations  
Laura Noonan / Sprachwerkstatt Berlin, Tim Chafer

Gestaltung / Design  
Ta-Trung GmbH, [www.ta-trung.com](http://www.ta-trung.com)

Gesamtherstellung / Printed by  
Umweltdruck Berlin GmbH

© 2021 Akademie der Künste, Berlin  
© für die Texte / Fotos die Autor\*innen / Fotografe\*innen

ISBN 978-3-88331-247-7  
[www.adk.de](http://www.adk.de)

Diese Publikation erscheint anlässlich des Festivals /  
This publication is published for the festival

Memories in Music  
Festival zeitgenössischer Musik /  
Festival of Contemporary Music  
6.–9. Mai + 6.–7. August 2021  
6–9 May + 6–7 August 2021

Akademie der Künste  
Hanseatenweg 10  
10557 Berlin

Im Rahmen des Programms /  
In connection with the programme of

„Arbeit am Gedächtnis – Transforming Archives“  
[www.adk.de/gedaechtnis](http://www.adk.de/gedaechtnis)

AKADEMIE DER KÜNSTE

Gefördert durch / Funded by



## MEMORIES IN MUSIC FESTIVAL ZEITGENÖSSISCHER MUSIK FESTIVAL OF CONTEMPORARY MUSIC

Künstlerische Leitung / Artistic direction  
Julia Gerlach, Sektion Musik der Akademie der Künste,  
Berlin, in Zusammenarbeit mit Samir Odeh-Tamimi  
und Walter Zimmermann

Festivalleitung / Festival management  
Julia Gerlach

Produktion / Project management  
Safia Azzouni, Luise Langenhan

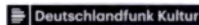
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit /  
Press and Public Relations  
Brigitte Heilmann, Mareike Wenzlau,  
Anna-Marie Ördögh, Dominique Schweizer

Website / Social Media  
Jeanette Gonsior, Stephanie Eck, Freya Treutmann

Technische Leitung / Technical management  
Björn Matzen

Veranstaltungsmanagement und -technik /  
Event management and technology  
Marco Starke, Reinhard Pusch, ActworX, Vision B

Projektpartner / Project partners „Memories in Music“



neuevocal solisten ultima

Medienpartner / Media partners



Gefördert durch / funded by



Schweizer Kulturförderung  
prohelvetia



ernst von siemens  
musikstiftung

Das Symposium „Curating Diversity“ ist eine Kooperation von Akademie der Künste, Initiative Neue Musik Berlin / field notes, Ultima Oslo Contemporary Music Festival und dem Sounds Now Projekt, kofinanziert durch das Programm Kreatives Europa der Europäischen Union / The symposium „Curating Diversity“ is a project of the Akademie der Künste, Initiative Neue Musik Berlin / field notes, Ultima Oslo Contemporary Music Festival and the Sounds Now project, co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union.

Bildnachweise / Credits

Titel / Umschlag, S. 4, 6, 42, 60/61 © Annesley Black | S. 2, 19 Foto Albrecht Hotz | S. 8, 9 © Matti Aikio | S. 10, 12 Foto Kirsten Reese | S. 13 [www.herbarium.bgbm.org/object/B200100153b](http://www.herbarium.bgbm.org/object/B200100153b), allgemein lizenziert unter CC-BY 4.0 [www.creativecommons.org/licenses/by/4.0](http://www.creativecommons.org/licenses/by/4.0) | S. 14 © Daniel Wilfrid | S. 17 © Tony Buck | S. 21 © Thomas Kessler | S. 23 oben © Carola Bauckholt; unten © Thürmchen Verlag | S. 25 oben, 62 Akademie der Künste, Berlin, Walter-Zimmermann-Archiv | S. 25 unten Foto Carol Byl | S. 27 oben Foto Ingeborg Lommatzsch; unten © Walter Smetak | S. 29, 33 oben Melchor María Mercado: Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841–1869) | S. 31 Foto Carlos Gutiérrez | S. 33 oben / unten José López de los Ríos: Las postrimerías (1684) | S. 35 Fotomontage Tony Elieh | S. 38 © Guilherme Vaz | S. 39 Foto Luise Langenhan | S. 44, 52 © Panos Aprahamian | S. 45 Foto Raed Yassin | S. 48 © Al Ahram | S. 49 © Youma Saba | S. 50 © Manolis Manousakis | S. 51 © Samir Odeh-Tamimi | S. 58/59 © Annette Schmucki | S. 63 Lautarchiv, Humboldt-Universität zu Berlin, PK1413/3

Wir danken allen Inhabern von Bildnutzungsrechten für die freundliche Genehmigung der Veröffentlichung. Sollte trotz intensiver Recherche ein Rechteinhaber nicht berücksichtigt worden sein, so werden berechnete Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten. / We thank all owners of image usage rights for kindly approving the publication. If, despite intensive research, a copyright holder has not been considered, justified claims will be compensated within the scope of customary agreements