

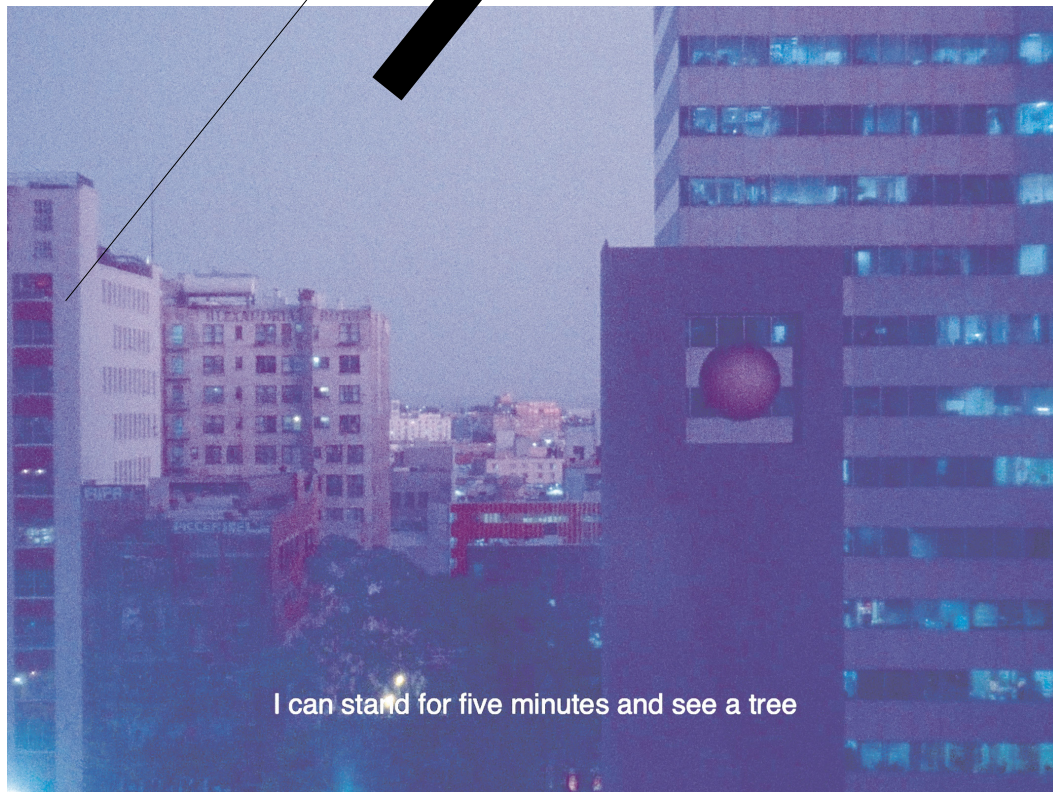
Meakusma

Magazine

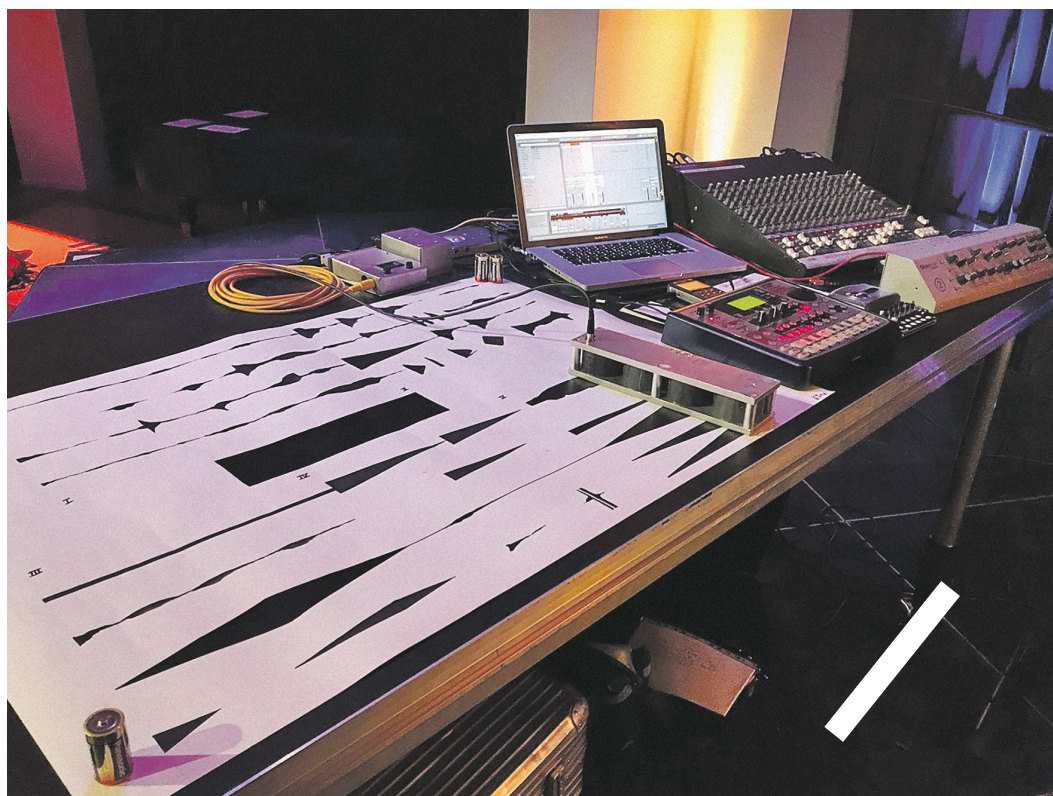
JANUAR 2024
JANUARY 2024

FREE PRESS
MEAKUSMA.ORG

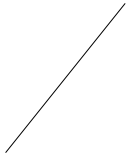
Sähkö Frank Bretschneider Marcus Schmickler Jacques Charlier
Christoph Heemann Veronika Eberhart Conceptual Sonic Art
(c)ovid metamorphosis Common Time



I can stand for five minutes and see a tree



Editorial



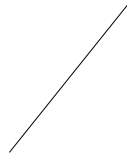
WOLFGANG BRAUNEIS

Willkommen zu einer neuen Ausgabe des Meakusma Magazins, in der einmal mehr ausführliche Gespräche mit Protagonist:innen aus dem weiten – und weit verzweigten – Terrain zwischen experimenteller und elektronischer Musik, das bekanntlich auch für das Selbstverständnis des Meakusma Festivals relevant ist, eine tragende Rolle spielen. Über das vor nunmehr 30 Jahren gegründete, längst legendäre und unter anderem als Homebase für Mika Vainio fungierende finnische Label Sähkö konnte sich Hanna Bächer mit dessen Betreiber Tommi Grönlund unterhalten. Noch weiter zurück, bis in die Zeit vor dem Mauerfall 1989, reicht das Gespräch zwischen Oliver Schweinoch und dem in Karl-Marx-Stadt, dem heutigen Chemnitz, geborenen Frank Bretschneider, Produzent und Mitbegründer des Labels Raster-Noton. Bis in die 1980er Jahre zurück erstreckt sich auch das Interview, das Michael Leuffen mit Christoph Heemann – ebenfalls gleichzeitig als Musiker und als Labelbetreiber (Dom, Streamline) tätig – geführt hat. Neben der ungebrochenen Begeisterung für musikalische Experimente sind zeit- und kulturgeschichtliche Rahmenbedingungen, die Notwendigkeit von Netzwerken und Freundschaften sowie die tiefgreifenden Veränderungen im selbstorganisierten Teil des Musikbetriebs in den vergangenen Jahrzehnten einige der roten Fäden, die diese Konversationen verbinden.

Ein vergleichsweise neues Phänomen stellt die Konzeptualisierung experimenteller und elektronischer Musik dar. Vor diesem Hintergrund plädiert Stefan Römer für eine kunsthistorisch und -theoretisch fundierte *Conceptual Sonic Art* und liefert damit, nach Sonia Güttler und Hans-Jürgen Hafner, einen weiteren Beitrag zu unserer Beschäftigung mit dem Phänomen *Conceptronica*. Letzterer widmet sich in dieser Ausgabe dem bildenden Künstler und Musiker Jacques Charlier und diskutiert dessen archivarische Compilation *Art in Another Way* im Rahmen einer Nachbetrachtung der Berliner Ausstellung *Broken Music Vol.2* ein sowie der Frage nach einer adäquaten Musealisierung und Historisierung von *artists' records*. Jenseits von Tonträgern bildender Künstler:innen und Sound Art spielt Musik spätestens seit den 1990er Jahren auch als Gegenstand bildkünstlerischer Arbeiten, und dabei vor allem im Rahmen von *artistic research*, eine wichtige Rolle. Ein aktuelles Beispiel für diese Form der transdisziplinären Praxis, ist der von Brenda Guesnet behandelte Film *Garten Sprengen* der bildenden Künstlerin Veronika Eberhart, deren gleichnamige Einzelausstellung derzeit im IKOB – Museum für zeitgenössische Kunst in Eupen zu sehen ist.

Auf Klangkunst und Konzeptualismus gleichermaßen basiert wiederum die voluminöse, von Bernd Herzogenrath, mit Unterstützung von Lasse-Marc Riek, initiierte und kuratierte Compilation (*c)ovid metamorphosis*, die auf Meakusma erschienen ist und sich – mit über 130 Vertreter:innen unterschiedlichster künstlerischer Bereiche – auf ausladende und, wie Dirk Specht in seiner Rezension schreibt, spielerische Weise dem Thema der künstlerischen Produktion unter pandemischen Bedingungen widmet. Julian Weber schließlich bespricht die neue LP *Timekeepers II* mit Duo-Aufnahmen (mit Jaki Liebezeit und Hayden Chisholm) des Kölner Komponisten Marcus Schmickler, der im kommenden Jahr auch auf dem Meakusma Festival zu Gast sein wird. Dass wir all diese Themen auf diese Weise behandeln können, ist nur dank der Unterstützung von Ostbelgien und dem Goethe-Institut möglich, für die wir uns an dieser Stelle herzlich bedanken möchten.

Editorial



WOLFGANG BRAUNEIS

Welcome to a new issue of Meakusma Magazine, in which in-depth conversations with protagonists from the broad – and widely ramified – terrain between experimental and electronic music, which is also relevant to the Meakusma Festival's self-image, once again play a key role. Hanna Bächer was able to talk to Tommi Grönlund, who runs the legendary Finnish label Sähkö, which was founded 30 years ago and has long been a home base for Mika Vainio, among others. The conversation between Oliver Schweinoch and Frank Bretschneider, producer and co-founder of the Raster-Noton label, who was born in Karl-Marx-Stadt, now Chemnitz, goes back even further to the time before the fall of the Berlin Wall in 1989. Also going back to the 1980s is Michael Leuffen's interview conducted with Christoph Heemann, another musician and label operator (Dom, Streamline). In addition to the unbroken enthusiasm for musical experimentation, the common threads that link these conversations are the historical and cultural context, the necessity of networks and friendships, and the profound changes in the self-organised part of the music business over the past decades.

The conceptualisation of experimental and electronic music is a relatively recent phenomenon. Against this background, Stefan Römer argues for *Conceptual Sonic Art* on the basis of art history and theory, thus making a further contribution to our exploration of the *Conceptronica* phenomenon after Sonia Güttler and Hans-Jürgen Hafner. The latter focusses in this issue to the visual artist and musician Jacques Charlier and discusses his archival compilation *Art in Another Way* in the context of a review of the Berlin exhibition *Broken Music Vol.2* and the question of an adequate musealisation and historicisation of *artists' records*. In addition to sound recordings by visual artists and sound art, since the 1990s at the latest music has also played an important role as an object in works of visual art, particularly in the context of *artistic research*. A recent example of this form of transdisciplinary practice, discussed by Brenda Guesnet, is the film *Garten Sprengen* by visual artist Veronika Eberhart whose solo exhibition of the same name is currently on show at the IKOB – Museum of Contemporary Art in Eupen.

The extensive compilation (*c)ovid metamorphosis*, initiated and curated by Bernd Herzogenrath with the support of Lasse-Marc Riek and published by Meakusma, is based equally on sound art and conceptualism and, with over 130 representatives from a wide range of artistic fields, is dedicated to the theme of artistic production under pandemic conditions in an expansive and, as Dirk Specht writes in his review, playful way. Finally, Julian Weber reviews the new LP *Timekeepers II*, featuring duo recordings (with Jaki Liebezeit and Hayden Chisholm) by Cologne-based composer Marcus Schmickler, who will also be a guest at next year's Meakusma Festival. That we are able to cover all these topics in this way is only possible thanks to the support of East Belgium and the Goethe-Institut, for which we would like to take this opportunity to express our sincere thanks.

Impressum

Meakusma
Magaziné

JANUAR 2024
JANUARY 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
Victor Lortie
Rafael Severi

Design

Meeuw



Ostbelgien Mit Unterstützung
der Deutschsprachigen
Gemeinschaft Belgiens



Inhalt

Contents

6

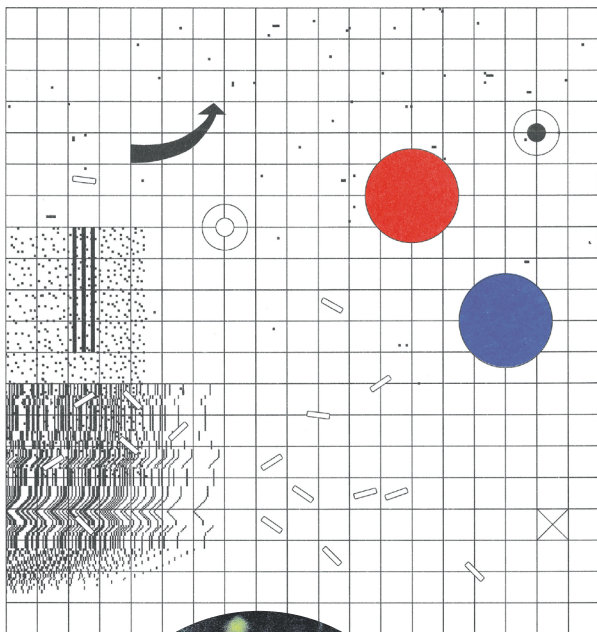


50



52

16



28



40

- 4 **Grußwort des Goethe-Instituts Brüssel**
- 6 **30 Jahre Sähkö**
- 16 **Tanzen & Diskutieren**
- 22 **Art (and Curating) in Another Way**
- 28 **Frank Bretschneider**
- 34 **Christoph Heemann**
- 40 **The whole desert is a pause**
- 46 **Common Time**
- 50 **Review: Timekeepers II**
- 52 **Review: (c)ovid's metamorphoses**

Postpandemischer Tanzsignalismus

Ein kurzes Grußwort

CARMEN HEROLD
KULTURPROGRAMME GOETHE-INSTITUT BRÜSSEL

Während der Hochphase der Pandemie galt das Primat des Abstands. Besonders betroffen von der verordneten Isolation waren die erlebbaren Künste. So ist es nicht verwunderlich, dass namentlich in den performativen Künsten in letzter Zeit ein gesteigertes Interesse für Unmittelbarkeit, das heißt Analogsignale und Körperlichkeit zu beobachten ist.

Am Beispiel der elektronischen Musik drückt sich das wahlweise durch die Rückkehr des MCs oder orchesterartige Instrumentalbegleitung aus. Achtung: Damit sind nicht die meist mittelmäßigen Streifzüge mittelalter DJs durch die Opernhäuser dieser Welt gemeint. Nein, vielmehr erfährt der, pardon, clubkulturelle Stumpsinn inzwischen wieder eine gewisse rhythmische Komplexität, die sich zugegebenermaßen nicht erst seit Covid abzeichnet. Wenn afrodiasporische DJs in Clubs oder auf Festivals heute lieber in Kollektivformationen antreten und eine Vorliebe für Free Jazz inspirierte Polyrythmiken haben, dann auch, weil das eine direkte Folge der Emanzipationsanstrengungen der letzten Jahre ist.

Denken wir an die isolierte Fokussiertheit der Pandemie zurück, dann haben Gewaltakte wie an George Floyd das Bedürfnis nach Geschichtskorrektur bloß gesteigert. Nun rückt das breitenwirksam geschaffene Bewusstsein für Vertreibung und Ausgrenzung unweigerlich die Kanon-Frage ins Zentrum. Besonders eindrücklich wird

diese Frage durch den aus Sierra Leone stammenden Musiker Lamin Fofana beantwortet. Als Kind muss er mit seiner Familie erst nach Guinea und später in die USA flüchten. 2016 zieht es ihn nach Deutschland. Zunächst als Stipendiat der renommierten Akademie Schloss Solitude, später lebt Fofana einige Jahre in Berlin. Auftritte anlässlich der Kasseler *documenta 14* sowie im Münchner Haus der Kunst verdeutlichen über sein clubkulturelles Wirken hinaus auch sein Interesse für transdisziplinäre Arbeiten. Denn neben rein musikalischen Erzeugnissen erkundet er auch immer wieder Formate, die eher im Kunstkontext zu verorten sind.

In Fofanas ambientstarkem Klangvorrat werden Themen wie Migration, Blackness, Beziehungen und Zugehörigkeit verhandelt. Dabei hat sich sein Zugang zu Sound durch die Lektüre von vornehmlich, aber nicht ausschließlich karibischen Theoretiker*innen wie Sylvia Wynter, Édouard Glissant und Kamau Brathwaite verfeinert. So bringt er textliche und sonische Ebenen ins Gespräch. Fofana nennt diesen Ansatz auch „transmuting text into sound“. Die Vermutung liegt nahe, dass Fofanas neuere Veröffentlichungen, die gerne mit einer ozeanischen Tiefe versetzt sind, afonautische Bildwelten sowie Paul Gilroys Schlüsselwerk *The Black Atlantic* zitieren.

Doch was macht Lamin Fofanas spezifischen Attraktionsgehalt aus? Seine Gegenwärtigkeit? Vermutlich. Aber nicht nur. Denn gleichzeitig

Post-pandemic club intentions

A short greeting

CARMEN HEROLD
CULTURAL PROGRAM GOETHE-INSTITUT BRUSSELS

During the height of the pandemic, social distancing was the order of the day. The tangible arts were particularly affected by this prescribed isolation. It is therefore not surprising that, particularly in the performative arts, there has recently been an increased interest in immediacy, such as analog signals and physicality.

In the case of electronic music, this is often expressed either through the return of the MC or orchestral instrumental accompaniment. This does however not mean the mostly mediocre efforts of older-generation DJs and producers passing through the opera houses of this world. Rather club-cultural monotony is now experiencing a certain rhythmic complexity again, which admittedly already started before COVID-19. When Afro-diasporic DJs and producers in clubs or at festivals now prefer to perform in collective formations and have a preference for free jazz-inspired polyrhythms, it is also because this is a direct consequence of the emancipatory efforts of recent years.

If we think back to the isolated focus of the pandemic, then acts of violence such as those committed against George Floyd have only increased the need for historical correction. Now the broadly effective awareness of displacement and exclusion inevitably brings the question of canon to the center. This question is particularly and impressively answered by the musician Lamin Fofana from Sierra Leone. As a child, he and his family first had to

flee to Guinea and later to the USA. He moved to Germany in 2016. Initially, he was a fellow of the renowned Akademie Schloss Solitude and later lived in Berlin for several years. Performances at *documenta 14* in Kassel and the Haus der Kunst in Munich illustrate his club-cultural efforts and his interest in transdisciplinary work. In addition to purely musical musical outings, he also repeatedly explores formats that are based in an art context.

Fofana's ambient soundscapes explore themes such as migration, blackness, relationality, and belonging. In the process, he has refined his approach to sound through reading, albeit not exclusively, Caribbean theorists such as Sylvia Wynter, Édouard Glissant and Kamau Brathwaite. In this way, he adds textual and sonic topics to the conversation. Fofana calls this approach "transmuting text into sound". The assumption is obvious. Fofana's more recent work, which often associates with oceanic depth, quotes afronautic imagery and Paul Gilroy's key work *The Black Atlantic*.

But what is Lamin Fofana's specific appeal? His currency? Presumably, but not only. His play with genres, tempi, and space, points to a temporal reorganization that is based on the completely unleashed mobility dynamics of globalization. As early as the 1980s, Édouard Glissant provided an extensive vocabulary describing those broad networks within our "all-world" (Tout-Monde). In addition



Amber Meulenijzer, *Saab Sculpture VII*, installation, Meakusma Festival, 2022

© ARTHUR ANCIÓN

deuten sein Spiel mit Genres, Tempi und Raum auf eine überzeitliche Neuordnung hin, die dem völlig entfesselten Mobilitätsdynamismus der Globalisierung aufsitzt. Bereits in den 80er-Jahren stellte Édouard Glissant ein umfangreiches Vokabular bereit, dass jene breitflächigen Vernetzungen innerhalb unserer „All-Welt“ (Tout-Monde) beschreiben. Ergänzend zur „Globalisierung“ (mondialisation), verstanden als „Herrschaft der multinationalen Konzerne“, bringt Glissant auch die Kehrseite unserer standardisierten Realität zum Ausdruck, die er affirmierend „Globalität“ (mondialité) nennt. Sie bedingt, dass die menschliche Identität und ihre produktiven, kreativen Potentiale nicht mehr über fiktive Abstammungslinien, sondern über die „Vielheit der Beziehungen“ definiert werden.

Hier schließt sich nun der Kreis. Fofana sowie viele andere afrodiasporische Musiker*innen stehen paradigmatisch für den neuen Genredynamismus und aktualisierte Ästhetikerfahrungen. Ihr musikalisches Schaffen evoziert eine andere, eine kulturelle Viruserfahrung. Bereits 1972 beschreibt der afrodiasporische Autor Ishmael Reed

in seinem Roman „Mumbo Jumbo“ eine spezifisch afroamerikanische Geschichte der Ansteckung, in der sich ein kulturelles Virus namens „Jes Grew“ durch Musik ansteckend verbreitet. Ähnlich wie afrofuturistische oder afronautische Emanzipationserzählungen betont auch die von Reed gezeichnete Idee der Ansteckung weniger den Abstand als vielmehr die Beziehung.

Die Frage nach dem Verbindenden, des Vergemeinschaftenden, das sind die Fragen unserer Zeit. Auch die Rolle des Goethe-Instituts richtet sich nach der Stärkung der Solidarität, des Austauschs und der Schaffung neuer Begegnungsräume aus. Stellen wir uns diesen Herausforderungen. Musik wie die von Fofana, Festivals wie das Meakusma und inhaltlicher Tiefgang wie in diesem Magazin können dabei helfen. Wir danken, dem Team des Meakusma-Festivals für unsere inspirierende und anhaltende Kooperation.

to “globalization” (mondialisation), understood as the “rule of multinational corporations”, Glissant also expresses the flip side of our standardized reality, which he affirmatively calls “globality” (mondialité). It makes for human identity and its productive and creative potential to no longer be determined by fictitious lines of descent, but through the “multiplicity of relationships”. This is where the circle closes. Fofana and many other Afro-diasporic musicians paradigmatically stand for new genre dynamics and updated aesthetic experiences. Their musical work evokes a different, cultural viral experience. As early as 1972, the Afro-diasporic author Ishmael Reed described a specifically African-American story of contagion in his novel “Mumbo Jumbo”, in which a cultural virus called “Jes Grew” spreads contagiously through music. Similar to afrofuturist or afronautic emancipation narratives, the idea of contagion drawn by Reed emphasizes connectedness rather than distance.

The questions as to what connects, and what creates community, are those of our time. The role of the Goethe-Institut is geared towards strengthening solidarity, exchange, and the creation

of new spaces for encounters. Let us face these challenges. Music like that of Fofana, festivals like the Meakusma Festival, and the in-depth content found in this magazine can help. We would like to thank the team of the Meakusma Festival for our inspiring and ongoing collaboration.

Im Gespräch mit
Tommi Grönlund

30

Jahre

Sähkö

HANNA BÄCHER

Tommi Grönlund, 1967 in Turku geboren, betreibt Sähkö Recordings seit 30 Jahren. Der wohl bekannteste Künstler des Labels ist noch immer Mika Vainio, obwohl er bereits 2017 verstarb. Sähkö läuft weiter und veröffentlicht langsam, aber stetig Platten, was oft nur dank der erfolgreichen Karriere von Tommi Grönlund als Multimedia-künstler an der Seite von Petteri Nisunen möglich ist – eine Zusammenarbeit, die, ebenso wie die Labeltätigkeit, 1993 begann. Sähkö's Sub- oder, besser gesagt, Side-Labels sind vielfältiger Natur, mit Puu, das von Jimi Tenor betrieben wird, dem vergleichsweise jungen Jazzpoo, das 2001 gegründet wurde, und dem House-Label Keys of Life. Darüber hinaus wird das Archiv von Mika Vainio nach und nach auf ARC veröffentlicht.

Ich habe mit Tommi Grönlund an einem warmen Sommerabend im Juni 2023 telefoniert. Er erklärte zu Beginn, dass er nur ausgesprochen langsam sprechen kann, war aber bereit, das Gespräch trotzdem münd-

lich fortzusetzen, anstatt auf E-Mail auszuweichen. Aus Gründen der Übersichtlichkeit und der Länge wurde das Interview gekürzt.

Hanna Bächer: Ich danke dir für das Gespräch. Aus dem, was du geschrieben hast, schließe ich, dass es dir eigentlich keinen Spaß macht, über deine Arbeit zu sprechen. Deshalb bin ich besonders froh...

Tommi Grönlund: ...es geht nicht wirklich um „sprechen wollen“ oder nicht, es geht um meine Fähigkeit zu sprechen, weil ich diese Krankheit habe. Ich spreche also nicht sehr fließend.

Tut mir leid, das habe ich nicht gewusst. Wenn es zu...

Ja, es ist...

Entschuldigung. Bitte mach weiter.

Also, es unterbricht. Unterbricht...

Ja? - Ja.

Die Leitung.

In conversation with
Tommi Grönlund

30

years of

Sähkö

HANNA BÄCHER

Tommi Grönlund, born in Turku 1967, has been running Sähkö Recordings for 30 years. Arguably, the record label's most prolific artist still is Mika Vainio, despite his passing in 2017. Sähkö keeps on keeping on, releasing records slowly, but steadily, often made possible solely by Tommi Grönlund's successful career as a multi media artists alongside Petteri Nisunen, a collaboration that started in 1993 just as the label did. Sähkö's sub-, or rather, side-labels are of diverse nature: there's Puu, run by Jimi Tenor, the comparably young Jazzpoo, started in 2001, and the house-label Keys of Life. On top of that Mika Vainio's archive gets released, piece by piece, on ARC.

I spoke to Tommi Grönlund on the phone on a warm summer evening in June 2023. As he explains, he can only speak at a distinctively slow speed, but he was willing to continue the verbal conversation regardless, instead of switching to email. The interview has been edited for clarity and length.

Hanna Bächer: Thank you for talking to me. I gathered from what you were writing that you don't actually enjoy speaking about your work. So I'm extra glad...

Tommi Grönlund: Yeah, it's not really like a „will of talking“ or not, it's my ability of talking, because I have this disease. So I don't speak very fluently.

I'm sorry, I didn't know that. If it's too...

Yeah, it's...

Sorry. Please continue.

Now, it's cutting. Cutting...

Yeah?

The line.

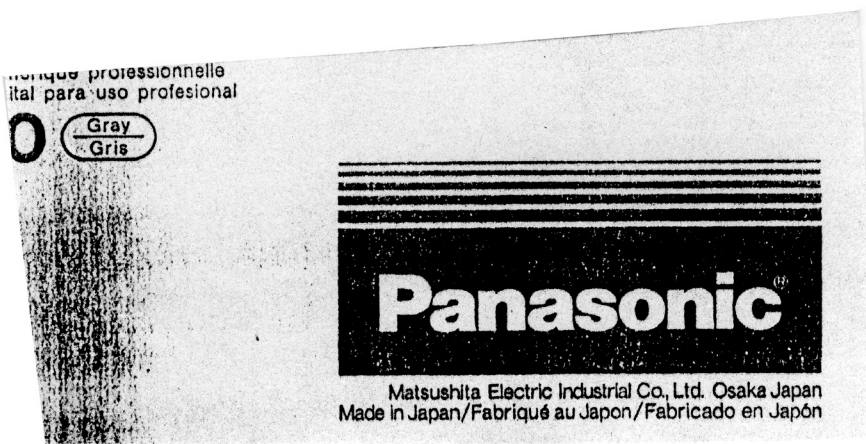
I can hear you well, but, uhm...

Okay. We can try.

Okay. For me, the thing is, I don't like writing about music that much, and I also don't read much music journalism, so when I get asked to



Panasonic Typewriter by Jari Lehtinen, 1993



Ich kann dich gut hören, aber, ähm...

Okay, wir können es versuchen. Wir können es versuchen.

Gut. Es ist so, dass ich nicht so gerne über Musik schreibe und auch nicht viel Musikjournalismus lese. Wenn ich also gebeten werde, einen Artikel zu schreiben, sage ich normalerweise: Ok, ich werde einfach mit dem Künstler oder der Künstlerin sprechen und ein Interview daraus machen, weil es mir lieber ist, dass die Person die Dinge auf ihre eigene Art und Weise formuliert. Aber ich kann auch einfach mit dir sprechen, dann schreibe ich das auf und schicke es dir zu. Und vielleicht willst du noch etwas schriftlich hinzufügen. Ich bin etwas schüchtern, wenn ich Fragen per E-Mail verschicke, weil ich mir immer dumm vorkomme, weißt du? Ich habe immer das Gefühl, dass meine Fragen in E-Mails dumm klingen.

[lacht]: Mach dir keine Sorgen.

Ja, ich wollte nur... ich wollte es nur erklären. Und wenn es zu anstrengend wird, lass es mich einfach wissen. Also - woran arbeitest du im Moment? Arbeitest du hauptsächlich mit Petteri Nisunen?

Ja, wir haben im Moment eine Ausstellung in Tampere, in der Mitte Finnlands. Sie wurde letzte Woche eröffnet und läuft jetzt vielleicht zwei oder drei Monate. Und im Herbst haben wir weitere Projekte. Petteri ist sehr... [lacht] sehr interessiert an solchen Sachen. Er bewirbt sich auf alles, bei jeder Gelegenheit. Also müssen wir diesen Sommer noch zwei weitere Vorschläge machen.

Aber das ist doch perfekt. Ich bin sehr schlecht darin, mich für Dinge zu bewerben. Ich hasse es. Wenn ich also Leute kenne, die gut darin sind, Fördermittel zu beantragen, bin ich sehr glücklich.

Es geht nicht wirklich darum, eine Finanzierung zu beantragen. Es ist eher so, dass man sich mit einem Vorschlag bewirbt, für ein Kunstwerk, und die Finanzierung erfolgt irgendwo separat. Normalerweise kümmern sich die Organisatoren um die gesamte Finanzierung. Wir brauchen uns damit also nicht zu beschäftigen.

Okay. Ja, ich verstehe. Das ist sehr gut. Ein Thema, das ich ansprechen wollte, ist Wiederholung. Denn ich finde, dass es nur wenige Leute gibt - sowohl in deiner Arbeit als Medienkünstler als auch bei Sähkö -, die mit denselben Leuten und einer derart kontinuierlichen Form von Ästhetik über einen so lange Zeitraum arbeiten.

Das mit der Ästhetik hat wahrscheinlich schon als Teenager angefangen - eigentlich, als ich noch ein kleines Kind war. Ich mochte modernistische, einfache konstruktivistische Kunst und Architektur, hauptsächlich bildende Kunst und Skulpturen. Als Teenager arbeitete ich dann in einem Architekturbüro, und dieser Typ war zufällig Hardcore-Modernist und ein konstruktivistischer Architekt. Er hat mich in seiner Ästhetik unterrichtet. Darüber war ich sehr froh, denn dieser Architekt - er hieß Pekka Pitkänen - war sehr, sehr streng in seinen Gestaltungsprinzipien. Die Idee war also, sehr einfache Strukturen zu verwenden - und dass die Form immer der Funktion folgt. Und das Material, aus dem das Werk besteht... Um welches Werk auch immer es geht, es muss so wenig Material wie möglich verwendet werden. Das war einer der Grundsätze. Er gilt als der brutalistische Architekt Finnlands, und er war vor allem in den 60er Jahren sehr aktiv. In den 80er Jahren war er schon ziemlich, vielleicht 60 Jahre alt. Na ja [lacht], wir werden alle alt.

write a piece, I usually say - well, I'm just going to speak to the artist and make it an interview, because I'd rather have the person phrase things their own way. But what I can do is, just speak to you, and then I write that down and send it to you. And maybe you want to add things in written form. I'm kind of shy sending out things in emails, like, questions, because I always feel stupid, you know? I always feel like my questions in emails sound stupid.

[laughs]: Don't worry.

Yeah, I was just... I just wanted to explain. And if it gets too tiring, just let me know. So - what are you working on right now? Is it mostly with Petteri Nisunen?

Yeah, we have, right now, an exhibition going on in Tampere, in the middle of Finland. It was opened last week and now it's going on maybe two or three months. And in autumn we have other projects. Petteri is very... [laughs] very into that kind of things. He applies to everything, every opportunity. So, we need to make two more proposals this summer.

That's perfect, though. I'm very bad at applying for stuff. I hate it. So, if I know people who are good at applying for funding, I'm very happy.

It's not really applying for funding. It's more like applying to make a proposal, like an artwork proposal, and the funding is somewhere separately. Normally, the organizers organize all the funding. So, we don't need to interfere with that.

Okay. Yes, I understand. That's good. One thing I wanted to ask you about is repetition, because I find that there are few people, as well in your work as a media artist as with Sähkö, who stick with the same people and with one continuous aesthetic and spread it out over a such long time.

The whole aesthetic thing maybe started when I was a teenager. Already in the beginning, like when I was a little child. I liked kind of modernist, simple constructivist art and architecture. Mostly visual art and sculpture and then, as a teenager, I went to work in an architecture office, and that guy happened to be this kind of a hardcore modernist constructivist architect. And he educated me in his aesthetics. I was really happy to do that because this guy - Pekka Pitkänen was his name, he was very, very strict in his designing principles. So, the idea was to use very simple structures. And that, Form follows function, always. And the material to create the work... Whatever the work is, it has to be as a small amount of material used as possible. That was one of the principles. He is regarded as the brutalist architect of Finland, and he was mostly very active in the sixties. In the eighties he was already quite old, maybe 60 years old. Well [laughs], we're all getting old.

Yes! Even me.

Not you, I'm talking about myself.

Yeah, I'm like middle old. I think I'm twelve years younger than you are. So, I was already around in the nineties. I mean, I started going to raves in 1994 when I was 15 - so, very young.

Where did you use to live at that time?

In Cologne where I still live now.

Okay, Cologne! I visited very often Cologne. I was a friend of Riley Reinhold.

Oh, yeah, of course.

And then I released the record by Mike Ink. I met him in his office, at his store... at Kompakt records. And then I also was in touch with Georg Odijk who runs a-Musik. So, in the beginning of the 90s, I visited quiet many times in Cologne - also Ingmar Koch from Liquid

Ja! Sogar ich.

Nicht du, ich spreche von mir.

Ja, ich bin mittelalt. Ich glaube, ich bin zwölf Jahre jünger als du. Ich war also schon in den 90ern dabei. Ich habe 1994 angefangen, auf Raves zu gehen, da war ich 15 - also sehr jung.

Wo hast du zu dieser Zeit gewohnt?

In Köln, wo ich auch jetzt noch lebe.

Okay, Köln! Ich war sehr oft in Köln. Ich war mit Riley Reinhold befreundet.

Oh, klar, natürlich.

Und dann habe ich die Platte von Mike Ink veröffentlicht. Ich traf ihn in seinem Büro, in seinem Laden... bei Kompakt. Und ich stand auch mit Georg Odijk in Kontakt, der a-Musik betreibt. Anfang der 90er Jahre habe ich ihn oft in Köln besucht – und auch Ingmar Koch von Liquid Sky. Köln war immer ein Ort, der mir nahestand.

Ich glaube, ich kenne viele der Leute, die du aus Köln kennst – wahrscheinlich alle, weil ich von hier komme... aber das ist eine andere Geschichte. Ich werde den Architekten nachschlagen, den du erwähnt hast, der dich unterrichtet hat. Ich denke, es ist offensichtlich, wie sein ästhetisches Konzept, nur ein Minimum an Materialien zu verwenden, mit Mikas musikalischer Ästhetik zusammenhängt, oder?

Ja, das ist... Mika kam eigentlich erst später dazu. Ein glücklicher Zufall. Da wir in der kleinen Stadt Turku lebten, war es irgendwie klar, dass wir uns früher oder später treffen und etwas zusammen machen würden, weil wir eine ähnliche Denkweise hatten. Wir waren eine Gruppe von Leuten – vielleicht zehn Leute –, die Raves und Partys organisierten, so um '90, '91 herum. In diesen Jahren waren wir am aktivsten. Wir haben fast 100 Partys in Lagerhallen und an allen möglichen Orten veranstaltet. Im Sommer fanden sie manchmal auch im Freien statt, in Hinterhöfen verlassener Gebäude und an ähnlichen Orten.

Das klingt sehr ähnlich zu hier.

Ja, ich schätze, das war irgendwie typisch. Das geschah in ganz Europa und anderswo, im Grunde überall auf der Welt.

Wenn ich an diese Zeit zurückdenke, war Musik für mich die Art von Kunst, für die ich mich am meisten interessiert habe – abgesehen von Architektur, um genau zu sein. Aber das hat sich geändert. Mein Zugang zur Musik hat sich verändert, und die Bedeutung der Musik in meinem Leben hat sich verändert. Ich kann nicht einmal sagen, dass sie unwichtiger geworden ist. Sie ist einfach nur auf eine andere Art wichtig. Und ich wollte wissen, wie das für dich

ist. Gab es einen Punkt, an dem du dich nicht mehr so für Musik interessiert hast wie früher?

Nein, das ist nie passiert. Ich bin immer noch sehr musikbegeistert. Ich höre praktisch den ganzen Tag lang Musik, alle Internetradios und Platten – meistens Internetradios, verschiedene Kanäle.

Welche hörst du denn?

Ich höre ziemlich viel NTS Radio. Und ich höre ziemlich viel Dublab in den Vereinigten Staaten. Ich weiß nicht, wo es beheimatet ist...

In L.A.

Ja, genau. Und dann höre ich ziemlich viel auf Bandcamp und SoundCloud, manchmal auch Mixcloud, aber nicht so oft.

Mika hat immer gesagt, dass Musik in deinem Kopf anders reagiert als jede andere Kunstform. Musik ist direkter, sie geht in dein Rückgrat. Es hat etwas mit instinktiveren Reaktionen in deinem Körper zu tun. Es ist nichts sehr Bewusstes, wie zum Beispiel Literatur: Man kann Literatur nicht ohne Sprache verstehen. Oder vielleicht kann man es... Aber sehr oft ist Literatur mit Sprache verbunden. Musik hingegen ist irgendwie universell. Für mich persönlich steht sie über jeder anderen Kunstform. Sie ist abstrakter. Sie hat nichts mit irgendwelchen kulturellen Verbindungen zu tun. Ich mag es, so darüber zu denken. Vielleicht mag ich sie deshalb so sehr. Ich möchte die ganze Zeit Musik hören.

Die Art und Weise, wie ich denke, dass Sähkö... Die Art und Weise, wie es in der Welt existiert, mit seiner Ästhetik, benötigt auch nicht viel Sprache. Es gibt die Musik und die Gestaltung, und dann gibt es manchmal Text, aber der Text ist abstrakt und erklärt weder die Musik noch liefert er ein Konzept. Und ich glaube, das gilt auch für deine Kunst mit Petteri Nisunen. Es gibt natürlich ein Konzept, aber es steht nicht im Vordergrund, nicht vor der sensorischen Erfahrung der Arbeiten, die Ihr macht.

Ich denke, dass unsere Arbeit im Grunde eine Art ist, Architektur zu produzieren. Wir sind wie ein kleines gemeinsames Architekturbüro, und wir sind keine „Künstler als Personen“. Ich persönlich mag diese Überhöhung des Künstlers nicht. Für uns ist das Künstlersein nicht sehr wichtig. Ich möchte lieber, dass ein Künstler eine Art unsichtbarer Produzent von Werken ist. Die Werke sind wichtig, nicht die Künstler. Und auch, weil ich mit Petteri schon seit 30 Jahren zusammenarbeite, und es ist schon ungewöhnlich, dass man so lange mit jemandem zusammenarbeitet – auch deswegen sind wir vielleicht nicht wie „Personen“. Wir

Sky. Cologne was always a kind of close place to me.

I guess I know a lot of the people that you know from Cologne, probably all of them, because I'm from here... but that's another story. I will look up the architect that you mentioned who taught you, and I think it's obvious how his aesthetic, to use only the minimum of materials, relates to Mika's aesthetic of making music, right?

Yeah, it's... Mika actually came in later. So, it was a really happy coincidence. It was kind of obvious that we, because we lived in the small city of Turku, that sooner or later we were going to meet up and start doing things together because we had sort of the similar thinking. We were a group of people, maybe ten people, who organized raves and parties around maybe '90, '91. Those years we were most active. We made almost 100 parties in warehouses and all kinds of places. Also, sometimes in summer they were outdoors in some backyards of abandoned buildings, those kinds of places.

That's very similar to here.

Yeah. I guess it was kind of typical. It happened all over Europe and elsewhere, like, all over the world basically.

When I think about that time, for me, music was the kind of art that I was most interested in, apart from architecture, actually. But that has changed for me. So, now, somehow, my approach to music has changed and the importance that music has in my life has changed. And I can't even say it's less important. It's just different. And I wanted to know how that's like for you. If there was a point where you were not interested in music anymore like you used to be.

No, that never happened. I'm still very into music. I listen to music basically all day long, all the net radios, and records. Mostly internet radios, different channels.

Which ones do you listen to?

I listen to quite a lot of NTS Radio. And I listen to quite a lot of Dublab in the United States. I don't know where it's based...

In L.A.

Okay. And then I listen to quite a lot on Bandcamp and SoundCloud, also sometimes Mixcloud, but not so much.

Mika always used to say that music reacts in your mind in different ways than any other art form. Music is more direct, it goes in your spine. It's got something to do with more instinctive reactions in your body. It's nothing very conscious. Like, for example, literature, you cannot understand literature without

language. Actually, maybe you can... But very often literature is connected with language. But music is kind of universal. For me, personally, it's above any other art form. It's more abstract. It doesn't have anything to do with, kind of, cultural connections. I like to think about it that way. So that's why I maybe like it so much. I want to listen to music all the time.

The way that I think Sähkö... The way that it exists in the world, with its aesthetics, it doesn't use much language either. There's the music and there's the artwork, and then sometimes there's text, but the text is abstract and neither explaining the music nor providing a concept, really. And I think that this is true for your art with Petteri Nisunen as well. There is concept, of course, but it's not in the foreground of the sensorial experience of the work that you're doing.

I think that our work is basically a way of making architecture. We are like a tiny architecture office, together, and we don't work as "artists as persons". I don't personally like this kind of "sacrificing of the artist". To us, being artists is not very valuable. I rather want that an artist is this kind of invisible producer of work. Works are important, not the artists. And also because with Petteri – we have been working already like 30 years now, and it's kind of exceptional that you have these long collaborations with somebody and it's maybe because of that, that we are not like „persons“. We are only „agents“ making artworks. We are not individuals, we are just producers of art. And the same matters elsewhere. But in music, I accept that people who make music – they are all individuals. They're all different. For example, Mika Vainio – he used to be very exceptional, a very powerful person and very difficult person. In a way he used to be the opposite of what I want to be myself. Mika was a very strong character. Yeah, this doesn't make any sense...

It does! All of what you said was really interesting, because I think that people who are fans of Sähkö or your work, they have some knowledge already, but maybe not about the ideas that are behind it, you know? So, I think it's very interesting what you were saying. I was also curious about the aspect of people, of humans in art, because in music, especially dance music, it's a lot about community and finding like-minded people who share your kind of humour. Also, maybe your pain... to be in a safe space, together. And when I look at old pictures or recordings of you with Mika and Jimi Tenor or together as a group, for example the film Jimi made [Sähkö The Movie, 1995], it is so different than the

sind nur „Agenten“, die Kunstwerke machen. Wir sind keine Individuen, wir sind nur Kunstproduzenten. Und das Gleiche gilt auch für andere Bereiche. Aber in der Musik akzeptiere ich, dass die Menschen, die Musik machen, alle Individuen sind. Sie sind alle sehr unterschiedlich. Mika Vainio zum Beispiel - er war sehr außergewöhnlich, eine sehr starke und schwierige Person. In gewisser Weise war er das Gegenteil von dem, was ich selbst sein möchte. Mika war ein sehr ausgeprägter Charakter. Das macht keinen Sinn...

Doch, tut es! Alles, was du gesagt hast, war wirklich interessant, denn ich denke, dass die Leute, die Fans von Sähkö oder deiner Arbeit sind, schon einiges wissen – aber vielleicht nicht über die Ideen, die dahinterstecken, weißt du? Ich finde es auf jeden Fall sehr interessant, was du gesagt hast. Ich war auch neugierig auf den Aspekt der Menschen in der Kunst, denn in der Musik, vor allem in der Tanzmusik, geht es viel um die Gemeinschaft und darum, Gleichgesinnte zu finden, die deine Art von Humor teilen, vielleicht auch deinen Schmerz... darum, in einem sicheren Raum zu sein, zusammen. Und wenn ich mir alte Bilder oder Aufnahmen von dir mit Mika und Jimi Tenor oder zusammen als Gruppe ansehe, zum Beispiel den Film, den Jimi gedreht hat [Sähkö The Movie, 1995], dann ist das ein ganz anderer Eindruck als der, den ich von den Releases habe. Die Art und Weise, wie die Releases präsentiert werden, ohne Persönlichkeiten, ohne Menschen, quasi einfach nur Klang... Aber wenn ich mir euch damals ansehe, ist es das Gegenteil – eine Gruppe von Freunden. Und das finde ich ziemlich interessant.

Ja, ich muss da noch drüber nachdenken. Aber schreib das mal auf und ich werde Kommentare dazu geben.

Ja, ich denke, das ist einfacher. Ich möchte nicht, dass das Reden für dich schmerzhaft und, du weißt schon, irgendwie anstrengend ist. Vielleicht können wir das Gespräch in einem Chat oder per E-Mail fortsetzen?

Ja, aber lass uns jetzt weitermachen.

Weiterreden?

Ja, reden. Mach dir keine Sorgen, stell einfach noch ein paar Fragen...

Ich fand es immer schwierig zu verstehen, wie Sähkö und Puu in Bezug auf die Klangästhetik zusammenhängen.

Das ist so... Ich mag sehr unterschiedliche Musikrichtungen. Sähkö ist eher elektronisch, also sehr oft minimalistisch. Und Puu ist ein bisschen alles andere. Es ist oft organischer,

vielleicht mit einigen akustischen Klängen. Puu ist sehr vielfältig. „Puu“ bedeutet „Holz auf Finnisch“. Mika hat das erfunden: „Nennen wir es Puu. Holz.“ Mika veranstaltete diese „Wooden Man“-Abende, das waren Partys in einigen wirklich heruntergekommenen Bars. Und er kochte ein ganz spezielles Essen, das er „Wood Man Food“ nannte, und das hauptsächlich aus Bohnen und Wurzeln bestand und diese Art von wirklich erdigem Geschmack hatte. Kein Grünzeug, vielleicht etwas gekochtes Gemüse. Mika war sehr streng, sehr präzise beim Kochen. Wenn wir an einen bestimmten Ort reisten, war es oft das Wichtigste, wo wir essen gingen. Es war sogar noch wichtiger, das sorgfältig zu planen als den Auftritt. Oder zumindest genauso wichtig, den Auftritt zu machen und in ein Restaurant zu gehen.

Ich glaube, so geht es vielen tourenden Musikern. Das größte Interesse gilt dem Essen, wenn sie auf Reisen sind – vielleicht auch manchmal Ausstellungen, aber, ja, oft ist es das Essen.

Als eine Art Sparringspartner, als jemand, mit dem du über Kunst diskutiert hast, als Mika... nachdem er gestorben war, war es... leicht für dich, weiterzumachen? Ich meine, hat sich die Art und Weise, wie du weiterhin Musik für die Labels auswählst, sehr verändert?

Nein, Mika war nie an der Auswahl der Künstler für das Label beteiligt. Die einzige Platte, die er ausgesucht hat, war das erste Album von Martin Rev [Strangeworld, 2000 auf Puu erschienen]; nur diese eine, weil ich die Platte anfangs nicht veröffentlichen wollte. Ich sagte, dass ich sie nicht mag. Und Mika sagte: „Aber diese Platte ist unglaublich, du musst sie veröffentlichen.“ Das war jedoch die einzige Platte, an der Mika beteiligt war. In dieser Hinsicht war es also ziemlich einfach, nach Mikas... Verschwinden weiterzumachen, denn es war genau wie immer. Und das werde ich fortsetzen, bis... solange ich kann.

Ja...

Also... ja, es gibt gerade zum Beispiel vielleicht vier oder fünf Platten in der Produktion. Die erscheinen wahrscheinlich im nächsten Jahr.

Das letzte, was ich mir angehört habe, ist Memotone [Memotone EP] und Hantologies von Quiet Voices [beide 2023 auf Puu erschienen].

Ja, Quiet Voices. Das ist ein Typ aus Paris [Jean-Yves Leloup]. Da Jimi '98, '99 und 2000 ziemlich oft in Paris spielte, trafen wir ihn ein paar Mal, und die Platte, die herauskam... Es war vor etwa zwei Jahren, als er mir plötzlich eine Mail schickte und schrieb, das könnte für dich interessant sein.

impression I get from the recordings. The way the recordings are presented, stripped of personalities, of humans, it's just sound. But when I look at you back then, it's the opposite – it's a group of friends. And that I find quite interesting, you know.

Yeah, I need to think about this. But write it down and I will make some comments.

Yes, I think that's easier. I don't want talking for you to be painful and, you know, exhausting in any way. Maybe we can continue the conversation as a chat or email?

Yeah, but let's continue now.

Speaking?

Yeah, speaking. Don't worry, just ask some more questions...

What I've always found may be difficult to understand is how Sähkö and Puu are related, in terms of sound aesthetics.

It's like... I like very different kinds of music. Sähkö is more electric, meaning very often minimalistic music. And Puu is a little bit everything else. It's often more organic, with maybe some acoustic sounds. Puu has a huge variety. Puu means wood, in Finnish. Mika invented that: "Let's call it Puu. Wood." Mika was making these "Wooden Man" evenings, like parties in some really crappy bars. And he made very specific food, which was called "wood man food", and it was mostly with beans and roots and these kinds of really earthy tastes. No greens, maybe some boiled vegetables. Mika was very strict, very detailed with cooking. Very often when we traveled to some place, it was the most important thing, which place we go to eat. It was even more important to plan that carefully, than to plan the gig. Or equally important, to make the performance and make a restaurant visit.

I think it's like that for many touring musicians. The biggest interest is food, when they travel, and maybe sometimes exhibitions, but, yeah, often it's the food.

As a sort of sparring partner, as someone who you were discussing art with, when Mika... after he passed, was it... easy for you to continue? I mean, did it change a lot in the way that you continued choosing music for the labels?

No, Mika was never involved with choosing artists for the label. The only record he chose was Martin Rev's first album [Strangeworld, released on Puu in 2000]. Only that one, because I didn't want to release that record in the beginning. I said I don't like it. And Mika said: "But this record is amazing, you have to release it." But that was the only record that Mika was involved

with. So, in that sense it's been kind of easy to continue after his... after Mika's disappearance, because it's been the same as always. And I am going to continue that until the... as long as I can.

Yes...

So... yeah. For example, now, there are maybe four or five records in the factory, right now. Which are coming out next year or something.

The last thing that I listened to is Memotone [Memotone EP] and Quiet Voices' Hantologies [both released on Puu in 2023].

Yeah, Quiet Voices. That's a guy from Paris [Jean-Yves Leloup]. When Jimi was playing quite a lot in Paris in '98, '99 and 2000, we met him several times and the record which came out... It happened to come up maybe two years ago, when he suddenly sent me mail, and he said, this might be interesting for you. And there was this sample... the woman who plays the acrobat in Wim Wenders' Der Himmel Über Berlin, Solveig Dommartin. And she's talking on one of the songs. I thought it was really beautiful, I really like it.

So, still, most things that you release are because you know people? Because I assume you get sent a lot of things.

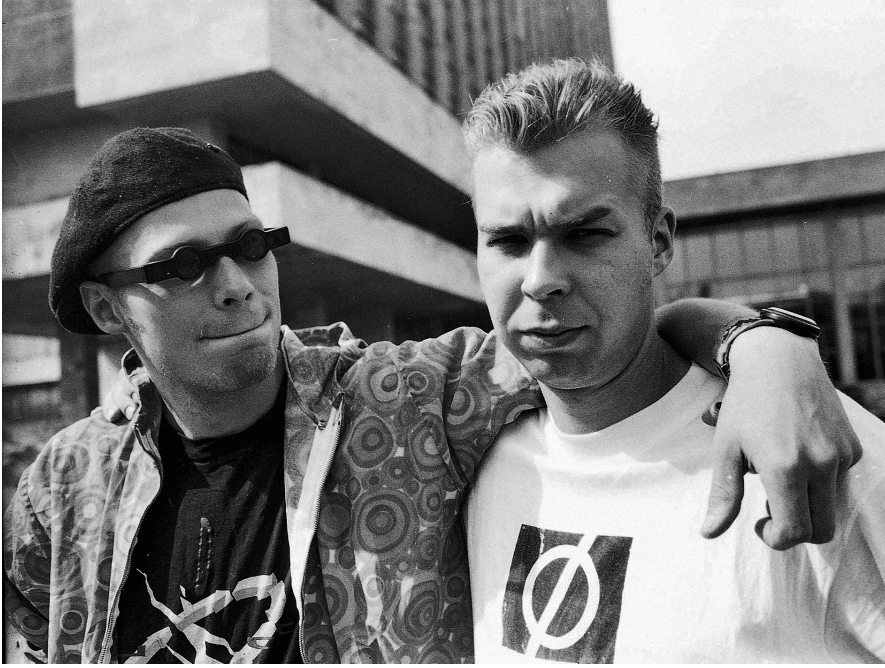
No, not really. It's rather maybe the opposite. The past ten years maybe more than half of the people are new findings from the internet. A very typical way of working is that when I hear an interesting song on an internet radio, I write down the artist and then I start to find out more of his or her doings. And this is how it goes.

How did you come across Basic House, for example?

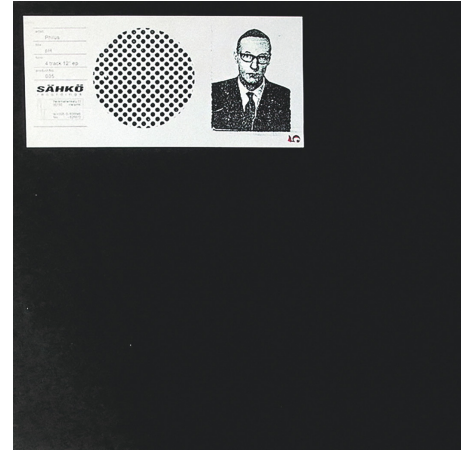
That was on NTS radio program. I mailed him [Stephen Bishop] and he said, let's make a record. And it just came out. And this is very typical.

You having done this label for such a long time, you went through all the changes of infrastructure to be able to release music. When you started, it was cassettes and vinyl, and CDs, probably. You went through a lot of changes in terms of how to communicate with people through the internet. And before it was fax or whatever. Did you disregard infrastructure and sound mediums, or did it influence what you wanted to do?

Well, in the beginning, in the 90s, you had to meet the person. You mostly got a tape from a person that you met at the gig or traveling. Like, for example, in Cologne, with Riley, we went to Kompakt Records record shop and Mike Ink was there and saw that we came in - and then he played one of his songs and the song came out eight months later



01



05



02



03



06



07



04

- 01 Panasonic in St. Petersburg, 1993
- 02 Mo (Elektro) and Ilpo (Panasonic) with the original Panasonic-lightbox from the Elektro bar, 2021
- 03 Tommi Grönlund, 1994
- 04 Elektro bar, Berlin, early 90s
- 05 Philus, *pH*, Sähkö, 1993
- 06 Panasonic, *Panasonic EP*, Sähkö, 1994
- 07 Orchestra Guacamole, *Saab 96*, Sähkö, 1993
- 08 Sil Electronics, *Tal-S*, Sähkö, 1995



08



01



02



03

- 01 Ø, Metri, Sähkö, 1994
- 02 Ø, Oleno, Sähkö, 1996
- 03 Martin Rev, Strangeworld, PUU, 2000

Und da war dieses Sample... die Frau, die die Akrobatin in Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* spielt, Solveig Dommartin. Sie spricht in einem der Lieder. Ich fand das sehr schön, das gefällt mir sehr.

Also veröffentlichst du immer noch die meisten Sachen, weil du die Leute kennst? Denn ich nehme an, du bekommst viele Sachen zugeschickt.

Nein, nicht wirklich, eher im Gegenteil. In den letzten zehn Jahren waren vielleicht mehr als die Hälfte Neuentdeckungen aus dem Internet. Es ist sehr typisch, dass ich, wenn ich ein interessantes Stück im Internetradio höre, mir den Künstler aufschreibe und dann anfangs, mehr über seine oder ihre Sachen herauszufinden. Und so geht es dann seinen Weg.

Wie bist du zum Beispiel auf Basic House gestoßen?

Das war bei NTS Radio. Ich habe ihm [Stephen Bishop] gemailt und er sagte: Lass uns eine Platte machen – die kam gerade raus, und das ist sehr typisch.

Da du dieses Label schon so lange betreibst, hast du viele strukturelle Veränderungen in der Tonträgerproduktion mitgemacht. Als Ihr angefangen habt, gab es nur Kassetten, Vinyl, und CDs. Ihr habt eine Menge an Wandel durchgemacht, auch im Hinblick auf die Kommunikation mit den Leuten – jetzt über das Internet, davor war es das Fax oder was auch immer. Hast du die Infrastruktur und die Formate ignoriert oder haben sie deine Arbeit beeinflusst?

Also, am Anfang, in den 90er Jahren, musste man die jeweilige Person treffen. Meistens hat man von Leuten ein Tape bekommen, die man bei einem Gig oder auf Reisen getroffen hat. In Köln zum Beispiel, mit Riley, gingen wir in den Kompakt Plattenladen, Mike Ink war dort und sah, dass wir reinkamen – und dann spielte er einen seiner Songs, der dann acht Monate später herauskam [Rosenkranz, veröffentlicht als Sähkö Nummer acht im Jahr 1994]. Aber als dann das

Internet das einflussreichste Medium für die Verbreitung und vor allem das Hören von Musik wurde, konnte man jemanden wie zum Beispiel Ricardo Vincenzo [veröffentlicht auf PUU / Sähkö im Jahr 2017] aus Sao Paulo veröffentlichen. Ich hatte ihn nie getroffen, aber ich mochte wirklich, was er machte. Er war in einer Community namens Voodoohop in Sao Paolo aktiv. Ich wurde auf seine Aktivitäten dank SoundCloud aufmerksam und schickte ihm eine Email. Ich sagte: „Lass uns eine Platte machen.“ Und er sagte: „Warum nicht?“ Und so ist es passiert. Das ist also sehr typisch für diese Post-Internet-Periode, die Art und Weise, wie Platten veröffentlicht werden und Musik in meiner Wahrnehmung auftaucht.

Es gibt eine Platte, die ich besonders mag, Sil Electronics [Tal-S, 1995 auf Sähkö erschienen]. Es gibt nicht viele weibliche Künstlerinnen, die auf Sähkö veröffentlicht haben. Aber vielleicht gab es einfach nicht viele in deinem Umfeld? Ich bin neugierig, ob du weißt, was aus ihr geworden ist? Ich glaube, es ist die einzige Platte, die Suzanne Brokesch jemals gemacht hat.

Ich glaube, sie hatte ein ziemlich buntes Leben in New York. Sie kommt aus Österreich, aus Wien. Und sie war mit Abe Duque zusammen. Das war schon '94 so, als wir uns das erste Mal trafen, irgendwo in Europa... in Berlin, vielleicht. Dann zogen sie nach New York, und weil Abe kolumbianische Wurzeln hat, lebten sie in einem kolumbianischen Viertel in Queens, in Hollis. Es war das Haus, das Abe von seinen Eltern bekommen hatte, glaube ich. Und Suzanne war, soweit ich weiß, eigentlich dabei, etwas mit Medien zu machen, aber dann plötzlich... Sie war eine recht eigene Person, und sie beschloss, zur Feuerwehr zu gehen und arbeitete viele Jahre lang als Feuerwehrfrau. Jetzt ist sie, glaube ich, in irgendeiner Form ins Universitätsleben zurückgekehrt. Ich war mit ihr in Kontakt, etwa im letzten Herbst, weil ich ihr vorschlug, ein Stück von ihr zu veröffentlichen, aber sie sagte nein. Dabei handelt es sich um ein Klavier-

[Rosenkranz, released as Sähkö number eight in 1994]. But then when internet started to be the most influential media for distributing and especially listening to music, you could release somebody, like for example this guy Ricardo Vincenzo [released on PUU / Sähkö in 2017], from Sao Paolo. I never met him in the beginning, but I really liked what he was doing. He was active in a community called Voodoohop in Sao Paolo. I found his doings on SoundCloud and I emailed him. I said: "Let's make a record." And he said: "Why not?" And that's how it happened. So that's very typical, this kind of post-internet period record releasing, music appearing to my perception.

There's one record that I particularly like, Sil Electronics [Tal-S, released on Sähkö in 1995]. There's not many female released artists on Sähkö. But maybe there were just not many around? And I was curious if you know what happened to her? Because I think it's the only record Suzanne Brokesch ever made.

I think she had a quite colourful life in New York. She was from Austria, from Vienna. And she went out with Abe Duque. They were already together in '94 when we first met. Somewhere in Europe... in Berlin, maybe. And then they moved to New York, and because Abe has Colombian roots, they used to live in a Colombian neighbourhood in Queens, in Hollis. It was the house that Abe got from his parents – maybe. And Suzanne, I think she was starting some media thing, but then suddenly... She was a quite peculiar person, she decided to go to a fire department and for many years worked as a fireman. Now, I think she's back in university life in some form. I was in touch with her, maybe last autumn, because I proposed to release one song she made, and she said no, she doesn't see it. This being a piano track, which is on her Bandcamp site. But that song, maybe in '99 or '98 – she sent me that tape and I don't know... That song always was in my mind, it's kind of a peculiar song, like a weird piano track. And she said no, that's horrible piano playing. And I said: "It doesn't matter". Now it's on her Bandcamp.

You talked about these different places that you went to when you started traveling with Sähkö. You traveled to Cologne and Berlin, of course, and also to the U.S., right. So, I'm wondering, which places were the most important for you and for Sähkö in the early or mid 90s, where you were best understood by the local scene?

I've been always enjoying traveling very much. Some people don't like traveling, but I really like it. Going to new places and meeting new people. And when I used to travel very much, even before Sähkö, I was traveling to London and Amsterdam and Paris. Most important maybe is Berlin. And also very early I got to know people in Berlin. I used to go out with Daniel Pflumm, who made the Elektro label and used to have a bar in an abandoned building which was called Elektro. And also at that time, Hard Wax used to be very important to me. It was before the first Sähkö record came out, so '91, '92. I used to go very much to Hard Wax. I was so excited when I walked from this metro station down the Reichenberger Straße. You could find a lot of flyers there of interesting places and alternative activities. So, Berlin is maybe the most influential place to me. But also London... We used to go to London quiet a lot. I used to have friends there. We went together to FatCat. Records shops were very important.

In how far is Finland a good place for you to make art, though? Because you moved to Barcelona... you could have moved anywhere in the world?

No, it's not really... I don't like living in Finland. Barcelona was a really good place. But my father is still alive, my sister is living here – so it's, in a way, where I'm from. But the most important reason why we moved, particularly in the year 2000 back to Finland, was that with Petteri we had a commission to make the Nordic Pavillon for the Venice Biennale. That was the reason why we had to go move to the same place, so we moved back to Finland. But right now, I really more and more feel like I should be somewhere else in a more warm place. I never suffer from warmth, only cold.

stück, das auf ihrer Bandcamp-Seite zu finden ist. Aber dieser Track – sie schickte mir vielleicht '99 oder '98 dieses Tape und ich weiß nicht... Dieser Song war immer in meinem Kopf, es ist ein seltsamer Song, wie ein seltsames Klavierstück. Und sie sagte nein, es wäre furchtbares Klavierspiel. Und ich meinte: „Das ist doch egal“. Jetzt ist es auf ihrer Bandcamp-Seite.

Du hast über die verschiedenen Orte gesprochen, die du besucht hast, als du mit Sähkö auf Reisen gingst. Du bist natürlich nach Köln und Berlin gereist, und auch in die USA, richtig? Ich frage mich, welche Orte Anfang oder Mitte der 90er Jahre für dich am wichtigsten waren? Welche Orte waren die wichtigsten für dich und für Sähkö, wo wurdest du von der lokalen Szene am besten verstanden?

Ich habe das Reisen immer sehr genossen. Manche Leute mögen das Reisen nicht, aber ich mag es wirklich – neue Orte zu sehen und neue Leute zu treffen. Als ich, noch vor Sähkö, sehr viel gereist bin, war ich in London, Amsterdam und Paris. Am wichtigsten ist vielleicht Berlin, ich habe auch sehr früh Leute in Berlin kennengelernt. Ich war mit Daniel Pflumm unterwegs, der das Elektro-Label gründete und eine Bar in einem verlassenen Gebäude hatte, die Elektro hieß. Zu dieser Zeit war auch Hard Wax sehr wichtig für mich. Das war, bevor die erste Sähkö-Platte herauskam, also ,91, ,92. Ich ging damals sehr oft zu Hard Wax. Ich war so aufgeregt, wenn ich von dieser U-Bahn-Station die Reichenberger Straße hinunterlief. Man konnte dort eine Menge Flyer von interessanten Orten und alternativen Aktivitäten finden. Berlin ist also vielleicht der Ort, der mich am meisten beeinflusst hat. Aber auch London... Wir waren früher sehr oft in London. Ich hatte dort Freunde, wir gingen zusammen zu FatCat. Plattenläden waren sehr wichtig.

Inwiefern ist Finnland für dich ein guter Ort, um Kunst zu machen? Du bist ja nach Barcelona gezogen... Du hättest überall auf der Welt hinziehen können.

Nein, eigentlich nicht... Ich lebe nicht gerne in Finnland. Barcelona war ein wirklich guter Ort. Aber mein Vater ist noch am Leben, meine Schwester lebt hier – es ist also in gewisser Weise meine Heimat. Aber der wichtigste Grund dafür, dass wir gerade im Jahr 2000 nach Finnland zurückgezogen sind, war, dass wir gemeinsam mit Petteri den Auftrag erhielten, den Nordischen Pavillon für die Biennale in Venedig zu gestalten. Deshalb mussten wir an denselben Ort ziehen, also zogen wir zurück nach Finnland. Aber im Moment habe ich wirklich mehr und mehr das Gefühl, dass ich irgendwo anders sein sollte, an einem wärmeren Ort. Ich leide nie unter Wärme, nur unter Kälte.

Heute ist es sehr, sehr warm in Köln, etwa 32 Grad. Richtig warm – so dass, du weißt schon, dein Gehirn nicht mehr gut funktioniert.

Das ist nicht warm, das ist „normal“. So sollte das Wetter das ganze Jahr über sein. Es ist aber auch die Art, wie die Menschen in Finnland sind, sie sind wirklich stur. Sie sind eine Art „Besserwisser“. Und sie sind... gerade war diese Wahl und es gibt nun eine neue, rechtspopulistische Regierung, und ich frage mich wirklich, was im nächsten Jahr passieren wird.

Ja. Politik ist überall schwierig. Du hast über den Pavillon auf der Biennale in Venedig gesprochen... [The North Is Protected, im Nordic Pavilion des Architekten Sverre Fehn, 2001]. Du hast daran gemeinsam mit Carl Michael von Hausswloff gearbeitet und vor ein paar Jahren eine Platte von ihm veröffentlicht [Addressing The Fallen Angel, erschienen 2019 auf Sähkö]. War das eine Verbindung, die schon lange bestand?

Ja, etwa Mitte der 90er Jahre traf ich ihn zum ersten Mal. Wir hatten eine Ausstellung im Museum für zeitgenössische Kunst in Helsinki. Er hat mit Petteri und mir Zeit verbracht – wir haben eine Ausstellung gemacht und seitdem haben wir mit ihm zusammengearbeitet. Und wir stellten fest, dass wir die gleichen Ideen und die gleichen Dinge mochten. Später fanden wir auch heraus, dass wir viele gemeinsame Freunde in der ganzen Welt haben. Ich habe eine Menge von Carl Michael gelernt. Er ist ein sehr kultivierter Mensch mit einem sehr breiten Allgemeinwissen. Er hat mir eine Menge beigebracht. Das war einige Jahre vor der Biennale von Venedig. Als Petteri und ich die Möglichkeit bekamen, diese Ausstellung zu kuratieren, beschlossen wir, einige Gleichgesinnte einzuladen und dieses Gemeinschaftskunstwerk zu schaffen, das eine Art Statement war – also dieses nicht-künstlerische Gemeinschaftskunstwerk zu produzieren. Erst nachdem alle Kunstwerke entstanden waren, wurden sie zugeordnet, zum Beispiel dies hier von mir und Petteri, und das hier von Leif [Elggren] und Carl Michael von Hausswloff. Und ein Werk war von Anders Tomren. Aber die Idee war, dass wir einen Pavillon machen, der keine signierten Kunstwerke hat, nur ein Gemeinschaftskunstwerk.

Ja, ich mag seine Kunst sehr. The Kingdoms of Elgaland-Vargaland finde ich sehr interessant.

Was ich dich auch fragen wollte: Wenn du an der Covergestaltung arbeitest, inwiefern hat dies mit dem Sound zu tun?

Die erste Idee kommt immer vom Sound. So war es schon immer. Ich habe mich immer sehr für Grafik inte-

Today it is very, very warm in Cologne, like 32 degrees. Really warm. When, you know, your brain doesn't work well anymore.

That's not warm, that's „normal“. That's how the weather should be around the year. But also, like people in Finland, they are really stubborn. They are this kind of “Besserwisser” [know-it-alls]. And they are, like... right now there was this election and there's a new right wing populist government and I really wonder what's going to happen in the next year.

Yes, yes. Politics are difficult everywhere.

You talked about the pavillon in the Venice Biennale... [The North Is Protected, in The Nordic Pavilion by architect Sverre Fehn, 2001]. You did that with Carl Michael von Hausswloff and you released a record of him a few years ago [Addressing The Fallen Angel, released on Sähkö in 2019]. Was this a connection that had been there for a long time?

Yeah, it was somewhere mid 90s when I first met him. We had an exhibition in Helsinki Contemporary Art Museum. He was together with Petteri and me, we made an exhibition and ever since that we've been working with him. And we noticed that we liked the same ideas and same kind of things. And also, later on we found out that we have a lot of common friends all over the world. I learned a lot of things from Carl Michael. He is a very civilized person with a very wide knowledge of things. He kind taught me a lot. This was some years before the Venice Biennale. When Petteri and I got this possibility to curate this exhibition, we decided to invite some like-minded people and make this community artwork, which was a kind of statement – to make this non-artist communal artwork. It was only after all the artworks were made, that they were named, like – this was made by me and Petteri, that was made by Leif [Elggren] and Carl Michael von Hausswloff. And one piece was made by Anders Tomren. But the idea was that we make the pavilion which doesn't have any named artworks, just one community artwork.

Yes. I like his art a lot. The Kingdoms of Elgaland-Vargaland I think is really interesting.

I wanted to also you about when you work on cover art. I was wondering, does it relate to the sound at all?

Yeah, always the first idea comes from the sound. It's always like that, always it has been like that. I was always very much into graphics, not all kinds, but this kind of minimalistic constructivist graphic art. And when I got the opportunity to make it on a record cover it was some kind of form of art which is not really related to almost anything else – or it's somehow very

much related. But it's an art form of its own. Making this kind of relationship between the artwork and the music.

Did you ever work the other way around with artists, where you made graphics and then someone did the sound?

No, never.

Because it's not interesting?

Well, some graphic ideas, they have been 20 years in a drawer. And when, suddenly, suitable music comes up, you have the opportunity to use the graphics. But that's quite seldom. But anyway, the most important thing is the sound, the way of making music and the way of musical ideas. It's the most important thing when you choose the way of making the art graphics.

But you yourself played music only as a DJ, correct?

Yeah. It's been kind of my principle, that I don't think I am capable enough to make proper music. Some people they are so talented with their musical abilities – like, for example, Jimi Tenor or Mika used to be. So, I don't want to interfere with that. I don't want to even try.

Do you still enjoy deejaying?

Yeah, but it's not very often that you have an opportunity to play, nowadays. I have maybe 50 mixes on the internet but playing in a club... there was Stefan Mitterer from Berlin [DJ Sotofett], he made a really nice event at Tresor, and that was the last time I was deejaying. It was pretty nice to play songs that you like. But I don't feel like going to play in a bar, because when you play in a bar, you cannot shout to people – be quiet, listen to the music. I don't want to play records to people who don't care. Because playing fabulous pieces of art to somebody who doesn't really care what is coming out from the speaker doesn't make any sense. But for example, the Tresor night, all the people who were there, they knew what they are there for and they wanted to hear every single note on every record. So, it was really nice to play records to them...

You have to more and more start thinking about what you are doing, like what you believe in and what you kind of want to expose to people.

Yes. I think when looking at the Sähkö catalogue, the question most people have is: Why did you not release more?

Well... People don't buy records anymore. So, I have to collect, I've been doing that always, basically, I have to collect money to put out records from doing other things – which I've been quite lucky to be able to. But it's very hard, every single hundred Euros, you have to think very carefully why they're invested.

ressiert, besonders für diese Art von minimalistischer, konstruktiver Grafik. Und als ich die Gelegenheit bekam, ein Plattencover zu gestalten, war das eine Art von Kunst, die nicht wirklich mit irgendetwas anderem zu tun hat – aber gleichzeitig doch sehr. Es ist eine Kunstform für sich, diese Art von Beziehung zwischen dem Kunstwerk und der Musik herzustellen.

Hast du jemals andersherum mit Künstlern zusammengearbeitet, also dass du die Gestaltung übernommen hast und dann jemand den Sound produziert hat?

Nein, nie.

Weil es uninteressant ist?

Nun, einige grafische Ideen liegen schon seit 20 Jahren in einer Schublade. Und wenn dann plötzlich die passende Musik kommt, hat man die Möglichkeit, die Grafik zu verwenden. Aber das ist ziemlich selten. Das Wichtigste ist auf jeden Fall der Sound, die Art des Musizierens und die Art der musikalischen Ideen. Das ist das Wichtigste für die Gestaltung des Artworks.

Aber du selbst hast immer nur als DJ Musik gemacht, richtig?

Ja. Es war schon immer mein Prinzip, dass ich nicht glaube, dass ich fähig genug bin, richtig Musik zu machen. Es gibt außerordentlich talentierte Leute, was die musikalischen Fähigkeiten angeht – wie zum Beispiel Jimi Tenor oder Mika früher. Also möchte ich mich da nicht einmischen. Ich möchte es nicht einmal versuchen.

Hast du immer noch Spaß am Deejaying?

Ja, aber heutzutage hat man nicht mehr so oft die Möglichkeit dazu. Ich habe vielleicht 50 Mixe im Internet, aber in einem Club... Stefan Mitterer aus Berlin [DJ Sotofett], er hat ein wirklich schönes Event im Tresor gemacht – und das war das letzte Mal, dass ich als DJ aufgelegt habe. Es war sehr schön, Stücke zu spielen, die ich mag. Aber ich habe keine Lust, das in einer Bar zu machen, denn wenn man in einer Bar auflegt, kann man die Leute nicht anschreien – seid leise, hört der Musik zu. Ich möchte keine Platten für Leute spielen, die sich nicht dafür interessieren. Denn es macht keinen Sinn, jemandem großartige Kunst vorzuspielen, den es nicht wirklich interessiert, was aus dem Lautsprecher kommt. Aber bei der Tresor-Nacht zum Beispiel wussten die Leute, wofür sie da waren, und sie wollten jede einzelne Note auf jeder Platte hören. Es war wirklich eine Freude, ihnen Platten vorzuspielen...

Man muss mehr darüber nachdenken, was man tut, woran man glaubt und was man den Leuten vermitteln will.

Ja. Wenn man sich den Sähkö-Katalog ansieht, fragen sich die meisten Leute wahrscheinlich: Warum habt ihr nicht mehr veröffentlicht?

Nun ja... Die Leute kaufen keine Platten mehr. Ich muss also Geld verdienen, das war schon immer so. Im Grunde genommen muss ich Geld verdienen, um Platten herausbringen zu können – und ich hatte das Glück, dass mir das gelungen ist. Aber es ist sehr schwer, bei jeden hundert Euro muss man sich sehr genau überlegen, warum man sie investiert.

Ja, aber eine Zeitlang hattest du erfolgreiche Musiker auf deinem Label, wie Jimi Tenor, auch Mika, und sie veröffentlichten auch auf anderen Labels. Also... [lacht] warum hast du sie gehen lassen?

Ich mache nie Verträge mit irgendjemandem. Ich wollte nie jemanden an Sähkö binden. Alle sind also immer frei zu tun, was sie wollen. Aber zum Beispiel Mika hat seine besten Platten – zumindest die, die ich persönlich am liebsten mag – immer für Sähkö gemacht. Er wollte immer die besten Tracks für Sähkö aufbewahren. Oder vielleicht lag es daran, dass er wusste, welche Art von Musik ich mag, und deshalb wollte er diese Titel für Sähkö reservieren. Zum Beispiel jetzt... Mika war, als sein letztes Album, *Konstellaatio* [als Ø, 2014 veröffentlicht auf Sähkö], herauskam, dabei ein neues Album aufzunehmen. Und er hat immer gesagt, dass dieses Album sein Testament sein wird.

...

Nun, er war manchmal sehr launisch, wenn er mit mir zusammen war. Ich würde sagen, dass wir eine ganz besondere Beziehung hatten. Aber wie auch immer, er hat diese Platte aufgenommen und... in den letzten Jahren ging es Mika nicht mehr so gut. Manchmal, wenn er dann nach Helsinki kam – zum Beispiel einmal, als er auf dem Weg nach Korea war, wo er eine Arbeit produzierte – durfte er nicht ins Flugzeug einsteigen. Also musste er in Helsinki bleiben, bis ich ihm ein neues Ticket für die Rückreise nach Berlin kaufte, wo er lebte. Zu dieser Zeit war er bereits dabei, das neue Album aufzunehmen. Und das Album war [ähnlich wie] das Jahr, in dem er starb. Mika sagte, dass die Platte schon mehr oder weniger fertig sei. Das war im Herbst und Winter 2016, 2017. Und jetzt erscheint die Platte. Mikas Freundin in Oslo hatte die Masteraufnahmen. Sie sind in Mikas alten Kisten, und es war eine sehr schwierige Arbeit für sie, nach den Spuren zu suchen und sie durchzuhören. Aber jetzt haben wir uns getroffen, wir haben ein gemeinsames Projekt mit ihr – Ende April sind wir dafür nach Genf gefahren, und sie hat das Master



01



02

01 Jimi Tenor in Barcelona, 1998
02 Tommi Grönlund, 2023

Yes, but during a certain time, you had successful musicians on your label, such as Jimi Tenor, also Mika, and they released on other labels as well. So... [laughs] why did you let them go?

I never make contracts with anyone. I never wanted to tie anyone in the Sähkö label. So, everyone is always free to do whatever they want. But, for example, Mika always made his best records, at least the records I personally like most, for Sähkö. So, he always wanted to

preserve those best tracks for Sähkö. Or maybe it was that he knew what kind of music I like and that's why he wanted to reserve those tracks for Sähkö. For example, now... Mika was, when his last album, *Konstellaatio* [as Ø, released on Sähkö in 2014], already when it came out, he was recording a new album. And he always used to say that this album is going to be his testament.

...

für die Platte mitgebracht. Schließlich haben wir es uns angehört, und es war wirklich wunderschön.

Wird die Platte auf ARC oder auf Sähkö erscheinen?

Sie wird auf jeden Fall bei Sähkö erscheinen.

Möchtest du noch über etwas sprechen, das demnächst erscheinen wird?

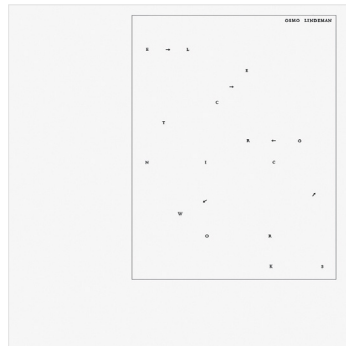
Nun, es wird eine Compilation mit einer Menge Künstler kommen. Und als ich diese Platte zusammengestellt habe, hatte ich zum ersten Mal mit Michael von Meakusma Kontakt. Ich habe ihm eine Mail geschickt und wir haben über verschiedene Dinge geredet, aber dann habe ich gesagt, dass ich übrigens eine Platte mache, auf der viele der Künstler zu hören sind, die er veröffentlicht hat, wie zum Beispiel Georgia. Davon war ich wirklich begeistert. Und dann wird es eine Art Anthologie geben. In den 60er Jahren gab es einen finnischen Künstler, der aus dem akademischen Milieu kam. Anfangs hat er Orchesterwerke komponiert, aber irgendwann hat er nur noch elektronische Werke produziert. Sein Name ist Osmo Lindemann. Sein Doppelalbum erscheint gerade. Es ist irgendwie seltsam, dass es noch nie eine Zusammenstellung seiner elektronischen Stücke gab. Nur ein paar davon konnte man schon hören. Er ist „the one“. Früher hat er mit einem gewissen Erkki Kurenniemi zusammengearbeitet, eine Art einflussreicher Intellektueller. Mika und Pan Sonic haben oft mit ihm zusammengespield, an den unterschiedlichsten Orten.

Gab es in den 60er oder 70er Jahren in Finnland ein Studio für elektronische Musik, vergleichbar mit dem EMS [Elektronmusikstudion] in Stockholm?

Ja. Eigentlich wurden Osmo Lindemann und Erkki Kurenniemi für den Bau des Studios bezahlt. Es ist sehr klein im Vergleich zum EMS, beispielsweise. Es ist eine Abteilung der Universität Helsinki und wurde in den 60er Jahren gegründet. Der aktuelle Leiter ist auch derjenige, der diese Osmo-Lindemann-Platte zusammengestellt hat.

Ich freue mich schon darauf, sie zu hören. Ich denke, wir kommen so langsam zum Ende des Interviews. Aber vielleicht gibt es noch etwas, das du sagen möchtest, wenn du auf 30 Jahre Sähkö zurückblickst.

Nun, es gibt so viele Dinge, die ich für wichtig halte, aber es ist ein bisschen schwierig, sie auszudrücken. In gewisser Weise könnte es gut sein, „was auch immer“ zu schreiben. Ich mochte immer Jimis Ansatz. Jimi hat diesen Ansatz, Dinge zuerst zu machen



Osmo Lindeman, *Electronic Works*, Sähkö, 2023

und später nachzudenken. Es ist also besser, „was auch immer“ zu schreiben, „was-auch-immer-Sätze“. Ob dabei etwas verstanden oder missverstanden wird – oder was auch immer. Irritierende Sätze und dann, nach und nach, zum Ergebnis kommen.

Okay.

Ich weiß nicht, ob das Sinn macht.

Das werden wir sehen. Ich werde eine Abschrift machen und sie dir schicken. Und dann kannst du sagen, dass das alles scheiße ist [lacht].

Ja, genau.

Der Redakteur des Magazins ist übrigens Wolfgang Brauneis, der auch lange Zeit mit Georg bei a-Musik gearbeitet hat. Und, es hat mir wirklich Spaß gemacht. Danke, dass du dir die Zeit genommen hast und so geduldig mit mir warst. Obwohl ich nicht wusste, dass es in Helsinki nicht dieselbe Uhrzeit ist!

Nein, im Gegenteil! Ich bin es wirklich nicht gewohnt, zuzuhören, zu folgen... alle meine Aussagen ziehen mich tief hinein. Aber ja, hoffentlich kannst du etwas daraus machen.

Ich finde, du sagst wirklich interessante Dinge. Du sprichst einfach langsam. Also, ja, danke, Tommi. Schönen Abend noch.

Also, wenn du das Ding schreibst, kannst du mich jederzeit wieder anrufen. Jederzeit.

Danke, das werde ich tun. Schönen Abend noch, bis bald. Mach's gut.

Mach's gut. Mach's gut.

Später am selben Abend fügt Tommi über WhatsApp hinzu: „Eine Sache, über die wir nicht gesprochen haben, ist die Geschlechterfrage. Du hast gesagt, dass die meisten Künstler von Sähkö keine Frauen sind. Wirklich? Ich habe noch nie darüber nachgedacht. Schreibe mir ein Statement dazu. Das ist eine Möglichkeit zu denken [...] Wir sind alle Agenten. Nichts weiter.“

Well, he was sometimes very moody when he was together with me. I would say that we had a very special relationship, with Mika. But, anyway, he was recording that record and... the last years, Mika started to be in not such a good shape. Sometimes when he then came to Helsinki, for example, once, when he was on the way to Korea – he was making one artwork in Korea – he was not allowed to go on the plane. So, he had to stay in Helsinki until I bought him a new ticket to go back to Berlin where he was living. At that time, he was already recording the new album. And the album was [similar to] that year, when he died. Mika said that the record started to be more or less ready. It was 2016 in autumn, 2017 in winter. And now that record is coming out. Mika's girlfriend in Oslo has the masters. They are in Mika's old boxes, and it has been a very difficult work for her to look for the tracks, to go through the tracks. But now we went to her, we have one project together with her – end of April, we went Geneva to make this project and she brought the master of that record. Finally, we listened to it, and it was really beautiful.

Will it come out on ARC or on Sähkö?

It's it's coming out on Sähkö, surely.

What else do you already want to talk about that is coming out soon?

Well, there's a compilation with a lot of artists. And actually, when I was compiling this record, I came across first time with Michael from Meakusma. I sent him a mail and we were talking about different things but then I said, by the way I'm making a record which has many of the artists you have released, like for example Georgia. I've been really excited about it. And then there's going to be a kind of anthology. In the sixties, there used to be a Finish guy, coming from an academic background. In the beginning, he used to make orchestral works, but at some point, he started to only make electronic works. His name is Osmo Lindemann. His double record is coming out. It's kind of weird that there has never been a collection of his electronic songs. Only a couple of them have been heard before. So, he's the one. He used to work together with this guy called Erkki Kurenniemi who used to be a kind of influential intellectual guy. Mika and Pan Sonic, they used to play together with him quite many times at different places. Was there an electronic music studio in the 60s or 70s in Finland, comparable to the EMS [Elektronmusikstudion] in Stockholm?

Yes. Actually, Osmo Lindemann and Erkki Kurenniemi used to be paid to make the studio. It's very small compared to like for example EMS. It's a department in Helsinki University, it was made in the 60s. And the guy who is running the place nowadays, he is the one who compiled this Osmo Lindemann record.

I'm looking forward to hearing it. We are coming to the end of the interview now, I think. But maybe there's something you want to say when you look back at 30 years of Sähkö.

Well, there's so many things that I think are important, but it's a little bit too difficult to find them out. In a way it might be good to write whatever. I always like Jimi's approach. Jimi has this kind of approach, it's: Do things first and think later. So it's better to write whatever, like, „whatever sentences“. Just, like, understanding or misunderstanding or whatever. Like, irritating sentences and then, little by little, go to the end.

Okay.

I don't know if this makes sense.

We can see. I will make a transcript that I feel is correct and then send it to you. And then you can say it's all shit [laughs].

Yeah.

By the way, the editor of the magazine is Wolfgang Brauneis, who also worked at a-Musik for a long time with Georg. And, I really enjoyed it. Thank you for making time. Thank you for being so patient with me. Although I didn't realise it's not the same time in Helsinki!

No, the opposite! I'm really not used to listen, to follow... all my sayings bring me deep in. But yeah, hopefully you manage to make something out of it.

I think you say really interesting things. You just speak slow. So, yes, thank you, Tommi. Have a good evening.

Well, when you write the thing, you can always call me again. Anytime.

Thank you, I will do so. Have a good evening, speak soon. Take care.

Take care. Good bye.

Later on the same evening, Tommi adds via WhatsApp: “One thing that we didn't talk about is the gender issue. You said that most of Sähkö's artists are not female. Really? I never come to think about it. Write me a statement about it. That is a way to think [...] We are all agents. Nothing more.”

Konzeptueller Sound zwischen Club und Museum¹

Tanzen und Diskutieren

STEFAN RÖMER

In der Diskussion über elektronische Musik und Konzeptualismus sind die blinden Flecken der Beteiligten offensichtlich. Gegen konzeptuelle Einflüsse in der elektronischen Musik argumentierte Simon Reynolds argumentierte für Tanzbarkeit. Eine genaue Definition dessen, was denn unter „konzeptuell“ zu verstehen sei, blieb er jedoch schuldig. Die kurze Diskussion über *Conceptronica* griff in Deutschland hingegen auch deshalb zu kurz, weil sie nicht den Diskurs über „musikalische Konzeptkunst“ von unter anderem Johannes Kreidler und Harry Lehmann berücksichtigte. Diese hatten lange zuvor die von dem Musiker und Theoretiker Seth Kim-Cohen angestoßene Kritik an der Sound Art zugunsten einer theoretisch reflektierten *Conceptual Sonic Art* aufgegriffen. Auch wird in dieser Diskussion generell der polit-ökonomische Kontext ebenso vernachlässigt wie die Tatsache, dass sowohl *das Museum* als auch *der Club* tiefgreifenden Veränderungen unterliegen. Diese Auswirkungen werden in der Elektromusik allzu oft ausgeblendet.

1

Der Musiktheoretiker Simon Reynolds beklagte in seinem Essay „The Rise of Conceptronica“ (2019) nicht nur, dass ein Teil der neuen elektronischen Musik zunehmend im Museum statt im Club präsentiert werde, sondern auch, dass sie immer seltener physische

Erfahrung, stattdessen aber intellektuelle Reflexion erfordere. Mit seiner Beobachtung „Why so much electronic music this decade felt like it belonged in a museum instead of a club“ schloss er polemisch an die Diskussion über aktuelle Ansätze elektronischer Musik an. Unter dem Begriff *Conceptronica*² fasst Reynolds das weite musikalische Feld „von hochaufgelöster digitaler Abstraktion bis hin zu Stilen wie Vaporwave und Hauntology“ zusammen und bezieht nicht nur Holly Herndons³ Musik mit ein, sondern bespricht auch Chino Amobis Album *Paradiso* sowie dessen Buch- und Soundprojekt *Eroica*, das er selbst als einen „epic globalist thriller“ beschreibt. Reynolds kritisiert Amobis Ausdehnung des Projekts auf eine Ausstellung, ein Video sowie weitere Formate, und dass er dazu ein breites Feld von Theoretiker*innen bemühe. Auch bemerkt er den „selbstkuratorischen“ Impuls, der den *conceptronica artists* ermögliche, ihre Arbeiten in Projekt- und Förderanträge zu übersetzen – was allerdings eine Existenzbedingung in der zeitgenössischen Kulturproduktion ausmacht. Entsprechend kritisiert er etwa Chino Amobis Anspruch, ekstatische Tanzmusik mit kritischer Kunst, einem Sciencefiction-Roman und Theorie kombinieren zu wollen. Aus seinen Beobachtungen zieht Reynolds schließlich sein Hauptargument: Obwohl *Conceptronica* den Beat der *Body Music* nutze, sei sie aufgrund der dominanten *crashing drum* nicht tanzbar. Vielmehr gebe es bei ihr

Conceptual sound between club and museum¹

Dancing and discussing

STEFAN RÖMER

In the discussion about electronic music and conceptualism, the blind spots of those involved are obvious. Simon Reynolds argued against conceptual influences in electronic music in favor of danceability. However, he failed to provide a precise definition of what is meant by “conceptual”. The brief discussion about *Conceptronica* in Germany also fell short, because it did not take into account the discourse on “musical conceptual art” by Johannes Kreidler and Harry Lehmann, among others. They had long before taken up the criticism of sound art initiated by musician and theorist Seth Kim-Cohen, favoring a theoretically reflected *Conceptual Sonic Art*. This discussion also generally neglects the political-economic context as well as the fact that both the museum and the club are undergoing profound changes. These effects are all too often ignored in electronic music.

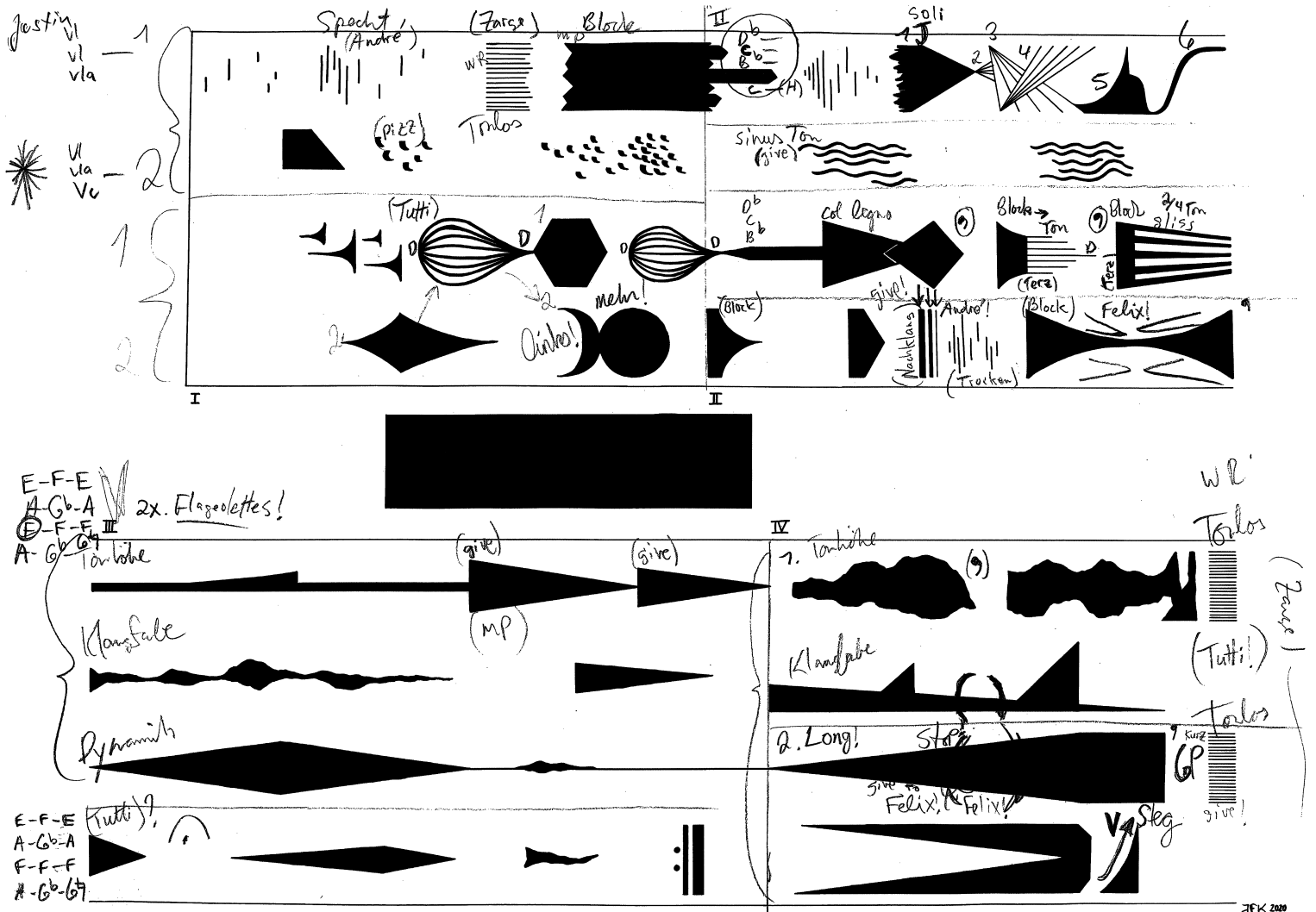
1

In his essay “The Rise of Conceptronica” (2019), music theorist Simon Reynolds not only complained that some of the new electronic music was increasingly being presented in museums instead of clubs, but also that it required less and less physical experience and more intellectual reflection. With his observation “Why so much electronic music this decade felt like it belonged in a museum instead of a club”, he

polemically joined the discussion on current approaches to electronic music. Under the term *Conceptronica*², Reynolds summarizes a broad musical field “from high-resolution digital abstraction to styles such as vaporwave and hauntology” and not only includes Holly Herndon’s music³, but also discusses Chino Amobi’s album *Paradiso* and his book and sound project *Eroica*, which he himself describes as an “epic globalist thriller”. Reynolds criticizes Amobi’s expansion of the project to include an exhibition, a video and other formats, and the fact that he uses a wide range of theorists.

He also notes the “self-curatorial” impulse that enables conceptronica artists to translate their work into project and funding applications – which, however, is a condition of existence in contemporary cultural production. Accordingly, he criticizes Chino Amobi’s ambition to combine ecstatic dance music with critical art, a science fiction novel and theory. Reynolds ultimately draws his main argument from his observations: although *Conceptronica* utilizes the beat of *body music*, it is not danceable due to the dominant *crashing drum*. Rather, it is not just about thinking, but about sinking into thoughts, which Reynolds compares to the experience of a photo exhibition or an art video.

Reynolds admits that conceptronica artists are becoming more and more like performers as well as producers. What he does not take into account is that this



Felix Kubin, *Telephobie*, graphic score (with comments), 2020

nicht nur um das Nachdenken, sondern um das Versinken in Gedanken, was Reynolds mit der Erfahrung einer Fotoausstellung oder eines Kunstvideos vergleicht.

Reynolds räumt ein, dass die *conceptronica artists* zunehmend sowohl Performer- als auch Produzent*innen seien. Was er nicht berücksichtigt, ist, dass sich diese Tendenz zum Auteurhaften auch auf die neuen technologischen Möglichkeiten im audiovisuellen Bereich zurückführen lässt, aber eben auch auf die seit den 1970er Jahren in der Kunst gängige Nivellierung der Disziplinen. Reynolds liefert keine spezifische Definition dessen, was *Conceptronica* von früheren Sounds unterscheidet, die sich selbst theoretisierten oder ihre ästhetische Funktion definierten.

2

Die Verlagerung von Musikevents ins Museum wurde selbst zum Thema von Ausstellungen: *Doppelleben. Bildende Künstler*innen machen Musik*⁴ etwa beabsichtigte, anhand von Videobeispielen einen historischen Überblick über das im Titel annoncierte Thema zu geben. Das zu weit gefasste Spektrum

von gefilmten Konzerten, Performances, Musikvideos und Videoinstallationen ließ jedoch weder eine lückenlose Geschichte noch eine theoretisch stringente Argumentationslinie zu.

Das Thema „Kunst und Musik“ hat es schon seit Mitte des 20. Jahrhunderts in Verbindung mit Neo-Dada, Fluxus, Minimalismus, Neuer und Experimenteller Musik immer wieder ins Museum geschafft. In den letzten Jahren kulminierte dies in einer Reihe von Ausstellungen⁵, von denen sich *Hyper! A Journey into Art and Music* in den Hamburger Deichtorhallen 2020 als eine der lautesten und populärsten gerierte. Bei solchen Ausstellungen von Musik im Kunstraum verliert man sich oft in Illustration, wofür die gesamte Bildwelt des Pop ein ergiebige Feld darstellt – beispielsweise deutet die Verwendung eines LP-Covers allein noch nicht auf einen inhaltlichen Bezug der Kunst auf die Musik hin.

Demgegenüber formulierte die historisch umfassend angelegte Ausstellung zur sogenannten *Sound Art* im Karlsruher ZKM 2012/13 ein anspruchsvolles Ziel. Ein ergänzendes Konzertprogramm mit bekannten internationalen Künstler*innen sowie Zugänge zu internationalen Soundarchiven wie *Ungehörte Avantgarde* und

tendency towards the auteur-like can also be traced back to the new technological possibilities in the audiovisual field, but also to the leveling of disciplines that has been common in art since the 1970s. Reynolds does not provide a specific definition of the difference between *conceptronica* and earlier sounds that theorized about themselves or defined their aesthetic function.

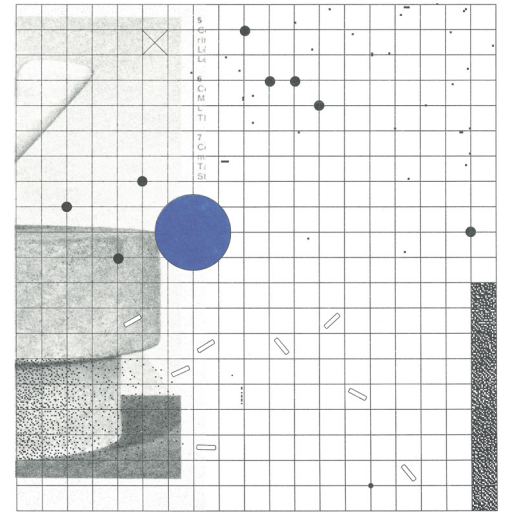
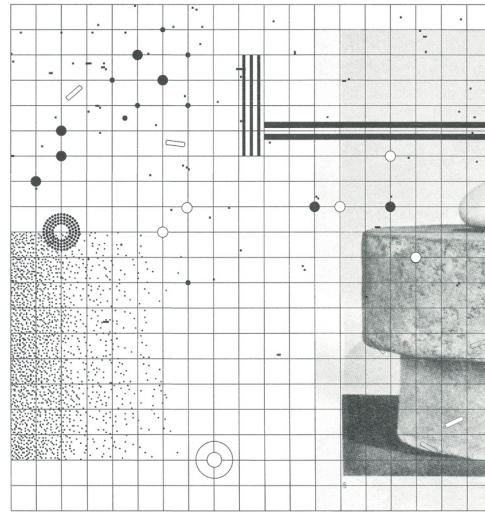
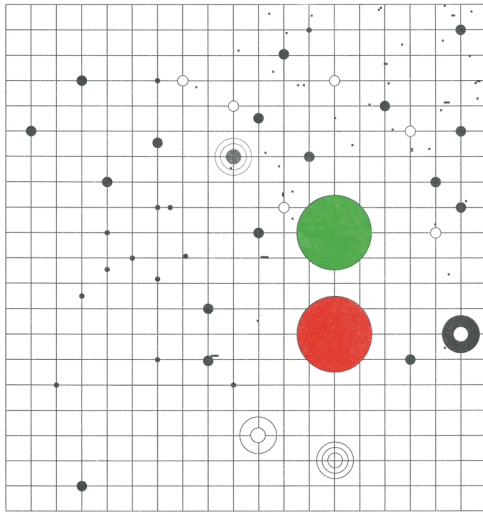
2

The transfer of music events into museums has itself become the subject of exhibitions: *Doppelleben. Bildende Künstler*innen machen Musik*⁴, for example, intended to use video examples to provide a historical overview of the topic advertised in the title. However, the overly broad spectrum of filmed concerts, performances, music videos and video installations neither provided a complete history nor a theoretically stringent line of argument.

The topic of “art and music” has repeatedly made it into the museum since the middle of the 20th century in the context of Neo-Dada, Fluxus, Minimalism, New and Experimental Music. In recent years, this has

culminated in a series of exhibitions⁵, of which *Hyper! A Journey into Art and Music* at Hamburg’s Deichtorhallen in 2020 proved to be one of the loudest and most popular. In these kinds of exhibitions of music in the art space, the focus is often on illustration, for which the entire visual world of pop is a fertile field – for example, the use of an LP cover alone does not indicate that the art relates to the music in terms of content. In contrast, the historically comprehensive exhibition on so-called *Sound Art* at the ZKM in Karlsruhe in 2012/13 formulated an ambitious goal. A complementary concert programme with well-known international artists as well as access to international sound archives such as *Ungehörte Avantgarde* and *Broken Music Archiv*, which emerged from the Gelbe Musik record shop⁶, extended the exhibition beyond the museum into urban space and the web.

From the mid-1990s, music in art became a widespread phenomenon in the Rhineland, for example. Records were played excessively at openings, artists performed and bands such as Kreydler, Mouse on Mars and Air Liquide gave concerts in art museums and galleries. A structural change of the museum from white cube to multimedia entertainment ambience had begun,



Broken Music Archiv, das aus dem Plattenladen Gelbe Musik hervorgegangen ist⁶, erweiterten die Ausstellung über das Museum hinaus in den Stadtraum und ins Internet.

Ab Mitte der 1990er Jahre wurde Musik in der Kunst beispielsweise im Rheinland zu einer breiten Bewegung geworden. Bei Eröffnungen wurden exzessiv Platten aufgelegt, Künstler*innen traten auf, und Bands wie Kreidler, Mouse on Mars oder Air Liquide gaben Konzerte in Kunstmuseen und Galerien. Ein Strukturwandel des Museums vom White Cube hin zum multimedialen Unterhaltungs-Ambient hatte eingesetzt, während gleichzeitig der Club zur industriellen Massenvergünstigungszone und zu einem bedeutenden Wirtschaftsfaktor wurde.

Seit den 1990er Jahren wurden zunehmend auch Installationen oder Videos von Künstler*innen wie Angela Bulloch, Susan Philipsz, Christian Marclay, Rodney Graham oder Matthias Poledna ausgestellt, in denen dem Sound eine hervorgehobene Bedeutung zukam. Seit den frühen 2000er Jahren traten große Absatzprobleme für das Format Musikalbum auf, digital vertriebene einzelne Songs oder Mini-alben traten zunehmend an dessen Stelle. Zwar gibt es seit einigen Jahren einen Vinyl-Boom, doch wachsen die Marktanteile der Streaming-Dienste⁷. Diese Entwicklung, dass „das Internet begann, Rezeption, Distribution und Konsum in der Kultur“ – und besonders in der „Musikkultur“⁸ – zu erobern, markiert für Mark Fisher frustrierenderweise das Ende derjenigen Musikkultur, die ihn selbst geprägt hat. Heute wirbt eine große Anzahl von vergleichbaren multimedialen Websites wie Spotify, Apple Music, Napster oder Amazon Music um die Klicks der User*innen und unterstützt damit ein falsches Effizienzdenken in Musik und Kunst.

Es lässt sich ein wichtiger historischer Einschnitt markieren: Als Susan Philipsz 2010 den Turner Art Prize gewann, war die „Sound Art / Sound

Sculpture“ im kommerziellen Bereich des Kunstfeldes etabliert. Dies ging einher mit einer Vielzahl paralleler Entwicklungen: Ab 2010 tourte die musealisierte Version der deutschen Krautrock-Band Kraftwerk als technoide Gesamtkunstwerk-Krautrock-Oper weltweit durch große Museen, Lady Gaga suchte sich öffentlichkeitswirksam Berater*innen aus der Kunstwelt und die Rap-Formation Wu-Tang Clan produzierte das Album *Once Upon a Time in Shaolin*, das als Unikat im New Yorker Museum of Modern Art präsentiert wurde.

Auch hatte sich bereits in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre in Deutschland ein Bereich der elektronischen Musik mit explizitem Theoriebezug herausgebildet, wovon Labelnamen wie *Mille Plateaux*, nach dem Buch von Gilles Deleuze und Félix Guattari, oder *Faitiche*, als Fetischbegriff dem Philosophen Bruno Latour entlehnt, zeugen. Die deutschen Musikzeitschriften *Spex* und *de:bug* nahmen in der Vermittlung dieser Diskussionen eine spezielle Funktion ein, indem sie inhaltliche und soziale Brücken zu Kunst, Design, Mode, Philosophie und computertechnischen Gadgets schlugen. Diese Kombination von Musiklabels mit der theoretischen Unterstützung durch Popmagazine produzierte einen diskursiven Raum, in dem sowohl getanzt als auch diskutiert wurde.

Auch ergaben sich vielfältige personelle Überschneidungen, wodurch medial ein vielstimmiger, unterschiedlichste soziale Gruppen vernetzender Raum resonierte. Dabei kombinierten Künstler*innen wie Oval mit ihren minimal-melodiosen Glitch-, Pattern- und Sequenzer-Kompositionen; Thomas Brinkmann erweiterte unlängst seinen Minimal Techno mit aus Field Recordings von Waschmaschinen erzeugten Industrial Techno⁹, der auf Techno-Partys zum Repertoire gehört; Terre Thaemlitz aka DJ Sprinkles hat mit ihrer kritischen Taktik, House mit Bereichen wie Klassik zu infizieren, nicht nur eine andere Tanzbarkeit

while at the same time clubs became an industrial mass entertainment zone and a significant economic factor. Since the 1990s, installations or videos by artists such as Angela Bulloch, Susan Philipsz, Christian Marclay, Rodney Graham or Matthias Poledna have increasingly been exhibited, in which sound was given a prominent role. Since the early 2000s, there have been major sales problems for the music album format, with digitally distributed individual songs or mini albums increasingly taking its place. Although there has been a vinyl boom for some years now, the market share of streaming services keeps growing⁷. For Mark Fisher, this development that “the internet began to conquer reception, distribution and consumption in culture” – and especially in “music culture” – frustratingly marks the end of the music culture that shaped him⁸. Today, a large number of comparable multimedia websites such as Spotify, Apple Music, Napster and Amazon Music compete for users’ clicks, thereby supporting a false sense of efficiency in music and art.

An important historical turning point can be marked: When Susan Philipsz won the Turner Art Prize in 2010, “Sound Art / Sound Sculpture” had become established in the commercial sector of the art field. This was accompanied by a number of parallel developments: From 2010, the museum version of German krautrock band Kraftwerk toured major museums worldwide as a technoid Gesamtkunstwerk krautrock opera. Lady Gaga publicly sought out advisors from the art world and the rap group Wu-Tang Clan produced the album *Once Upon a Time in Shaolin*, which was presented as a unique piece in New York’s Museum of Modern Art.

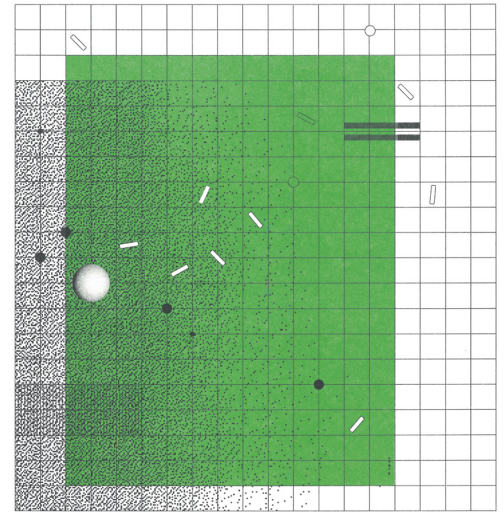
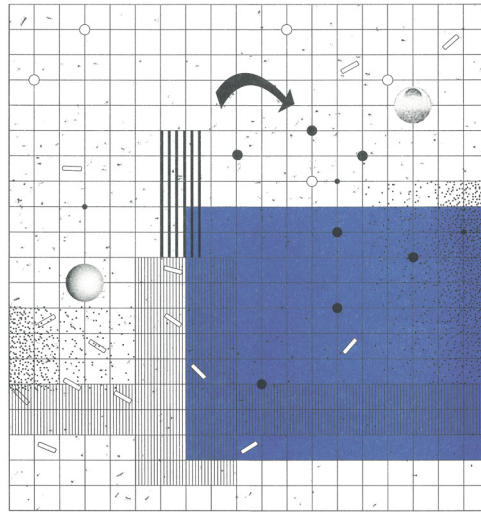
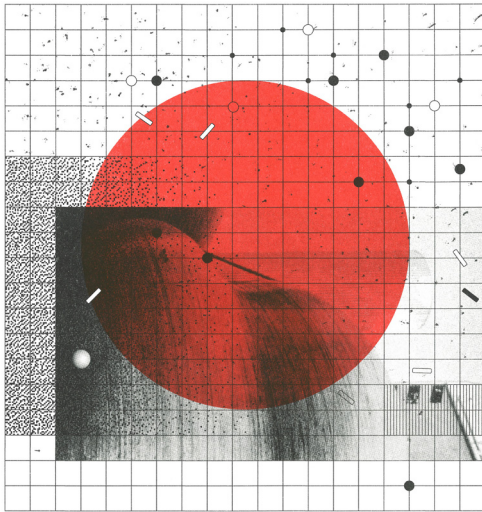
In the second half of the 1990s, a field of electronic music with an explicit theoretical reference had already emerged in Germany, as evidenced by label names such as *Mille Plateaux*, based on the book by Gilles Deleuze and Félix Guattari, or *Faitiche*, a fetish term borrowed from the philosopher Bruno Latour. German music magazines *Spex*

and *de:bug* took on a special function in mediating these discussions by building content-related and social bridges to art, design, fashion, philosophy and computer technology gadgets. This combination of music labels with the theoretical support of pop magazines produced a discursive space in which people both danced and discussed. There were also a variety of personal overlaps, resulting in the resonance of a polyphonic media space that connected the most diverse social groups. Artists such as Oval combined their minimal-melodic glitch, pattern and sequencer compositions; Thomas Brinkmann recently expanded his minimal techno with industrial techno generated from field recordings of washing machines⁹, which is part of the repertoire at techno parties; Terre Thaemlitz aka DJ Sprinkles has not only defined a different danceability with her critical approach of infecting house with genres such as classical music, but has also proposed not to orientate herself towards the largest possible pop public, but to systematically design trans identities¹⁰. Since these artists and the corresponding discussions are not mentioned by Reynolds, it is reasonable to conclude that the discursive connection between (minimal) techno and conceptualist electro is less established in British dance halls. Ultimately, Reynolds sees the lack of danceability of conceptronica as a criterion against the growing field of sound art.

3

Reynolds made no reference to a theoretical discussion that had already been initiated by the musician and theorist Seth Kim-Cohen: “A non-cochlear sound art seeks to replace the solidity of the *objet sonore*, of sound-in-itself, with the discursiveness of a conceptual sonic practice.”¹¹

In this sense, Kim-Cohen defines in his book *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art* a conceptual



Mads Emil Nielsen, *Framework 3 (arbitrary11)*, 2020. Scores by Katja Gretzinger

definiert, sondern auch vorgeschlagen, sich nicht an einer möglichst großen Pop-Öffentlichkeit zu orientieren, sondern systematisch Transidentitäten zu entwerfen.¹⁰ Da diese Künstler*innen und die entsprechenden Diskussionen bei Reynolds keine Erwähnung finden, liegt der Schluss nahe, dass die diskursive Verbindung von (Minimal) Techno und konzeptualistischem Elektro in angelsächsischen Dance Halls weniger etabliert ist. Letztlich gilt für Reynolds die fehlende Tanzbarkeit von *Conceptronica* als Kriterium gegen das wachsende Feld der Sound Art.

3

Reynolds nahm keinen Bezug auf eine theoretische Diskussion, die bereits der Musiker und Theoretiker Seth Kim-Cohen angestoßen hatte: „Eine nicht-cochleäre Klangkunst versucht, die Solidität des *objet sonore*, des *Klangs-an-sich*, durch die Diskursivität einer konzeptuellen Klangpraxis zu ersetzen.“¹¹

In diesem Sinne definiert Kim-Cohen in seinem Buch *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art* eine nicht auf das Hören mit dem Innenohr fixierte („non-cochlear“), sondern auch theoretisch fundierte *Conceptual Sonic Art*. Hier wird bereits der Gegensatz zur Kritik an *Conceptronica* von Simon Reynolds deutlich, der mit seiner hedonistischen Kritik an der Nicht-Tanzbarkeit auch eine Ablehnung von Musik im Galerieraum verbindet. Ganz im Gegensatz dazu fordert Kim-Cohen knapp zehn Jahre zuvor eine explizite Orientierung der Sonic Art am Diskurs der „gallery arts“, wie im Folgenden ausgeführt wird. Zugleich prägt er den Begriff eines „non-cochlear conceptualism“, mit dem er die in der Musik geltende Definition von Klang als eine „Einheit der Wahrnehmung“ kritisiert.¹²

Mit Bezug auf die dekonstruktive Philosophie Derridas und auf den *Conceptual Turn*, der nach Kim-Cohens Ansicht das Feld der Kunst grundlegend verändert hat, manifestiert

er seinen Begriff einer „conceptual non-cochlear sonic art“.¹³ Die historischen Eckpunkte des „Conceptual Turn nach Duchamp“ komprimiert er folgendermaßen: von der Erscheinung zur Konzeption (Joseph Kosuth), vom Geschmack zur Bedeutung (Arthur Danto), vom Spezifischen zum Generischen (Thierry de Duve) und vom Medium zu einer kulturellen Situation, die von einem Universum widerstreitender Begriffe gebildet wird (Rosalind Krauss)¹⁴.

Um den *Conceptual Turn* auf diese Weise auch in der Musik nachzuvollziehen, analysiert Kim-Cohen die für den Diskurs der Avantgardemusik des 20. Jahrhunderts zentralen Begriffe „*objet sonore*“ bei Pierre Schaeffer und „*sound-in-itself*“ bei John Cage, der bei aller Erweiterung seiner kompositorischen Praxis insistierte: „let sounds be themselves“.¹⁵ Diese Auffassung, dass ein Ton eine Selbstidentität im Sinne eines eindeutigen „reinen Tons“ besäße, kritisiert Kim-Cohen mit Derrida.¹⁶ Er entwirft stattdessen eine Musiktheorie, die eine kontextuelle Definition favorisiert. Das heißt, dass ein Klang immer von seinem Kontext beeinflusst wird, in dem er auftritt. Ein solcher Kontext kann hermeneutisch auch die Texte (Komposition, Paratexte etc.) einbeziehen, die mit einem Klang in kulturell-kontextueller Verbindung stehen. Für diese Dekonstruktion des Klangs im Diskurs der Avantgardemusik des 20. Jahrhunderts bezieht sich Kim-Cohen auf den legendären Essay „*Sculpture in the Expanded Field*“ von der einflussreichen Kunsttheoretikerin Rosalind Krauss (1978). Er überträgt Krauss’ Theorie der Skulptur auf die Musik, indem er den räumlichen und sprachlichen Kontext des Klangs gegenüber seiner Form betont; daraus resultiert „eine kulturelle Situation“ als spezifisches Verhältnis von Raum und widersprüchlichen Begriffen.¹⁷ Dies führt ihn zu dem, was er als „nicht-cochleäre Klangkunst“ bezeichnet: „Klänge, die linguistisch funktionieren und daher ebenso gelesen wie gehört werden.“¹⁸

sonic art that is not fixated on hearing with the inner ear (“non-cochlear”), but is also theoretically grounded. Here the contrast to Simon Reynolds’ criticism of *Conceptronica* becomes clear, as his hedonistic criticism of non-danceability is also linked to a rejection of music in the gallery space. In complete contrast, Kim-Cohen, almost ten years earlier, called for an explicit orientation of sonic art towards the discourse of “gallery arts”, as will be explained below. At the same time, he coined the term “non-cochlear conceptualism”, with which he criticized the definition of sound in music as a “unit of perception”.¹²

With reference to Derrida’s deconstructive philosophy and to the conceptual turn, which in Kim-Cohen’s view has fundamentally changed the field of art, he manifests his concept of “conceptual non-cochlear sonic art”.¹³ He summarizes the historical cornerstones of the “Conceptual Turn after Duchamp” as follows: from appearance to conception (Joseph Kosuth), from taste to meaning (Arthur Danto), from the specific to the generic (Thierry de Duve) and from the medium to a cultural situation formed by a universe of conflicting concepts (Rosalind Krauss).¹⁴

In order to understand the *conceptual turn* in music in this way, Kim-Cohen analyzes two terms central to the discourse of 20th century avant-garde music: Pierre Schaeffer “*objet sonore*” and John Cage’s “*sound-in-itself*”, who, despite all the expansion of his compositional practice, insisted: “let sounds be themselves”.¹⁵ Referring to Derrida, Kim-Cohen criticizes this view that a sound has a self-identity in the sense of a unique “pure sound”.¹⁶ Instead, he develops a music theory that favors a contextual definition. This means that a sound is always influenced by the context in which it occurs. Such a context can also hermeneutically include the texts (composition, paratexts, etc.) that are culturally and contextually connected to a sound. For this deconstruction of sound in the discourse

of 20th century avant-garde music, Kim-Cohen refers to the legendary essay “*Sculpture in the Expanded Field*” by the influential art theorist Rosalind Krauss (1978). He transfers Krauss’ theory of sculpture to music by emphasizing the spatial and linguistic context of sound over its form, resulting in “a cultural situation” as a specific relationship between space and contradictory concepts.¹⁷ This leads him to what he calls “non-cochlear sound art”: “Sounds that function linguistically and are therefore read as well as heard.”¹⁸

His criticism of phenomenological and ontological questions leads him to a conscious short-term non-listening in analogy to the blinking of the eye (see Rosalind Krauss, *The Blink of an Eye*, 1990): Although the “blinking” of the ear is not biologically possible, it serves him as an analytical model for a targeted interruption of hearing.¹⁹ The result of this epistemic operation is Kim-Cohen’s “conceptual non-cochlear sonic art.”

With a historical delay to Kim-Cohen, German philosopher Harry Lehmann has triggered a discussion in German music theory with similar references to the canon of conceptual art.²⁰ However, both authors pursue fundamentally different arguments: Kim-Cohen intends, as a musician and theorist, to develop a “conceptual sonic art” by means of deconstructivist criticism. In contrast, the philosopher Lehmann’s argument aims to use statically fixed “zero-point markings” in the history of art to connect the new genre of “conceptual music” he has established to New Music.²¹

Kim-Cohen’s term “non-cochlear” - to be understood as not relating to the cochlea - is replaced by Lehmann’s term “non-myriaxal” - to be understood as not relating to the eardrum.²² Kim-Cohen’s expansion of the discourse contrasts with Lehmann’s aesthetic closure with definitions of terms that only function in their respective systems. Nevertheless, conclusions can be drawn from the well-documented discussion about contemporary German music theory.²³

Seine Kritik an phänomenologischen und ontologischen Fragestellungen führt ihn zu einem bewussten kurzzeitigen Nicht-Hören in Analogie zum Blinzeln des Auges (vgl. Rosalind Krauss, *The Blink of an Eye*, 1990): Das „Blinzeln“ des Ohres ist zwar biologisch nicht möglich, dient ihm jedoch als analytisches Modell für eine gezielte Unterbrechung des Hörens.¹⁹ Das Ergebnis dieser epistemischen Operation ist Kim-Cohens „conceptual non-cochlear sonic art“.

Mit einer historischen Verzögerung zu Kim-Cohen hatte der deutsche Philosoph Harry Lehmann mit ähnlichen Verweisen auf den Kanon der Conceptual Art eine Diskussion in der deutschen Musiktheorie ausgelöst.²⁰ Beide Autoren verfolgen jedoch grundsätzlich unterschiedliche Argumentationen: Kim-Cohen beabsichtigt, als Musiker und Theoretiker mittels dekonstruktivistischer Kritik eine „conceptual sonic art“ zu entwickeln. Dagegen zielt die Argumentation des Philosophen Lehmann darauf ab, mit statisch fixierten „Nullpunktmarkierungen“ in der Geschichte der Kunst die von ihm neu geschaffene Gattung der „Konzeptmusik“²¹ an die Neue Musik anzuschließen.

Kim-Cohens Begriff des „non-cochlear“ – zu verstehen als nicht die Innenohrschnecke (Cochlea) betreffend – ersetzt Lehmann durch „nicht myrinxal“ – zu verstehen als nicht das Trommelfell betreffend.²² Einer Erweiterung des Diskurses bei Kim-Cohen steht Lehmanns ästhetische Schließung mit Begriffsdefinitionen gegenüber, die nur in ihrem jeweiligen System funktionieren. Trotzdem können aus der gut dokumentierten Diskussion Rückschlüsse auf die zeitgenössische deutsche Musiktheorie gezogen werden.²³

Eine analytische Praxis stelle die Conceptual Art dar, so Kim-Cohen, die sich nach Peter Osborne paradigmatisch mit der Definition von Kunst beschäftigt: Der Konzeptualismus weise aufgrund seiner expliziten Verbindung von Theorie und Praxis erkenntnistheoretische Qualitäten auf. Dabei gelten für Kim-Cohen zwei konzeptuelle Kriterien, die Reduktion des Sinnlichen („non-cochlear“) zugunsten einer kritischen Diskursivität und eine im Werk selbst angezeigte „Reflexion“ über die eigenen Produktionsverfahren.

Die von Simon Reynolds etwas genervt kommentierten Künstlertexte, die den *Conceptronica* Sound oft begleiten, machen hier den Unterschied. Denn ein Charakteristikum des Konzeptualismus in der Kunst besteht in der Produktion von künstlerischen Begleittexten, die die eigenen intellektuellen Prozesse in die künstlerische Produktion einbeziehen.

Der Musiker Urs Peter Schneider hat in seinem Buch *Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie* (Bern 2016) ein beeindruckendes Konvolut von 400 Beispielen zusammengetragen, die einen guten Überblick über

den großen Einfluss von John Cages experimentellen Kompositionsweisen der „Text Scores“ geben, die er Ende der 1950er Jahre an der New School in New York lehrte. An diesen Kompositionskursen nahm eine beeindruckende Anzahl von Künstler*innen von Yoko Ono bis La Monte Young teil.

Dies passt auf sehr unterschiedliche Weise zu Musiker-Autor*innen wie Chino Amobi oder Terre Thaemlitz, die über ihre exzessiven Texten auf den Covers ihrer Tonträger sagte, dass die Plattenfirma, bei der sie unter Vertrag stand, diese ablehnten.²⁴ Auch die von Jan Jelinek wie ein Para-Text eingesetzte Fake-Identität von „Ursula Bogner“ ist höchst interessant²⁵, die nun vermeintlich als die einzige Musikerin in der Düsseldorfer Krautrock-Szene gelten könnte – eine Fake-Identität, zu der er auch ein visuelles Werk produziert.²⁶ Allerdings verstehe ich auch Jelineks *Gesellschaft zur Emanzipation des Samples* nicht nur in der Funktion eines Pseudonyms, sondern als inhaltliche Erweiterung seiner Musik um die künstlerische Praxis der Konzeption fiktiver Autor:innenschaften. Pseudonyme sind zwar in der Popmusik verbreitet, jedoch erweitern die spezifischen Authentizitätskonstruktionen von Jelinek auch seine musikalische Originalität.

Ganz anders konstatiert Johannes Kreidler in seinem Text „Der erweiterte Musikbegriff“, dass mit der „Medienmusik“ eine Erweiterung stattgefunden habe, wobei er sich kritisch auf die Neue Musik kapriziert.²⁷ Mit seiner Aktion *product placements* (12.9.2008) lieferte Kreidler medienwirksam 70.200 Einzelnachweise für eine einzige Komposition mit einem LKW bei der deutschen Musikverwertungsgesellschaft GEMA in München ab. Kreidler thematisiert den institutionellen Kontext der zeitgenössischen Musik, indem er die GEMA als Institution kritisiert, die in Deutschland musikalische Urheberrechte verwaltet. Die GEMA sei immer noch so organisiert, als sei nicht längst ein Großteil musikalischer Produktionen via Internet verfügbar, werde nicht täglich hunderttausendfach digital weiterverarbeitet und folglich nicht häufig gegen das geltende traditionelle Urheberrecht verstoßen.

Eine fundamentale Forschung zur medialen Sphäre der Überwachung im Sound betreibt Jasmine Guffond. Wenn man im Internet auf Websites zugreift, dringen im Gegenzug Cookies in den eigenen Computer ein, die unser digitales Verhalten beobachten und analysieren. Diese Aktion der Algorithmen von Cookies trackt Guffond und transcodiert sie mittels einer spezifischen Sonifikationstechnik in Klänge. Dazu forschte sie in ihrer Dissertation, um medien- und überwachungskritische Kompositionen zu erstellen. Jedem Cookie ordnet sie ein spezifisches Soundprofil zu, wodurch sie deren akustische Daten synthetisiert. Die



Will the real Ursula Bogner please stand up?

According to Kim-Cohen, conceptual art represents an analytical practice that, following Peter Osborne, is paradigmatically concerned with the definition of art: conceptualism exhibits epistemological qualities due to its explicit connection between theory and practice. For Kim-Cohen, two conceptual criteria apply: the reduction of the sensual („non-cochlear“) in favor of a critical discursivity, and a „reflection“ on one’s own production processes that is indicated in the work itself.

Simon Reynolds’ somewhat annoyed commentary on the artists’ texts that often accompany the *Conceptronica* sound make the difference here. After all, one characteristic of conceptualism in art is the production of artistic accompanying texts that incorporate the artist’s own intellectual processes into the artistic production.

In his book *Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie* (Bern 2016), musician Urs Peter Schneider has compiled an impressive collection of 400 examples that provide a good overview of the major influence of John Cage’s experimental compositional methods of „text scores“, which he taught at the New School in New York in the late 1950s. An impressive number of artists from Yoko Ono to La Monte Young took part in these composition courses.

This fits in very differently with musician-authors such as Chino Amobi or Terre Thaemlitz, who said about her excessive lyrics on her album covers that the record company she was signed to rejected them.²⁴ Jan Jelinek’s use of the fake identity of „Ursula Bogner“ as a para-text is also highly interesting²⁵, as she could now supposedly be the only female musician in the Düsseldorf

Krautrock scene – a fake identity for which he also produces visual work.²⁶ However, I also understand Jelinek’s *Society for the Emancipation of Sampling* not only in the sense of a pseudonym, but as an extension of the content of his music to include the artistic practice of conceptualizing fictional authorships. Although pseudonyms are common in pop music, Jelinek’s specific constructions of authenticity also extend his musical originality.

In his text „The expanded concept of music“, Johannes Kreidler states, quite differently, that an expansion has taken place with „media music“, whereby he critically focusses on new music.²⁷ With his action *product placements* (12.9.2008), Kreidler delivered 70,200 individual proofs of a single composition in a lorry to the German music collecting society GEMA in Munich. Kreidler addresses the institutional context of contemporary music by criticizing GEMA as an institution that administers musical copyrights in Germany. GEMA is still organized as if most musical productions have not long been available on the internet, are not digitally processed hundreds of thousands of times a day and therefore do not frequently violate traditional copyright law.

Jasmine Guffond is conducting fundamental research into the media sphere of surveillance in sound. When we access websites on the internet, cookies are sent to our computers, which observe and analyze our digital behavior. Guffond tracks this action of the cookie algorithms and transcodes them into sounds using a specific sonification technique. She researched this in her dissertation in order to create compositions that are critical of media and surveillance. She assigns a

so erzeugten Geräusche setzt sie in Performances ein oder generiert aus den Algorithmen elektroakustische Klänge. Mittels dieser Sonifizierung der Cookie-Daten macht Guffond die postpanoptische digitale Überwachungstechnologie hörbar und verleiht den Cookies neue Aufmerksamkeit.

Die erwähnten sound-konzeptuellen Praktiken – wie etwa die postpanoptischen Drones von Jasmine Guffond, die postminimalistischen Permutationen von Jessica Ekomane, die konzeptuellen House-Hybride von Terre Thaemlitz, die institutionskritischen Aktionen von Johannes Kreidler oder

die multiplen Sound-Charaktere von Jan Jelinek – agieren kritisch in der historisch relativ neuen Atmosphäre des *Conceptual Ambient*. Bewusst seien hier einige Künstler*innen erwähnt, die sich grundlegend von der Auswahl von Simon Reynolds unterscheiden.

Das von Mark Fisher beklagte Verschwinden der Pop-Moderne, das er mit dem geisterhaften Vinyl-Knistern assoziiert, versteht er als eine „allmähliche Aufkündigung der Zukunft“.²⁸ Sein popmodernistisches Retro-Motiv des „vinyl crackle“ weist auf eine Kritik an den neuen kulturindustriellen Vermarktungstechniken von Musik hin.

specific sound profile to each cookie, synthesizing its acoustic data. She uses the sounds generated in this way in performances or generates electroacoustic sounds from algorithms. By means of this sonification of cookie data, Guffond makes post-panoptical digital surveillance technology audible and gives cookies new attention.

The aforementioned sound-conceptual practices – such as the post-panoptical drones of Jasmine Guffond, the post-minimalist permutations of Jessica Ekomane, the conceptual house hybrids of Terre Thaemlitz, the institution-critical actions of Johannes Kreidler or the


multiple sound characters of Jan Jelinek – operate critically in the historically relatively new atmosphere of Conceptual Ambient. A number of artists are deliberately mentioned here who differ fundamentally from Simon Reynolds' selection.

Mark Fisher's lamentation of the disappearance of pop modernism, which he associates with the ghostly crackling of vinyl, is understood by him as a "gradual cancellation of the future".²⁸ His pop-modernist retro motif of the "vinyl crackle" points to a critique of the new cultural-industrial marketing techniques of music.

1 This essay is an excerpt from my chapter „Konzeptuelle Sounds – (nicht-)tanzbar und (nicht-)hörbar?“, in: S.R., *DeConceptualize – Zur Dekonstruktion von Kunst, Film, Musik*, Berlin 2023, which in turn includes my earlier text „Wie tanzt sich konzeptueller Sound?“, in: *Texte zur Kunst*, March 2020, <https://www.textezurkunst.de/articles/wie-tanzt-sich-konzeptueller-sound/>.
 2 He already introduced the term *Conceptronica* in his 2006 review „Matmos, The Rose Has Teeth in the Mouth of a Beast; Ten isound biographies of homosexual icons which sample the sound of burning flesh?“, <https://www.theguardian.com/music/2006/apr/23/18>.
 3 Although Reynolds calls Herndon "the best-known conceptualist of contemporary electronica", who has "a more optimistic vision of 'science fiction politics'" to offer, he immediately polemicalises about her supposedly problem-solving character and compares her to a US-American politician of the Democratic Party.
 4 Bundeskunsthalle, Bonn, 23.6.–18.10.2020, <https://www.bundeskunsthalle.de/doppelleben.html>.
 5 Cf. also the exhibitions *Sympathy for the Devil. Art And Rock And Roll Since 1967*, Museum of Contemporary Art, Chicago 2007; *See This Sound. Versprechungen von Bild und Ton*, Lentos Kunstmuseum, Linz 2009; *Summer of Love, Whitney Museum of American Art*, New York 2007; *Panic Attack! Art of the Punk Years, 1974–84*, Barbican Gallery, London 2007.
 6 Cf. also the exhibition *Broken Music Vol. 2*, Museum Hamburger Bahnhof, Berlin 2022/23.
 7 The number of paid subscriptions to streaming services in the


United States rose from 58.2 million in the first half of 2019 to 95.8 million in the first half of 2023, cf. <https://www.digitalmusicnews.com/2023/09/18/recorded-music-industry-revenue-h1-2023-us-riaa/>.
 8 Mark Fisher, *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft*, translated by Thomas Atzert, Berlin 2015, p. 33.
 9 Cf. Thomas Brinkmann, *Raupenbahn*, 2019. On the context of his research cf. the same, lecture on *Raupenbahn*, as part of the exhibition *all_go_rhythm_This is a FREE CONCERT*, Galerie oqbo, http://www.oqbo.de/ton/all_go_rhythm_it_is_a_free_concert.php (video recording Berlin, 28.10.2021).
 10 Cf. Yuko Asanuma interviewing Terre Thaemlitz, *Die Prozesse des Nicht-Werdens, Monheim Triennale 2021*, https://www.monheim-triennale.de/de/projekte/papers/terre-thaemlitz?fbclid=IwAR1hvji3djfQIH_uh_ji81w5zsoTuMPj9KHTE-KQSBpsAn_Fw73na7YJNlQ.
 11 Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward A Non-Cochlear Sonic Art*, New York a. o. 2009, p. 217.
 12 Julia Kursell, *Epistemologie des Hörens. Helmholtz' physiologische Grundlegung der Musiktheorie*, Paderborn 2018, p. 14.
 13 Kim-Cohen (note 9), pp. xix, 156.
 14 Cf. *ibid.*, p. xvii.
 15 *Ibid.*, p. xvi.
 16 Cf. „Derrida questions the most basic of presumptions: that a thing has its own, internal identity.“, Kim-Cohen (note 27), p. 125.
 17 *Ibid.*, p. 153.
 18 *Ibid.*, p. 156.
 19 Cf. *ibid.*, p. xviii ff., p. 158 f.

20 Cf. the panel discussion: 47. Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, 6.8.2014, with further references, <https://www.youtube.com/watch?v=D-BDFQjYTM> and Lehmanns lecture there, https://www.youtube.com/watch?v=OXs88_KOVIU.
 21 Cf. Harry Lehmann, *Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1, 2014, part 1, pp. 22–25, here p. 24.
 22 Cf. Lehmann's reference to Kim-Cohen; *ibid.*, p. 25, note 7.
 23 In this debate, the composer Peter Ablinger formulates with regard to music, "that we are dealing with a very conservative genre in which [...] there is still a lot to do"; Peter Ablinger, *Herdenglocken*, in: *MusikTexte*, 145, 2015, <https://ablinger.mur.at/docs/herdenglocken.pdf>.
 24 Terre Thaemlitz, *Die Krise der Post-Spektakel-Contemporary-Ambient-«Live»-Performance (oder: Warum mich niemand dafür bezahlt, a-strukturelles Audio aufzulegen)* [1997, engl. publication 2007], translated by Kristoffer Cornils, in: *Musik sehen*, ed. by Lina Brion and Detlef Diederichsen, Leipzig 2021, pp. 12–27, here p. 19.
 25 Cf. Martin Conrads, *Post-fake as game of projection. The phenomenon „Ursula Bogner“ and the publication „SONNE = BLACK BOX“*, <https://www.springer.in.at/en/2012/1/post-fake-als-projektionsspiel/>.
 26 Cf. Stefan Römer, *Die tanzende Aufklärungsästhetik von Jan Jelinek. Faitiche est. 2008*, in: *springer.in*, „Come together!“, 26, 2, Frühjahr 2020, p. 10 f.
 27 Johannes Kreidler, *Sätze über musikalische Konzeptkunst*, Hofheim 2018, p. 69.
 28 Fisher (note 9), p. 17.



Byte^{FM}

Gute Musik und Information. Rund um die Uhr. Auf byte.fm




Meakusma Festival

29.08–01.09 2024 EUPEN

meakusma-festival.be

Zu Broken Music Vol. 2 und Jacques Charliers' Art in Another Way

On Broken Music Vol. 2 and Jacques Charliers' Art in Another Way

Art (and Curating) in Another Way

HANS-JÜRGEN HAFNER

So genannte „Künstlerschallplatten“ sind in der Kunstgeschichte traditionell ein Nischenthema. Auch in Kunsthandel wie im institutionellen Ausstellungsbetrieb spielen Schallplatten sowie, allgemeiner gefasst, Tonträger als akustischer Sonderfall der üblichen Auflagenobjekte, Editions-„Kleinformen“ und markenkünstlerischen *diffusion lines* allenfalls eine Nebenrolle. Kein Wunder – beileibe kein homogenes, formal, inhaltlich, medial oder aus der künstlerischen Anwendung heraus schlüssig abzugrenzendes Genre, spricht die Künstlerschallplatte tendenziell eher einen privaten Interessentenkreis an. Der entspricht weder dem klassischen, gut betuchten „Kunstsammler“ noch dem fankulturell inspirierten Musik-Nerd, sondern liegt vielmehr irgendwie dazwischen. Künstlerschallplatten – ob sie nun spezifisch „Künstlermusiken“ transportieren oder irgendwelchen sonstigen „Kunstbezug“ aufweisen – haben eher „obskuren“ als „offiziellen“ Charakter. Sie sind als Objekte eher rares Sammelobjekt, dessen Wert erkannt werden will, als von unübersehbarer Bedeutung für die Entwicklung der modernen und zeitgenössischen Kunst... und Musik. Die gelungeneren Beispiele verbinden sich, buchstäblich als eine *art in another way* (Jacques Charlier), auch sozialgeschichtlich folgerichtig eher mit experimentellen, subkulturellen, anti-künstlerischen oder institutionskritisch motivierten Projekten (die musikalische Neoavantgarde der 1950er-Jahre, FLUXUS, konzeptuelle Kunst und Punk) – Projekte, die durch eine mehr oder weniger gezielte Medien- und Kommunikationspolitik zudem oft auf die Herstellung von Gegenöffentlichkeiten abzielten.

Dementsprechend erscheinen Künstlerschallplatten nur in den aller-seltensten Fällen in großer Auflage mit properem Vertrieb, wie es immerhin für manches Künstler-gestaltete Cover-Artwork – exemplarisch Andy Warhols interaktives Bananen-Cover für das Album *The Velvet Underground & Nico* der auch direktorial/kuratorisch von ihm betreuten Velvet Underground – der Fall ist, meist unter eher prekären Umständen. Abgesehen davon, dass Künstlermusiken im engeren Sinn nicht jedermanns Sache und, frei nach Dieter Roth, entsprechend „selten gehörte“ aber gerade deshalb interessante „Musik“ sind, machen Vinylschallplatten visuell aber nicht viel her. Mit Standardgrößen zwischen dem 7“-Single- und dem 12“-Albumformat (immerhin denkbaren, aber wenig gängigen Zwischenformaten) eignen sich Schallplatten als materiale Objekte eher für die Archivierung im (Wohnzimmer-)Regal als für tolle Ausstellungsinszenierungen. Es muss schon ein arger Fan sein, wer sich die bunten Papp- oder einfarbigen Papiercover als Deko an die Wand hängt, in denen die Vinylscheiben üblicherweise aufbewahrt werden. Vor allem teilen Tonträger, egal ob Schellack, Schallplatte oder CD – aber auch das Angebot von Streamingdiensten –, das Schicksal, primär für den individuellen Gebrauch, das private Hörerlebnis gemacht zu sein. Problemverschärfend kommt hinzu, dass Schallplatten erst bei korrekter Benutzung ihre volle visuelle, haptische und sonische Dimension entfalten. Diese medial/industriell vorformatierte Dimension lässt sich, Stichwort DJ-Culture, gegen die Gebrauchsanweisung aber noch beträchtlich ins Produktive und Öffentliche wenden.

HANS-JÜRGEN HAFNER

In the history of art, so-called “artist records” have traditionally been a niche topic. In the art trade as well as in institutional exhibitions, records and sound carriers in general play, at best, a minor role as a special acoustic case of the usual multiples, the “small forms” edition and brand-artistic *diffusion lines*. The artist record is by no means a homogeneous genre that can be fully defined in terms of form, content, media or artistic application, and tends to appeal more to a private circle of interested parties. This is neither the classic, wealthy “art collector” nor the music nerd inspired by fan culture. Its audience is rather situated somewhere in between. Artist records – whether they specifically transport “artists’ music” or have some other “art reference” – are more “obscure” than “official” in character. As objects, they tend to be rare collectors’ items whose value needs to be recognised, rather than being of immense importance for the development of modern and contemporary art... and music. The more successful examples are associated with experimental, subcultural, anti-artistic or institution-critical projects (the musical neo-avant-garde of the 1950s, FLUXUS, conceptual art and punk), literally as “art in another way” (Jacques Charlier). These projects often also aimed at creating counter-publics through a more or less targeted media and communication policy.

As a result, only in the rarest of cases do artist records appear in large editions with proper distribution, as is the case with some artist-designed covers – for example Andy Warhol’s interactive banana cover for Velvet Underground’s *The Velvet Underground*

& *Nico*, for which he was also director and curator – usually under rather precarious circumstances. Apart from the fact that artists’ music in the strict sense is not everyone’s cup of tea and, to paraphrase Dieter Roth, is therefore “seldom heard” but interesting “music” for that very reason, vinyl records don’t make much of a visual impression. With standard sizes ranging from 7” singles to 12” albums (intermediate formats are conceivable, but less common), vinyl records are more suitable as material objects for archiving on the (living room) shelf than for grand exhibition staging. You have to be a real fan to hang the colorful cardboard or monochrome paper sleeves, in which vinyl records are usually stored, on the wall as decoration. Above all, sound carriers, whether shellac, vinyl or CD – but also streaming services – share the fate of being made primarily for individual use, for the private listening experience. The problem is exacerbated by the fact that records only develop their full visual, haptic and sonic dimension when used correctly. This media/industrially preformatted dimension can, however, in contrast to the instructions for use, be turned into the productive and public realm.

The cultural-industrial production of sound carriers – not only vinyl records – mass-produced from the 1950s to the end of the 1980s, built on the former and thus established a specific mode of production and distribution, primarily for music, but also a specific mode of use and experience, a veritable culture of reception. The latter, at least, has facilitated the creative survival of vinyl in house, techno and hip-hop through the crisis of the sound carrier in the 1990s, when digitisation started being favored.

Auf ersteres hat die kulturindustrielle, seit den 1950er Jahren bis Ende der 1980er Jahre ins Massenhafte gesteigerte Tonträgerproduktion – nicht nur von Vinylschallplatten – aufgebaut und damit einen spezifischen Produktions- und Distributionsmodus vorrangig für Musiken, sondern auch einen speziellen Gebrauchs- und Erfahrungsmodus, eine regelrechte Rezeptionskultur etabliert. Letztere hat das kreative Weiterleben von Vinyl in House, Techno und HipHop über die digitalisierungsbegünstigte Tonträger-Krise der 1990er Jahre zumindest begünstigt.

Gleichwohl: Die Schallplatte ist – unabhängig, ob sich damit Ludwig van Beethovens *9. Symphonie*, Sun Ra's *Super-Sonic Jazz*, Francois Dufrenés Dichtung „Crythme“, „Anarchy in the UK“ von den Sex Pistols, oder die 1979 als Single des One-off-Acts File Under Pop veröffentlichten Sounddokumente vom Flughafen Heathrow abspielen lassen – ein vom Cover bis in die Auslaufrille kulturindustrielles Produkt, das spezifische Ereignisse radikal entkontextualisiert, um sie einerseits archivier- und andererseits wiederhol- sowie, in technischem Sinn, reproduzierbar zu machen. Ähnlich wie die traditionelle licht-chemische Fotografie ist die Vinylschallplatte ein indexikalisches Medium – mit der Rille als direkte Spur des sonischen Ereignisses, die sie aufzeichnet und das sie reproduziert. Ihre Politizität bezieht die Schallplatte einerseits aus der mit der technischen Reproduzierbarkeit verbundenen statistisch-quantitativen (Un-)Erheblichkeit.

Was der Fotografie der „Schnitt mit dem Küchenmesser“ (Hannah Höch) als Grundlage der Collage ist, ist der Schallplatte andererseits der mutwillig beigebrachte Kratzer. Er lässt sozusagen reales Licht in die kulturindustrielle Konserve. Angekratzt, verwandelt sie sich in ein autorschaftlich beanspruchbares Produktionsmittel. Mindestens ebenso interessant sind allerdings künstlerische Interventionen im kulturindustriellen Feld, gerade wenn dabei – von Akteuren wie Sun Ra, Henry Flynt, The Red Krayola bis hin zu Laibach, KLF und dem Berliner Elektro Music Department – *on* und *off* Vinyl getestet wird, wieviel Kunst einerseits die „niedere“ Populärkultur und andererseits die sozial distinktive „hohe“ Kunst aushält. Dies nicht zuletzt auch, indem man in die Produktions- und Vertriebsstrukturen selbst interveniert, etwa zu Hochzeiten improvisierter Musik, in Post-Punk und Techno.

All das trägt zum aktuellen Nimbus der Vinylschallplatte, ihrem spätestens seit den 2010er Jahren wiedergewonnenen Status als sammelwürdiges Objekt bei – und korrespondiert mittlerweile mit einem ebenso differenziert wie unoriginell gewordenen, wuchernden Wiederver-

öffentlichungsmarkt, der längst das Nischensegment Künstlerschallplatte erfasst hat. Das kann man an einer Flut künstlerisch wenig herausfordernder „Kollaborationen“ beobachten, die von einem gleichermaßen sinnfrei entgrenzten „Kultur-“ wie pauschalen „Künstler“-Begriff profitieren. Da treffen für jeden beliebigen Anwendungskontext – zwischen kommissioniertem Kunstinstrumental, Couch-„Klassiker“ oder Club-Futter – entstandene Musiken gern mal auf eine „von Künstlern gestaltete“ Verpackung. Die müssen nicht immer so fantasievolles „art-related“ aussehen und klingen, wie die Veröffentlichungen von A-TON, einem Subunternehmen des mit dem Berghain verbundenen Berliner Technolabels Ostgut Ton. Wer für seine Kultivierung weder Musik noch Kunst, sondern fix und fertig anwendbaren „midcult“ sucht, ist hier freilich genau richtig.

Da lässt es schon aufhorchen, wenn Berlins Hamburger Bahnhof als nationales „Museum für Gegenwart“ mit *Broken Music Vol. 2* eine Ausstellung aufsetzt, die sich exklusiv dem Thema „Künstlerschallplatte“ widmet. Die Konsequenz geht so weit, andere, ebenfalls durchaus mit künstlerischem Anspruch genutzte/gestaltete Tonträger wie CDs und Kassetten a priori außen vorzulassen. Bemerkenswert ist zudem, wie sehr sich die Kuratoren Sven Beckstette und Ingrid Buschmann mit über siebenhundert kunst- und künstlerbezogene Vinylschallplatten aufs Statistische verlassen; und dass dafür gleich großzügige 2500 Quadratmeter Ausstellungsfläche zur Verfügung stehen. So viel Platz gibt es normalerweise nur für „große“ Kunst.

Ob deshalb die Vinylschallplatte im Presstext gleich zum „Leitmedium des vielfältigen Austauschs von Kunst und Musik“ erklärt werden muss? Mit Blick auf die kuratorische Umsetzung scheint solch PR-effiziente Etikettierung jedenfalls leichter von der Hand zu gehen als einerseits die spezifische „Medialität“ der Schallplatte und andererseits das spezielle „Künstlerische“ im Umgang damit herauszuarbeiten; also zu definieren, was nun genau aus Schallplatten Künstlerschallplatten macht – und letztere vielleicht wirklich zu einem „Leitmedium“. Vor allem verhindert der solchermaßen künstlich verengte Fokus, den ästhetisch-epistemischen Bruch nachzuvollziehen, der die Künste an der Schwelle von Moderne und Zeitgenossenschaft insgesamt erfasste und der sich am besten aus der kunst-, medien- und kulturhistorischen Perspektive der „Veröffentlichung“, nicht aber mit spezifischen Medien und Gattungen erklären lässt – und auch nicht damit, dass so manche Künstler irgendwann im Leben zu einem Instrument gegriffen hat. Diese grundsätzliche methodische Schwäche zieht sich durch das gesamte Projekt



Milan Knížák, Broken Music, Multipla Records, 1979

Nevertheless, the vinyl record is – regardless of whether it was used to record Ludwig van Beethoven's *9th Symphony*, Sun Ra's *Super-Sonic Jazz*, Francois Dufrenés's poem "Crythme", the Sex Pistols' "Anarchy in the UK" or the sound documents from Heathrow Airport released as a single by one-off act File Under Pop in 1979 – a cultural-industrial product that radically decontextualizes specific events in order to make them archivable, repeatable and, in a technical sense, reproducible. Similar to traditional light-sensitive/chemical photography, the vinyl record is an indexical medium – with the groove as a direct trace of the sonic event that it records and reproduces. On the one hand, the record derives its politicality from the statistical-quantitative (in) materiality associated with its technical reproducibility.

What the "cut with the kitchen knife" (Hannah Höch) is to photography as the basis of the collage, the record is to the deliberately inflicted scratch. It lets real light into the cultural-industrial can, so to speak. Scratched, it is transformed into a means of production that can be used for authorial purposes. Artistic interventions in the cultural-industrial field are at least as interesting, especially when – from practitioners like Sun Ra, Henry Flynt, The Red Krayola to Laibach, KLF and the Berlin Electro Music Department – it is tested *on* and *off* vinyl to see how much art can withstand "low" popular culture on the one hand and socially distinctive "high" art on the other. Not least by intervening in the production and distribution structures themselves, for example at the height of improvised music, in post-punk and techno.

All of this has contributed to the current aura of the vinyl record, its regained status as a collector's item since the 2010s at the latest – and now corresponds to a proliferating reissue market that has become as differentiated as it is unoriginal and has long since conquered the niche segment of artist records. This can be seen in a flood of artistically unchallenging "collaborations" that benefit from a concept of "culture" that is as meaningless as it is generalized as "artist". Music created for any context of use – between commissioned soundtracks for art installations, sofa "classics" or club fodder – often comes in "artist-designed" packaging. They don't always have to look and sound as unimaginatively "art-related" as the releases from A-TON, a sub-company of the Berlin techno label Ostgut Ton, which is associated with Berghain. Of course, if you are looking for neither music nor art, but ready-made "middlebrow" for your cultivation, then this is the place to be.

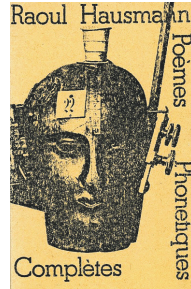
So, it is quite surprising that Berlin's Hamburger Bahnhof, a national museum for contemporary art, organized *Broken Music Vol. 2*, an exhibition devoted exclusively to 'artist records'. This goes so far as to exclude other sound carriers, such as CDs and cassettes, which are also used/designed with artistic aspirations. It is also remarkable how much the curators, Sven Beckstette and Ingrid Buschmann, rely on statistics with over seven hundred art and artist-related vinyl records; and that a generous 2500 square meters of exhibition space is available for this. This much space is normally only available for "big" art.



01



02



03



04

- 01 v/a, *Phonetische Poesie*, Luchterhand Verlag, 1971
- 02 Ferdinand Kriwet, *Campaign: Wahlkampf In Den USA*, Droste Verlag, 1974
- 03 Raoul Hausmann, *Poèmes Phonétiques Complètes*, Edition S Press, 1978
- 04 Titankatzen, *Frankie; Whisky*, Leiterwagen Records, 1999

und wirkt umso nachteiliger, je mehr sich diese Ausstellung in der Aufzählung verliert.

Denn trotz vieler per QR-Code in den Parcours integrierter Klang- und Musikbeispiele – freilich durchwegs in Form von Digitalisaten –, trotz Sound-/Videostationen handelt es sich bei der Ausstellung vorrangig um eine Schallplatten-„Cover“-Präsentation – und um *name dropping*. Da avancieren schon im Wandtext plötzlich aktuelle Kunstweltlieblinge wie Pauline Curnier Jardin, Anne Imhof oder Wolfgang Tillmans zu Genregrößen, während gestandene Grenzgänger „zwischen Kunst und Musik“ und darüber hinaus mit reichen, themenrelevanten Oeuvres gänzlich unerwähnt bleiben: Club Moral etwa, Mauricio Kagel oder Wolfgang Voigt. Die visuelle Komponente wird zudem prinzipiell gegenüber dem haptischen und sonischen Gehalt privilegiert, wobei die Auswahlkriterien, je mehr Exempel man sieht, immer unklarer werden. Ganz zu schweigen davon, dass Cover angesichts der riesigen Wandflächen der Rieckhallen formal zu Briefmarken schrumpfen. Was die Kunst von allem anderen trennt, die leitmediale Vinylschallplatte gewissermaßen zur Malerei der Klangkünste macht, bleibt inhaltlich unklar – Hauptsache, der Name stimmt. Die gestalterisch angestaubte Szenografie der Berliner Agenturen beier + wellach und Susstudio verstärkt den Effekt durch einen Look, der ganz laut aber wenig schön irgendwas mit „Retrotechno“ schreit.

Vor allem hakt es daran, den „Austausch von Kunst und Musik“ plausibel zu beschreiben, von dem die produktiv problematischen Beziehungen zwischen Hoch-, Pop- und Subkultur nur einen möglichen Schauplatz abgeben. Macht es beispielsweise eine Platte, eine darauf transportierte Musik in künstlerischem Sinne wertvoller oder kulturell relevanter, wenn in der Abteilung „Cover Art Pop“ namhafte bildende Künstler wie Cory Arcangel, Jeff Koons oder Cindy Sherman ein Cover-Artwork beisteuern? Was wäre dann mit konzeptuell versierten Gestaltern wie Hipgnosis, Peter Saville oder Bianca Strauch, die popmusikalischen Projekten ein intrinsisch „popkulturelles“, aber darüber hinaus künstlerisch überzeugendes Profil gaben? Was ist mit real arbeitsteilig geleisteter Arbeit: Sind die beim Coverdesign maßgeblich

mitbeteiligten Grafiker, Fotografen etc. egal? Soll ein Will Bankhead schauen, wo er bleibt, Hauptsache das Covermotiv stammt von Cosima von Bonin?

Kein Wunder, dass dem Londoner Re-Release-Giganten The Vinyl Factory für seine am PR-Reißbrett designten kunstbezogenen Veröffentlichungen dann gleich ein ganzes Ausstellungskapitel eingeräumt wird, während seit langem genreprägende, voll und ganz autorschaftlich interpretierte Künstlerlabels – Tim Berresheims New Amerika, Carmen Knoebels Pure Freude, Albert Oehlens Leiterwagen Records – „unter ferner“ laufen.

Auch hilft es wenig, die Exponate morphologisch in einzelne Kapitel – à la „Die Avantgarde“, „Kunst und Popmusik“, „BRD nach '89“ oder „Broken Music Now“ – zu zergliedern, wenn es an kunst-, medien- und kulturhistorisch belastbaren Kriterien fehlt, gerade auch die „politics“ herauszuarbeiten, die die Kleinform Schallplatte anti-„leitmedial“ brisant machen würden. Was, nur zum Beispiel, haben die radikalen sonisch-ikonoklastischen Experimente der historischen Avantgarden aus den 1910er und 20er Jahren des 20. Jahrhunderts – die Lautgedichte der Dadaisten, die futuristischen Klangexperimente, Duchamps „Erratum Musical“ – mit einer Aufnahme- und Reproduktionstechnik zu tun, die erst vierzig Jahre später zu ihrer Blüte findet?

Bereits in der Schellack-Ära wurde zwar das Potenzial der auf Tonträger massenhaft reproduzierbaren Musik-, Sprach- oder Klangaufzeichnung und flexiblen Wiedergabe verschiedentlich genutzt – im seltensten Fall in explizit „künstlerischem“ Sinn. Der Hannoveraner MERZ-Künstler und DADA-Protagonist Kurt Schwitters sprach am 5. Mai 1932 Teile seiner berühmten, seither vielfach neu interpretierten Lautdichtung „Ursonate“ für eine Produktion als Schellack-Schallplatte ein – ein geradezu unglaubliches Dokument aus der unmittelbaren Entstehungszeit des vielfach überarbeiteten und auch in typografischer Form als Langgedicht/Partitur vorliegenden Werks. Entsprechend schade, dass Schwitters' „Ursonate“ nur in der Interpretation von Jaap Blonk aus den 1980er Jahren präsentiert wird. Seinerzeit wurde zwar eine ganze Reihe dadaistischer, futuristischer und klangexperimenteller „Klassiker“ neu interpretiert, mehr

Does this mean that the vinyl record has to be declared in the press release as the “leading medium for the diverse exchange of art and music”? In terms of curatorial realization, such a PR-efficient labeling seems to be easier than working out the specific “mediality” of the vinyl record on the one hand and the special “artistic” aspect in dealing with it on the other, in other words, defining what exactly makes a vinyl record an artist record – and perhaps really making it into the “leading medium”. Above all, such an artificially narrow focus prevents us from understanding the aesthetic-epistemic rupture that gripped the arts as a whole on the threshold of modernity and contemporaneity which can best be explained in terms of the art, media and cultural-historical perspective of “publication”, but not in terms of specific media and genres – and not even with the fact that some artists picked up an instrument at some point in their lives. This fundamental methodological weakness pervades the entire project and is all the more detrimental the more the exhibition loses itself in enumeration.

Despite the many sound and music examples integrated into the discourse via QR code – admittedly all digital – and despite the sound/video stations, the exhibition is primarily a presentation of record “covers” – and focuses on *name dropping*. In the wall text, current art world favorites such as Pauline Curnier Jardin, Anne Imhof and Wolfgang Tillmans are suddenly genre greats, while established border crossers “between art and music” and beyond, with rich, thematically relevant oeuvres, remain completely unmentioned: Club Moral, Mauricio Kagel or Wolfgang Voigt, for example. In addition, the visual component is generally favored over haptic and sonic content, with the selection criteria becoming increasingly unclear the more examples one sees. Not to mention the fact that, in view of the huge wall surfaces of the Rieckhallen, the covers are formally reduced to the size of postage stamps. What separates art from everything else, what makes the leading medium of the record a kind of painting of sound art, remains unclear in terms of content – the main thing is that the name is right. The dusty scenography by Berlin agencies beier + wellach and Susstudio reinforces the effect with a look that screams “retro techno” loudly but not very nicely.

Above all, it fails to plausibly describe the “exchange between art and music”, of which the productively problematic relationships between high, pop and subculture are only one possible setting. For example, does it make a record or the music it transports more valuable or culturally relevant in an artistic sense if renowned visual artists such as Cory Arcangel, Jeff Koons or Cindy Sherman contribute cover artwork in the “Cover Art Pop” section? What about conceptually adept designers such as Hipgnosis, Peter Saville or Bianca Strauch, who have given pop music projects an intrinsically “pop-cultural” but also artistically convincing profile? What about real collective work: are the graphic designers, photographers, etc. who have contributed significantly to the cover design irrelevant? Should Will Bankhead look where he is, as long as the cover motif is by Cosima von Bonin?

It's no wonder that London reissue giant The Vinyl Factory gets an entire exhibition chapter for its art-related releases designed on the PR drawing board, while genre-defining, fully authoritative artist labels – Tim Berresheim's New Amerika, Carmen Knoebel's Pure Freude, Albert Oehlen's Leiterwagen Records – remain “under the radar”.

Also, the morphological division of the exhibits into individual chapters – à la “The Avant-Garde”, “Art and Pop Music”, “West Germany after '89” or “Broken Music Now” – is of little help if there is a lack of art, media and cultural-historical criteria for working out the “politics” that would make the small form of the record anti-„leitmedial” and controversial. What, for example, do the radical sonico-ikonoclastic experiments of the historical avant-gardes from the 1910s and 1920s – the sound poems of the Dadaists, the futuristic sound experiments, Duchamp's “Erratum Musical” – have to do with a recording and reproduction technology that did not reach its zenith until forty years later?

Even in the shellac era, the potential of mass-reproducible music, speech or sound recordings and flexible reproduction, was exploited in a variety of ways – rarely in an explicitly “artistic” sense. On 5 May 1932, the Hanoverian MERZ artist and DADA protagonist Kurt Schwitters recorded parts of his famous sound poem “Ursonate”, which has since been reinterpreted many times, for a production as a shellac record – an

oder weniger gelungen adaptiert und erstmals auf Vinyl kompiliert, selten allerdings im Sinne der Erfinder. Doch die raren erhaltenen originalen Aufnahmen – auch aus der Zeit der Nachkriegsavantgarden – zeigen, wie wichtig es wäre, philologisch die jeweiligen Veröffentlichungsgeschichten miteinander zu beziehen, um die Radikalität des ästhetisch-epistemischen Bruchs zu erfassen, der von Musik und Literatur aus auf die Künste übergreifend. Hier hatte allerdings die günstig zu produzierende Musikkassette – etwa die Veröffentlichungen von Michael Köhlers Edition S Press – „leitmedial“ die Nase vorn.

Ausstellungskonzeptionell tatsächlich in die Irre führen die mehrfach in den Parours eingestreuten „echten“ Kunstwerke: unterschiedlich gelungene Soundartinstallationen bildender Künstler, etwa Douglas Gordons als Environment in effigie präsentiertes Video seiner unter Kopfhörer mitgesungenen Interpretationen von Lou Reed/Velvet Underground-Klassikern: „Douglas Gordon Sings the Best of Lou Reed & The Velvet Underground (For Bas Jan Ader)“ (1993) oder Susan Philipsz' auf Aufnahmen kriegsbeschädigter historischer Musikinstrumente basierende Mehrkanal-Klanginstallation „War Damaged Musical Instruments (Shellac)“ (2015). Mit Rolf Julius' „Backstage“ (2008), das aus allerhand sonisch und synästhetisch aktivierbaren Objekten aus dem Atelier des Künstlers gebildet war, oder Christina Kubischs aus rotierenden, mit fluoreszierendem Pigment beschichteten Kreisscheiben gebildetes, klangaktives Relief „True and False“ (1992/1996) wird endgültig deutlich, wie wenig solch einerseits transdisziplinär zwischen Klang-, so genannter Medien- und bildender Kunst vermittelnde und andererseits auf große Räume und dramatische Installation angewiesene Projekte mit dem in jeder Hinsicht brisanten Potenzial der Kleinform Künstlerschallplatte zu tun haben.

Nun bezieht sich *Broken Music Vol. 2* bereits im Titel auf ein Projekt, das, umso mehr in der Rückschau, als wichtiger Meilenstein bei der Anerkennung der kunsthistorischen Relevanz von Künstlerschallplatten gelten kann. Die Berliner Schau versteht sich regelrecht als Sequel auf die einst von Ursula Block und Michael Glasmeier besorgte Ausstellung *Broken Music*, die ihrerseits auf das gleichnamige „intermediale“ Konzept des FLUXUS-affilierten, tschechischen Künstler Milan Knížák Bezug nahm. Der hatte in den frühen 1960er Jahren, auf gut neovantagardistisch, gefundene Schallplatten zerkratzt, beklebt, zerschnitten, um beim Abspielen der solcherart manipulierten Objekte im Wortsinn „broken music“ zu erzielen. Es ging nicht zuletzt darum, das zum Konsum gedachte kulturindustriell gefertigte Reproduktionsmedium Schallplatte mit denkbar

einfachen Mitteln in ein Produktionsmittel zu verwandeln.

1989 – am historischen Zenit der Vinylschallplattenproduktion und zufälligerweise kurz vor Mauerfall – zuerst in der Berliner daadgalerie präsentiert, tourte die Schau ins Gemeentemuseum Den Haag (heute „Kunstmuseum“) und ins Magasin Grenoble. Legendar wurde *Broken Music* vor allem aufgrund des anlässlich der Ausstellung publizierten Katalogs. Mit seinem umfangreichen Kompendium von „Arbeiten von bildenden Künstlern, die mit dem und für das Medium Schallplatte entstanden sind“ (ebd.) trug er wesentlich zur Profilierung des Genres „Künstlerschallplatte“ bei. Selbstverständlich diente er, in der Prä-Internet-Zeit, nicht wenigen Sammlern als wichtige Orientierungshilfe. Damals schnell vergriffen, ist die Originalausgabe heute ein relativ teures Collectable. Eine erschwingliche Neuauflage erschien 2018 bei dem auf Wiederveröffentlichungen (nicht immer) entlegener Künstlerpublikationen spezialisierten Verlag Primary Information, Brooklyn. Ein Katalog zum Sequel ist, laut Beckstette, in Arbeit – hat aber etwa in der Online-Diskographie Discogs jetzt schon eine ernst zu nehmende Konkurrenz.

Im Hamburger Bahnhof weiß man Ursula Blocks (Jg. 1938) eifrige Vermittlungsarbeit durchaus zu schätzen. Das ist gut. Erst 2019 konnte sich der Hamburger Bahnhof mit Unterstützung der Ernst von Siemens-Stiftung die von Block aufgebaute Sammlung von rund 500 Schallplatten sowie das Archiv ihres 1981 im damaligen West-Berlin gegründeten und bis 2014 betriebenen Plattenladens gelbe MUSIK sichern – eine zumal lokalhistorisch wichtige Schaltstelle, wenn es um die Beziehungen zwischen Kunst, Klangkunst, experimentelle Musik und alternative Veröffentlichungsformen wie Tonträger aber auch Editionen und Multiples geht. Im nationalen Vergleich verfügt nur die Bremer Weserburg über einen solchen Sammlungsschwerpunkt und beherbergt unter anderem die auch Tonträger umfassende Sammlung von Guy Schraenen (1941-2018), einem Pionier in der transdisziplinären Sammlungs-, Archivierungs- und Konzeptualisierungsarbeit zum Thema.

Im weitläufigen Ausstellungsparcours ist dem kleinen Ladengeschäft – einstiges Lager der Galerie von Blocks Ehemann René – ein eigener Saal gewidmet. Es ist einer der überzeugendsten der ganzen Schau. Der Grundriss wurde mit Klebeband auf dem Boden nachgezeichnet, eine Wandtapete zeigt die Fassade mit leuchtend gelbem Schaufenster in Originalgröße. Dazu erinnern ein paar Regale mit Schallplatten-Platzhaltern zum Durchblättern daran, dass ein Sortiment nicht riesig ausfallen muss, um qualitativ zu sein. In der Hinsicht ist gelbe MUSIK trotz

almost unbelievable document from the immediate period of the work's creation, which has been revised many times and is also available in typographic form as a long poem/score. It is a pity, therefore, that Schwitters' "Ursonate" is only presented in Jaap Blonk's interpretation from the 1980s. At that time, a whole series of Dadaist, futurist and sound-experimental "classics" were reinterpreted, adapted more or less successfully and compiled for the first time on vinyl, but rarely in the spirit of their inventors. But the rare original recordings that have survived – including those of the post-war avant-garde period – show how important it would be to include the respective publication histories philologically in order to grasp the radical nature of the aesthetic-epistemic rupture that spread from music and literature to the arts. Here, however, the cheaply produced music cassette – such as the publications of Michael Köhler's Edition S Press – was the "leading medium".

The 'real' artworks interspersed throughout the exhibition were actually misleading in terms of the exhibition concept: variously successful sound art installations by visual artists, such as Douglas Gordon's video of his interpretations of Lou Reed/Velvet Underground classics sung along to headphones, presented as an environment in effigy: "Douglas Gordon Sings the Best of Lou Reed & The Velvet Underground (For Bas Jan Ader)" (1993) or Susan Philipsz's multi-channel sound installation "War Damaged Musical Instruments (Shellac)" (2015), based on recordings of war-damaged historical musical instruments. With Rolf Julius's "Backstage" (2008), which consists of all kinds of objects from the artist's studio that can be activated sonically and synesthetically, or Christina Kubisch's sound-active relief "True and False" (1992/1996), formed from rotating circular discs coated with fluorescent pigment, it finally becomes clear, how little such projects, which on the one hand mediate transdisciplinarily between sound, so-called media and visual art and on the other hand rely on large spaces and dramatic installations, have to do with the explosive potential of the small form of the artist record in every respect.

The very title of *Broken Music Vol. 2* refers to a project that, all the more so in retrospect, can be seen as an important milestone in recognizing the art-historical relevance of artist records. The Berlin show is a veritable sequel to the exhibition *Broken Music*, once organized by Ursula Block and Michael Glasmeier, which in turn referred to the "intermedia" concept of the same name by the Czech artist Milan Knížák, who was affiliated to FLUXUS. In the early 1960s, Knížák had scratched, glued and cut up found records in a neo-avant gardist way in order to

literally create 'broken music' when playing the manipulated objects. It was not least a matter of transforming the cultural-industrial reproduction medium of the record, which was intended for consumption, into a means of production with the simplest of means.

First presented at the daadgalerie in Berlin in 1989 – at the historical peak of vinyl record production and coincidentally just before the fall of the Berlin Wall – the show toured to the Gemeentemuseum Den Haag (now the "Kunstmuseum") and the Magasin Grenoble. *Broken Music* became legendary above all thanks to the catalog published on the occasion of the exhibition. With its extensive compendium of "works by visual artists created with and for the medium of the record" (ibid.), it made a significant contribution to raising the profile of the artist record genre. Of course, in the pre-internet era, it served as an important guide for many collectors. The original edition quickly went out of print and is now a relatively expensive collector's item. An affordable new edition was published in 2018 by the Brooklyn-based Primary Information, which specializes in republishing (not always) remote artists' publications. According to Beckstette, a catalog for the sequel is in the works – but it already has some serious competition in the online discography that is Discogs.

At the Hamburger Bahnhof, Ursula Block's (born 1938) zealous work as a mediator is certainly appreciated. That is a good thing. With the support of the Ernst von Siemens Foundation, the Hamburger Bahnhof in 2019 was able to secure Block's collection of around 500 records and the archive of her record shop gelbe MUSIK, which she founded in 1981 in what was then West Berlin and ran until 2014 – an important hub, especially in terms of local history, when it comes to the relationships between art, sound art, experimental music and alternative forms of publication such as records, but also editions and multiples. On a national level, only the Weserburg in Bremen has such a collection focus and houses, among other things, the collection of Guy Schraenen (1941-2018), a pioneer of transdisciplinary collecting, archiving and conceptualizing work on the subject, which also includes sound recordings.

In the extensive exhibition, a separate room is dedicated to the small shop – the former warehouse of Block's husband René's gallery. It is one of the most convincing rooms in the exhibition. The floor plan has been traced on the floor with adhesive tape, wallpaper shows the façade with a bright yellow shop window in its original size. In addition, a few shelves with record placeholders for browsing remind us that a range does not have to be huge to be of high quality. In this respect, gelbe MUSIK is a typical record shop despite

des (hoch)kunstaffinen Programms ein typischer Plattenladen: Ein paar Quadratmeter Ladenfläche reichen völlig aus, um Geschichte zu schreiben. An die Wand gepinnte Dokumente bezeugen die darüber hinaus vielfältigen Aktivitäten, die von dem Laden ausgingen: Neben dem eigenen Label wurden auch Ausstellungen, Konzerte und Sound Art-Präsentationen etwa von dem Berliner Post-Punk-Projekt Die Tödliche Doris, dem Komponisten und Beuys-Mitstreiter Henning Christiansen oder dem Rezeptionsanalytiker Christian Marclay realisiert.

Zu dieser Geschichte gehört selbstverständlich auch, dass René Block als Kunsthändler, Kurator und Kulturfunktionär eine zentrale Figur des westdeutschen Kunstbetriebs war und ist. Im bürgerlichen Berliner Stadtteil Wilmersdorf betrieb er von 1966 bis 1979 seinen Kunsthandel und trug, Stichwort „kapitalistischer Realismus“, wesentlich zur Popularisierung der rheinischen Nachkriegsavantgarde mit Exponenten wie Joseph Beuys, Sigmar Polke, Gerhard Richter oder Wolf Vostell bei. Die Auflagenobjekte, Editionen, Multiples und Künstlerpublikationen der Edition Block sind von der deutschen Kunstgeschichte der 1960er und 1970er Jahre nicht zu trennen.

Die Arbeit mit Auflageobjekten entsprach einerseits dem emanzipatorischen Versprechen, das mit dem Narrativ einer „neoavantgardistisch“ progressiven, medial und disziplinär entgrenzten Kunst verknüpft war – exemplarisch etwa im FLUXUS. Andererseits trug das der, frei nach Jürgen Habermas, durch Massenkommunikation und -konsum strukturell „pluralistisch“ gewandelten „Öffentlichkeit“ Rechnung – inklusive der aus den Protestbewegungen der 1960er Jahre hervorgegangenen, je nachdem eher politisch oder kulturell akzentuierten Sub- und Gegenkulturen und den kollateral entstehenden Nischenmärkten. Bereits Ende der 1970er Jahre hatte Block (Jg. 1942) neben dem Kunsthandel begonnen, verstärkt kuratorisch zu arbeiten. Es folgte der „Marsch durch die Institutionen“. So war er für die Berliner Akademie der Künste, den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) und das Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) tätig. 1982 wird er Projektleiter für das seinerzeit renommierte Berliner Künstlerprogramm des DAAD, das zahlreiche, dem FLUXUS nahestehende Künstler in die Stadt bringt und gewissermaßen für einen „zweiten Frühling“ der Bewegung sorgt, die sich Anfang der 1960er Jahre formiert hatte. 1993 wechselt Block als Leiter der Kunstabteilung des ifa nach Stuttgart.

Auch gelbe MUSIK geht letztlich auf eine Ausstellung Blocks zurück: Für sein 1980 in der Berliner Akademie der Künste realisiertes Projekt *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr*

zum akustischen Environment: Objekte, Installationen, Performances hatte Ursula Block einst eine Phonotheke mit Hörbeispielen angelegt. Es ist also eine sehr „offizielle“ Geschichte der an Obskürität, Verweigerung und Abweichung so reichen Geschichte der Künstlerschallplatte, die der Hamburger Bahnhof – hier ganz und gar Nationalmuseum – unter den Vorzeichen der Rekuperation fortschreibt.

Es passt fast zu gut, dass es die als Kooperation der Labels Musique Plastique, Portland, und Séance Centre, Toronto, veröffentlichte Doppel-LP des belgischen Künstlers Jacques Charlier nicht in die Top-700 des Hamburger Bahnhof geschafft hat. Im Februar 2022 veröffentlicht, kam *Art in Another Way* zeitlich vielleicht einfach nur zu spät heraus, um kuratorische Berücksichtigung finden zu können. Die künstlerischen Projekte Charliers, die im Wesentlichen in die Zeit Mitte der 1980er Jahre fallen, hätten es zudem schwer, die formalen Zulasungskriterien zu erfüllen – schlicht, weil sie seinerzeit in kleinen Auflagen zeit- und genretypisch als Musikkassetten veröffentlicht wurden. Die Online-Diskographie Discogs kennt drei eigene Veröffentlichungen *Musique Regressive* (1984), *Chansons Idiotes* (1986) und *Chansons Tristes* (1987), die als Künstler-Tonträger allerdings in jeder Hinsicht „amtlich“ sind: Ganz im Geiste der Konzeptkunst, die im Post-Punk eine direkte Fortschreibung und kommunikative Diversifizierung erfuh, sind auf den Covers der Tapes sorgfältig die technischen Set-ups vermerkt, mit denen Charlier und seine Mitstreiterin, die Vokalistin Martine Doutreleau, die jeweiligen Musiken und Lieder realisierten: „avec un matériel d'enregistrement minimum (guitare, piano d'occase, synthie, boite à rythme) enregistrées sur un cassette Fostex 250/4 pistes et mixées sur un TEAC avec DBX.“ Die früheste, auf 30 Exemplare limitierte Kassettenveröffentlichung Charliers mit dem Titel *Roll Around the Plinthing* erfolgte 1983 durch das von dem Künstler, experimentellen Musiker und Kurator Paul Panhuysen betreute Label Apollo Records unter dem Dach des Apollohuis, einem wichtigen Ausstellungs- und Veranstaltungsort – gerade was Künstlermusiken betrifft – im niederländischen Eindhoven.

Wahrscheinlich ist der Name Jacques Charlier außerhalb Belgiens schlicht nicht klangvoll genug: Trotz des enormen, und enorm vielfältigen und entsprechend schwer zu kategorisierenden, Werks des 1939 im wallonischen Liège geborenen Künstlers, seither Lebens- und Arbeitsort Charliers. Der bemerkenswerte musikalische Output ist dabei nur eine sehr kleine Facette eines Oeuvres, in dem „Einschluss“ und „Abgrenzung“ eine zentrale Rolle spielen. Tatsächlich ist Charliers künstlerisches Projekt

its (highly) artistic programme: a few square meters of retail space are quite enough to make history. Documents pinned to the wall bear witness to the many other activities that have emanated from the shop. In addition to its own label, exhibitions, concerts and sound art presentations were organized by the Berlin post-punk project Die Tödliche Doris, composer and Beuys collaborator Henning Christiansen and visual artist and composer Christian Marclay.

It goes without saying that René Block was and is a central figure in the West German art scene as an art dealer, curator and cultural functionary. From 1966 to 1979, he ran his art gallery in the bourgeois Berlin district of Wilmersdorf and, with exponents such as Joseph Beuys, Sigmar Polke, Gerhard Richter and Wolf Vostell, made a significant contribution to popularizing the post-war avant-garde in the Rhineland. Edition Block's objects, editions, multiples and artist publications are inseparable from the German art history of the 1960s and 1970s.

On the one hand, working with edition objects corresponded to the emancipatory promise associated with the narrative of a “neo-avant-garde” progressive art that was free of media and disciplinary boundaries – exemplified, for example, by FLUXUS. On the other hand, it took into account the structurally ‘pluralistic’ transformation of the ‘public sphere’ through mass communication and consumption – including the subcultures and countercultures that emerged from the protest movements of the 1960s, which tended to be politically or culturally accentuated, and the collateral niche markets that emerged. By the end of the 1970s, Block (born in 1942) had already begun to work increasingly as a curator alongside his art trade. This was followed by a “march through the institutions”. He worked for the Berlin Academy of Arts, the German Academic Exchange Service (DAAD) and the Institute for Foreign Cultural Relations (ifa). In 1982, he became project manager of the then renowned DAAD Artists-in-Berlin program, which brought many artists close to FLUXUS to the city and provided a kind of “second spring” for the movement that had begun in the early 1960s. In 1993, Block moved to Stuttgart as head of the ifa's art department.

gelbe MUSIK also has its origins in one of Block's exhibitions: for his 1980 project *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment: Objekte, Installationen, Performances*, Ursula Block once created a phonotheque with sound samples. It is therefore a very ‘official’ history of the artist record, so rich in obscurity, refusal and deviation, that the Hamburger Bahnhof – here entirely a national museum – continues under the auspices of recovery.

It is almost too fitting that the double LP by Belgian artist Jacques Charlier, released as a collaboration between the labels Musique Plastique, Portland, and Séance Centre, Toronto, did not make it into Hamburger Bahnhof's Top 700. Released in February 2022, *Art in Another Way* was perhaps simply released too late for curatorial consideration. Charlier's art-music projects, most of which date from the mid-1980s, would also have had difficulty meeting the formal criteria for inclusion – simply because they were released in small editions as music cassettes, typical of the time and the genre. Discogs lists three of his own releases *Musique Regressive* (1984), *Chansons Idiotes* (1986) and *Chansons Tristes* (1987), as “official” artist recordings in every respect. Completely in the spirit of conceptual art, which found a direct continuation and communicative diversification in post-punk, the covers of the tapes carefully note the technical setups with which Charlier and his collaborator, singer Martine Doutreleau, realized the respective music and songs: “avec un matériel d'enregistrement minimum (guitare, piano d'occase, synthie, boite à rythme) enregistrées sur un cassette Fostex 250/4 pistes et mixées sur un TEAC avec DBX.” Charlier's first cassette release, limited to 30 copies and entitled *Roll Around the Plinthing*, was released in 1983 by Apollo Records, a label run by artist, experimental musician and curator Paul Panhuysen, under the roof of the Apollohuis, an important exhibition and event venue – especially for artists' music – in Eindhoven, the Netherlands.

Outside Belgium, the name Jacques Charlier is probably simply not known enough, despite the vast and varied oeuvre of the artist. Charlier was born in Liège, Wallonia, in 1939, and has lived and worked there ever since. His remarkable musical output is just one very small facet of an oeuvre in which “inclusion” and “demarcation” play a central role. In fact, Charlier's artistic project is completely open to “high” and “low” styles, artistic and popular, even to vernacular-folkloristic idioms, concept and subjectivism.

The artist paints, draws, photographs, builds (and has built) objects, performs, directs (himself and his exhibitions), makes music and, above all, combines contrasting means of expression and analysis as indispensable core components of an art that is proud of itself. Expressiveness and conceptuality, skill and dilettantism, art and “everything else” correlate in his work with a naturalness that is perhaps only available to the self-taught artist who always looks at the established art field, its protagonists, institutions and rituals “from the outside”: The series *Photographies de vernissages (de 1974 à 1975)*, for example, has achieved a

gänzlich offen für „hohe“ und „niedere“ Stile, künstlerische und populäre, ja vernakulär-folkloristische Idiome, Konzept und Subjektivismus.

Der Künstler malt, zeichnet, fotografiert, baut Objekte (und lässt bauen), performt, inszeniert (sich und seine Ausstellungen), musiziert und vor allem kombiniert er kontrastierende Ausdrucks- und Analysemittel als unverzichtbare Kernbestandteile einer Kunst, die auf sich hält: Expressivität und Konzeptualität, Könnerschaft und Dilettantismus, Kunst und „alles andere“ korrelieren in diesem Werk mit einer Selbstverständlichkeit, die so vielleicht nur dem künstlerischen Autodidakten offensteht, wenn er das etablierte Kunstfeld, seine Akteure, Institutionen und Rituale immer auch „von außen“ betrachtet: Einen gewissen Kultstatus genießt etwa die Serie *Photographies de vernissages (de 1974 à 1975)* geworden. En bloc gehängt, ist es die Zusammenstellung Dutzender kleinformatiger Schwarz-Weiß-Aufnahmen verschiedener Fotografen (neben Charlier Nicole Forsbach, Philippe de Gobert und Yves Gevaert), die das Personal von Ausstellungseröffnungen zeigen. Es würde zu kurz greifen, darin ein Stück belgisch-rheinischer Kunstbetriebsgeschichte zu sehen. Vielmehr geht es Charlier um einen spezifischen historischen Moment: Damals, zur Hochzeit der institutionellen Durchsetzung konzeptueller Kunst ließ sich beobachten, wie sich der Kunstbetrieb mehr und mehr in sich verschloss. Nachdem, laut Charlier, sozusagen kaum mehr etwas an den Wänden zu sehen war, wurden der rituelle Charakter kunstbetrieblicher Events nur umso sichtbarer: „Comme il n’y avait presque rien sur les murs, cela devenait le rite à l’état pur.“

Art in Another Way ist, nach der 2020 ebenfalls gemeinsam von Musique Plastique und Séance Centre veröffentlichten Single *Killwatch*, ein ausgesprochener Glücksfall. Auf schwerem Doppelvinyl versammeln sich insgesamt vierzehn Songs, von denen fünf auf den drei Kassettenveröffentlichungen Charliers zu finden sind. Die anderen, bisher unveröffentlichten neun Songs stammen aus dem Archiv des Künstlers, zu dem die drei Kompilatoren Luke Buser, Brandon Hocura und Tony Remple während der Arbeit an dem Release offenbar großzügig Zugang bekommen hatten.

Künstlermusiken leiden oft an dem überstrapazierten Amateurhaften, das freilich das Etikett „Kunst“ taktisch ins Feld führen muss, um umso freizügiger die traditionell gewährleisteten künstlerischen Freiräume von ästhetischer Autonomie, kalkulierter Regelverletzung und avantgardistisch-ironischem „Anderssein“ ausnutzen zu können

– mit musikalisch entsprechend allzu oft ungenießbarem Ausgang. Von solcherart „genialen Dilettantismus“, der Anfang der 1980er Jahre erneut Hochkonjunktur hatte, setzt sich Charlier freilich wohltuend ab. Als hauptamtlich „als Künstler“ tätiger Musiker/Songschreiber zielt er selbstverständlich tiefer als er müsste, wenn er seine äußerst souveränen popmusikalischen Entwürfe als „regressive Musik“, „traurige“ oder „Idiotensongs“ annouciert. Doch tut er das ganz im Sinne seiner auch im Kerngeschäft Kunst wohl kalkulierten konzeptuellen Abgrenzungspolitik, um Kunst in der einen oder anderen Art zur möglichst produktiven Begutachtung freizugeben. Was Charlier mit seinem minimalistischen Instrumenten- und Gerätepark herstellt, ist dabei ausgezeichnet temperierte DiY-Autorenmusik, die gerade fest genug im alternativen popmusikalischen Spektrum der 1980er Jahre zwischen Post-Punk, New Wave, Balearic Disco und Proto-House verankert ist, ohne freilich stil-, szeno- oder anwendungsverpflichtete „Musiker/Musikanten-Musik“ zu sein.

Das mag sich für meine Ohren im Großen und Ganzen ein bisschen so anhöhlen, als hätte in einer besseren Welt ein etwas weniger autodestruktiv in sich selbst verliebter Serge Gainsbourg bei den nicht ganz so auf „arty“ Verpackungen für überambitionierten Content versessenen Les Disques de Crépuscule veröffentlicht. Entsprechend hält jeder einzelne Track – egal ob ein skizzenhaft instrumentaler Jingle wie „Passing Time“ mit knapp zwei Minuten Länge, ob spitzenmäßige Indie-Disco in Suicide’schem Sinne wie „Top“ oder die mit schnodderigem Gesang Charliers/Doutreleaus zu Beatbox und Piano Loop scharf gemachte Hi-Energy von „L’Amour Dans Les Chansons“ – sein Versprechen, auf die eine oder andere Weise, gleichermaßen musikfunktional wie künstlerisch zufriedenzustellen. Vergleichbares ist, zehn Jahre später, Workshop mit dem erfrischend mutwilligen, aus einer interessanten Schräglage heraus aufs Genre House gerichteten Album *Talent* gelungen.

Dass es zu dieser unwahrscheinlich passgenauen Veröffentlichung kam, ist, wie auf Nachfrage zu erfahren war, der sammlerischen Leidenschaft von Luke Buser geschuldet, der durch Guy Schraenens 2005 veröffentlichten Katalog *Vinyl – Records and Covers by Artists* auf die musikalische Arbeit von Jacques Charlier aufmerksam geworden war. Das wäre dann eine Form des „Curating in Another Way“, dem Gegenstand jedenfalls angemessen.



Jacques Charlier, *Art In Another Way*, Musique Plastique/ Séance Centre, 2022

certain cult status. Hung en bloc, it is a compilation of dozens of small-format black-and-white photographs by various photographers (including Charlier, Nicole Forsbach, Philippe de Gobert and Yves Gevaert) showing the staff at exhibition openings. It would be too short-sighted to see this as a piece of Belgian-Rhenish art business history. Rather, Charlier is concerned with a specific historical moment. At the height of the institutional realization of conceptual art, it was possible to observe how the art world was increasingly closing in on itself. According to Charlier, the ritualistic nature of art industry events became all the more visible when there was, so to speak, nothing left to see on the walls: „Comme il n’y avait presque rien sur les murs, cela devenait le rite à l’état pur.“

Art in Another Way is a real stroke of luck after the single *Killwatch*, also released jointly by Musique Plastique and Séance Centre in 2020. The heavy double vinyl contains a total of fourteen songs, five of which can be found on Charlier’s three cassette releases. The other nine tracks, previously unreleased, come from the artist’s archive, to which the three compilers – Luke Buser, Brandon Hocura and Tony Remple – were apparently given generous access while working on the release.

Artists’ music often suffers from an overused amateurism, which of course has to use the label “art” tactically in order to be able to exploit the traditionally guaranteed artistic freedom of aesthetic autonomy, calculated rule-breaking and avant-garde-ironic “otherness” all the more freely – with a musically all too often unpalatable result. Charlier is, of course, pleasantly removed from the kind of “ingenious dabbling” that boomed in the early 1980s. As a musician/songwriter working full-time “as an artist”, he naturally aims lower than he should when he advertises his extremely

self-confident pop music designs as “regressive music”, “sad” or “idiot songs”. But he does so in the context of his well-calculated policy of conceptual demarcation, which also applies to his core business of art, in order to make art of one kind or another available for the most productive assessment possible. What Charlier produces with his minimalist instruments and equipment is excellently tempered DiY author music, which is just anchored firmly enough in the alternative pop music spectrum of the 1980s, between post-punk, new wave, Balearic disco and proto-house, without, of course, being “musician/musician music” in terms of style, scene or application.

To my ears, this might sound a bit like what, in a better world, a slightly less self-destructively self-absorbed Serge Gainsbourg might have released with Les Disques de Crépuscule, a label not quite that obsessed with “arty” packaging for overly ambitious content. Accordingly, every single track – be it a sketchy instrumental jingle like “Passing Time” with a length at just under two minutes, top indie disco by the way of Suicide like “Top” or the hi-energy of “L’Amour Dans Les Chansons”, sharply crafted with Charlier/Doutreleau’s brash vocals to beatbox and piano loop – satisfies in one way or another, both musically and artistically. Ten years later, Workshop achieved something similar with the refreshingly idiosyncratic album *Talent*, taking an interesting twist on house music.

The fact that this incredibly fitting release came about, we were told when we inquired, is due to the collecting passion of Luke Buser, who became aware of Jacques Charlier’s musical work through Guy Schraenens’s 2005 catalog *Vinyl – Records and Covers by Artists*. This would then be a form of “Curating in Another Way”, at least in terms of the subject matter.

Im Gespräch mit
Frank Bretschneider

‘Ich würde in die Zukunft fliegen’

OLIVER SCHWEINICH

Frank Bretschneider wird 1956 in Obercrinitz, einem kleinen Dorf in Sachsen geboren, sein Vater ist zunächst Bergmann bei der Wismut AG, einem Uranabbau-Unternehmen der Sowjetunion und der DDR. Später schlägt er eine Laufbahn bei der Industriegewerkschaft Wismut ein, wo auch die Mutter von Frank Bretschneider arbeitet, und die Familie zieht nach Gera und Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz). Großen Einfluss übt die Bibliothek des Vaters auf den jungen Frank aus, schräge und fantastische Literatur begeistern ihn, er entwickelt sich außerdem zum passionierten Radiohörer. Nach der Schule, der Ausbildung und der Zeit beim Militär entscheidet er sich für ein Leben als Künstler, arbeitet als Grafiker, betreibt das Underground-Kassettenlabel klangFarBe, nimmt als Solokünstler Musik auf und gründet die Band AG Geige, die in der DDR zunächst nicht live auftreten darf – bis sie eine Einstufung als Volkskunstkollektiv der ausgezeichneten Qualität erhält. Frank Bretschneider schickt Kassetten seiner Band, aber auch Soloaufnahmen, ans Radio, die zu seiner Überraschung in der Sendung Parocktikum gespielt werden und der Band eine gewisse Bekanntheit bescheren. Nach dem Fall der Mauer und dem Ende der DDR gründet Bretschneider mit Olaf Bender das Label Rastermusic und später mit Carsten Nicolai Raster-Noton, das schnell zu einem international renommierten Unternehmen wird und Arbeiten von unter anderem Alvo Noto & Ryuchi Sakamoto oder William Basinski veröffentlicht. Seine Musik

erscheint außerdem unter anderem bei Mille Plateaux, 12k, Faitiche und bureau b. Ich besuchte Frank Bretschneider an einem Hochsommertag in seinem Studio in Berlin, um über seine Einflüsse, seine Arbeit und die Zukunft zu sprechen.

Oliver Schweinich: Du bist Musiker, Komponist, Grafiker und Videokünstler und hast mehrere Labels betrieben, deine Laufbahn begann Anfang der 1980er Jahre in Karl-Marx-Stadt. Wie sah dort damals das künstlerische Umfeld aus?

Frank Bretschneider: Karl-Marx-Stadt war eine reine Industriestadt, gerne auch „Sächsisches Manchester“ genannt. Es gab und gibt eine TU, aber keine Kunsthoch- oder Fachhochschule, die normalerweise das kulturelle Leben einer Stadt bereichert. Es gab aber – und das war, glaube ich, das Besondere an Karl-Marx-Stadt – eine Produzentengalerie namens Clara Mosch. Eine Abkürzung aus den Namen der Beteiligten: Carlfriedrich Claus, Thomas Ranft und Dagmar Ranft-Schinke, Michael Morgner und Gregor-Torsten Schade. Die hatten fast alle in Leipzig an der Hochschule für Grafik und Buchkunst studiert und produzierten zeitgenössische, ungegenständliche, für DDR-Verhältnisse eher ungewohnte Kunst, meist Grafiken; Thomas Ranft zum Beispiel mit ganz subtilen kleinformatigen Kaltnadelradierungen. Was Claus gemacht hat, war Philosophie: Er hat sich mit dem Prozess der Übertragung beschäftigt – wie funktioniert die Übertragung vom Gedanken über

In conversation with
Frank Bretschneider

‘I would fly into the future’

OLIVER SCHWEINICH

Frank Bretschneider was born in 1956 in Obercrinitz, a small village in Saxony, East Germany. His father was first a miner at Wismut AG, a uranium mining company in the Soviet Union and the GDR. Later he embarked on a career at the Wismut industrial union, where Frank Bretschneider's mother also worked, and the family moved to Gera and Karl-Marx-Stadt (now Chemnitz). His father's library had a great influence on young Frank; he was fascinated by weird and fantastic literature and became a passionate radio listener. After school, apprenticeship, and military service, he decided to live as an artist, worked as a graphic designer, ran the underground cassette label klangFarBe, recorded music as a solo artist and founded the band AG Geige, which is initially not allowed to perform live in the GDR – until it gets classified as a folk art collective of excellent quality. Frank Bretschneider sends cassettes of his band, but also solo recordings, to the radio, which to his surprise are played in the show Parocktikum and bring the band a certain notoriety. After the fall of the Wall and the end of the GDR, Bretschneider founded the label Rastermusic with Olaf Bender and later Raster-Noton with Carsten Nicolai, which quickly became an internationally renowned company, releasing work by Alvo Noto & Ryuchi Sakamoto or William Basinski, among many others. His music also appears on Mille Plateaux, 12k, Faitiche and bureau b, etc. I visited Frank Bretschneider on a midsummer day in his studio in Berlin to talk about his influences, his work, and the future.

Oliver Schweinich: You work as a musician, composer, graphic designer and video artist and you have run several labels. Your career began in the early 1980s in Karl-Marx-Stadt. What was the artistic environment like back then?

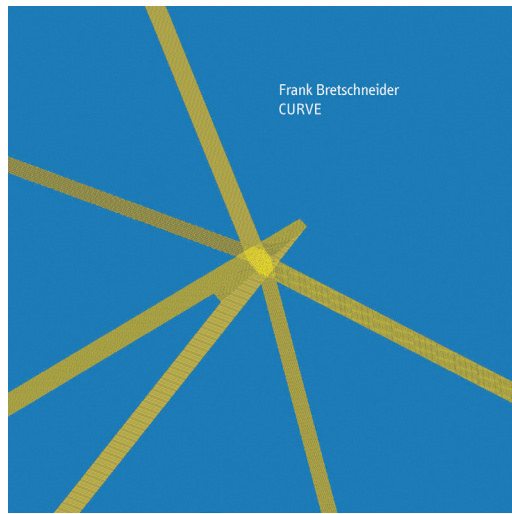
Frank Bretschneider: Karl-Marx-Stadt was a purely industrial city, often called “Saxon Manchester”. There was and still is a technical university, but no art academy or university of applied sciences that would normally enrich the cultural life of a city. There was, however – and I think this was unique in Karl-Marx-Stadt – a producer's gallery called Clara Mosch. An abbreviation of the names of the people involved: Carlfriedrich Claus, Thomas Ranft and Dagmar Ranft-Schinke, Michael Morgner and Gregor-Torsten Schade. Almost all of them had studied at the Academy of Fine Arts in Leipzig and produced contemporary, non-representational art which was quite unusual by GDR standards, mostly drypoint etchings. What Claus did was philosophy: he dealt with the process of transmission – how does the transmission from idea via the nervous system to the hand and the writing work? How does it function, what is set in motion and what happens during the process? Claus produced *Sprachblätter* (language sheets), he wrote unconsciously and then these sheets developed into fantastic graphics. The delicate and abstract fascinated me very much and was also the impetus to



01



02



03



04

- 01 AG Geige, Kiox Chemnitz, 1991
- 02 Frank Bretschneider, *abtaeten_halten*, Fäitiche, 2020
- 03 Frank Bretschneider, *Curve*, Mille Plateaux, 2001
- 04 Frank Bretschneider playing the Subharchord, Tesla, Berlin, 2007



01

01 AG Geige, *Trickbeat*, klangFarBe, 1989

02 AG Geige, Klub der Intelligenz Dresden, 1986



02

das Nervensystem zur Hand und zum Schreiben? Wie funktioniert das, was wird dabei eigentlich in Gang gesetzt und was passiert dabei? Claus hat Sprachblätter produziert, er hat unbewusst geschrieben und dann haben sich diese Blätter zu fantastischen Grafiken entwickelt. Das Filigrane und Abstrakte hat mich sehr fasziniert und war auch Anstoß, ernsthaft über ein Kunststudium nachzudenken. Die Galerie war relativ unabhängig, da war viel möglich, es gab jeden Mittwoch Veranstaltungen, Ausstellungen und Gespräche zu Malerei, Grafik, Buchkunst und Filmplakat – oder Musik oder Film. Der Posaunist Conrad Bauer hat über ein Vier-Kanal-Soundsystem, ein digitales Delay und via Zirkularatmung 40 Minuten ohne Pause mit sich selbst gespielt. Oder es wurden die abstrakten Kurzfilme von Hans Richter, Walter Ruttmann und Oskar Fischinger aus den 1920er, 30er Jahren gezeigt – frühe Experimente, Musik filmisch umzusetzen. Vieles war völlig neu für mich, hat mich begeistert und großen Einfluss auf mich ausgeübt. So ging das los. Man hat mittwochs Leute kennengelernt, ist ins Gespräch gekommen, das war ein richtiger Schmelztiegel. An Musik waren alle interessiert. Ich habe außerdem immer viel Rundfunk gehört, dort wurden auch ständig neue Geräte wie Homecomputer oder Drum-Maschinen vorgestellt, das fand ich auch aufregend, in der DDR gab es das alles natürlich nicht, und wenn, dann erst gegen Ende der 80er und in homöopathischen Mengen.

Hat dieses besondere Umfeld die Hinwendung zur Kunst ausgelöst oder verstärkt?

Verstärkt. Ich habe immer gerne gemalt und gezeichnet, hatte auch Zeichenkurse belegt – fast jeder Groß-

betrieb in der DDR hatte einen, an der Volkshochschule gabs auch einen. Die HfBK in Dresden hatte einen dreijährigen Vorbereitungskurs, den habe ich bis 1983 absolviert. Um Musik zu studieren, hätte ich wirklich spielen können müssen, ich hatte auch theoretisch keine Ahnung, ich hätte der Einstufungskommission gar nichts vorspielen können. Kunst und die damit verbundene Unabhängigkeit als Künstler schien mir daher ein guter Weg, um abseits vom System meinen Weg zu gehen.

Den Vorbereitungskurs hast du besucht, als du bereits gearbeitet hast. Was für Jobs hattest du?

Ich habe nach der 10. Klasse gleich eine Berufsausbildung gemacht, habe Zerspanungsfacharbeiter gelernt – eine Verlegenheitslösung, aber irgendwas musste man machen, meine Eltern haben auch drauf bestanden. Dann bin ich sofort nach der Ausbildung im Mai 1974 sehr zeitig zur Armee eingezogen worden. Anschließend habe ich umgeschult und zwei Jahre Gebrauchswerber beziehungsweise Schriftsteller gelernt. Das war ein guter Beruf, wenn man zum Beispiel Kunst studieren wollte. Aus dem Job bin ich ausgestiegen, weil mir acht Stunden Arbeit zu lang war, ich hatte zu der Zeit bereits das Abendstudium begonnen und brauchte mehr Zeit für die Kunst. Ich hab' Gelegenheitsjobs gemacht, zum Beispiel als Hausmeister im Kindergarten – das ging um 6 Uhr los, um 12 Uhr war ich fertig und hatte Zeit für mich, und im Kindergarten auch nicht so viel zu tun: Rasen gemäht und ein bisschen Kinderspielzeug repariert, das war OK. Und da man damals zum Leben relativ wenig Geld brauchte, war das eine gute Lösung. Später hat mir ein ehemaliger Kollege einen Job als Schriftsteller an der TU Karl-Marx-Stadt

seriously think about studying art. The gallery was relatively independent, a lot of things were possible, there were events every Wednesday, exhibitions and talks about painting, graphics, book art and film posters – or music or film. The trombonist Conrad Bauer once played by himself for 40 minutes without a pause via a four-channel sound system, a digital delay and using circular breathing. Also, the abstract short movies of Hans Richter, Walter Ruttmann and Oskar Fischinger from the 1920s and 30s were shown – early experiments of translating music into film. Many things were completely new and exciting to me and had a great influence. That's how it all started. You met people on Wednesdays, got into conversation, it was a real melting pot. Literally everyone was interested in music. I also listened to the radio a lot, where new devices such as home computers or drum machines were constantly being presented, which I also found exciting, because in the GDR none of that existed, of course, and if it did, it was only towards the end of the 80s and in very small quantities.

Did this specific environment trigger or intensify your turning to art?

It intensified it. I always liked painting and drawing, and I took drawing classes – almost every large company in the GDR had one, and there was also a course at the adult education centre. The HfBK in Dresden had a three-year preliminary course, which I took until 1983. In order to study music, I really had to be able to play an instrument. I had no theoretical idea either, I couldn't have played anything at all for the jury. So, art and the associated independence as an artist therefore seemed to me to be a good option to go my own way, away from the system.

By the time you attended the preliminary course you were already working. What kind of jobs did you have?

I started a professional training right after 10th grade, learning to be a machinist – a makeshift solution, but I had to do something, as my parents insisted on it. Then I was drafted into the army in May 1974, immediately after completing my training. Subsequently I retrained and spent two years learning to be a commercial artist or typeface painter. That was a good profession if you wanted to study art, for example. I left my job because eight hours work was too much for me, I had already started my evening studies at that point and needed more time for art. I had odd jobs, for example as a caretaker in the kindergarten – starting at 6 a.m., I was done at 12 p.m. and had time for myself. Besides that, there was not so much to do in the kindergarten: mowing the lawn and repairing a few children's toys, so that was fine. And since you didn't need much money for living back then, it was a good solution. Later, a former colleague offered me a job as a typeface painter at the TU (Technical University) Karl-Marx-Stadt. I wrote and produced banners for congresses and conferences or even May Day demonstrations. I had my own workshop in the basement of the administration building and was largely on my own and independent, which was ideal. Next door were also the studios and storage for teaching materials, overhead and 16-mm film projectors, and I could borrow them there, also for the band.

Why didn't the studies work out? Or when did that happen?

Actually, I wanted to study at the HGB (Academy of Fine Arts) in Leipzig, I made it to the qualifying exam the second time

angeboten. Ich habe Transparente für Kongresse und Tagungen oder auch 1.-Mai-Demonstrationen geschrieben und hergestellt. Ich hatte eine eigene Werkstatt im Keller des Verwaltungsgebäudes und war weitgehend allein und unabhängig, das war ideal. Neben mir waren auch die Werkstätten und Lager für Lehrmittel, Overhead- oder 16-mm Filmprojektoren, die konnte ich mir, auch für die Band, dort ausleihen.

Warum wurde aus dem Studium nichts? Oder wann fand das statt?

Eigentlich wollte ich in Leipzig an der HGB studieren, ich hab's beim zweiten Mal bis zur Eignungsprüfung geschafft – das war 1986, aber da hatte ich dann schon das Kassetten-Label und die Band existierte auch. Und so habe ich es aufgegeben.

Du hast vorhin deine Eltern erwähnt, wie würdest du deine Herkunft kurz skizzieren?

Als ich geboren wurde, war mein Vater war Bergmann, erst Hauer, dann Sprengmeister, später hat er Karriere bei der IG Wismut gemacht und ist in der Gewerkschaftshierarchie langsam aufgestiegen. Die bei der Wismut Angestellten wurden sehr gut versorgt, zum Beispiel Wohnungen, wir mussten auch nicht lange auf ein neues Auto warten – also jedenfalls keine zehn Jahre, wie andere in der DDR. Wir hatten im Gegensatz zu vielen anderen auch Telefon, was für mich völlig normal war, ich bin also relativ komfortabel aufgewachsen. Auch Kunst und Musik waren bis zu einem gewissen Grad vorhanden, vor allem aber reichlich Literatur.

Zurück in die 80er Jahre. Was für einen Aufwand bedeutete es, zu der Zeit in Karl-Marx-Stadt ein Underground-Label zu betreiben?

Ich wollte es einfach machen, ich habe mein ganzes Geld für Technik ausgegeben. Um einen Korg MS-20 Synthesizer zu kaufen, habe ich schließlich meine geliebten West-LPs für insgesamt 5000 Ostmark verkauft. Das war ein richtiger Kraftakt. Tonbandmaschinen hatte ich ohnehin schon, vom Schallplatten überspielen. Zwei tschechische TESLA-Maschinen, die waren einigermaßen OK und hatten eine relativ hohe Bandgeschwindigkeit – je höher die Bandgeschwindigkeit, desto besser ist eben die Qualität der Aufnahme. Außerdem noch eine gebrauchte westdeutsche UHER – das war der Grundstock, mit dem ich angefangen habe Loops zu produzieren. Jan Kummer, unser Sänger, kannte jemanden, der eine Art Schwarzmarkt betrieb, die ganze Wohnung war gefüllt mit japanischen Kassettendecks, AKAI-Tapemaschinen, Verstärkern und Monitorboxen. Keine Ahnung, wie das funktioniert hat. Von ihm habe ich ein AIWA-Kassettendeck gekauft – tolle

Qualität, mit Hinterbandkontrolle und Dolby-C –, mit dem ich dann die Kassetten produzierte. Auch den C64-Computer habe ich später dort gekauft. Ich wusste auch, dass es eine internationale Kassettenszene gibt und dachte, das versuche ich mal. Kassetten gab es ja. Dann habe ich angefangen, eigene Sounds aufzunehmen, die Kassetten vervielfältigt und verteilt. Ich wollte eigentlich nur etwas Feedback. Durch den Kurs an der HfBK kannte ich die Drucktechniken – Siebdruck, damit habe ich alle Cover hergestellt, was auch von Vorteil war, da es sich dabei um eine künstlerische Drucktechnik handelt. Ansonsten musste jedes Druckerzeugnis in der DDR, das in die Öffentlichkeit gehen sollte, genehmigt werden. Man konnte nicht einfach ein Buch drucken lassen, das brauchte eine Genehmigung. Mit Siebdruck war man fein raus. Auch die Texte habe ich zum Teil im Siebdruck gedruckt und damit das Genehmigungsverfahren umgangen.

War die Verbreitung der Tapes illegal?

Weiß ich nicht. Ich habe nie darüber nachgedacht, ich war allerdings damals auch sehr naiv.

Letztlich werden Tapes von dir dann im Radio gespielt, AG Geige wird Band des Jahres in der Sendung Parocktikum und ihr könnt die LP Trickbeat aufnehmen, die 1990 vom Staatslabel Amiga veröffentlicht wird. Die Band besteht in den Jahren nach dem Ende der DDR noch etwas fort. Ich habe kürzlich in einer alten Spex-Ausgabe (August 1991) eine Anzeige der Popkomm gesehen, das war eine „Messe für Popmusik in Deutschland“, annonciert werden neben Sonic Youth, Nirvana und Pink Turns Blue auch AG Geige ...

... das war ein gutes Konzert, eines der wenigen Konzerte, an die ich mich gerne erinnere. Wir hatten eine zweite Platte gemacht beim Zensor in Westberlin, der hat uns zur Popkomm geschickt, und anschließend sind wir durch West- und Ostdeutschland getourt und haben noch eine dritte Platte vorbereitet, die auf Alfred Hilsbergs ZickZack-Label in Hamburg erscheinen sollte. Dann ist unser Sänger nicht mehr zur Probe erschienen und damit war die Band gestorben. Olaf Bender, der 1989 für Torsten Eckhardt in die Band kam, und ich haben dann beschlossen, unsere Technik und das Studio zu nutzen, um weiter Musik zu machen.

Vollzieht sich nach der Wende auch bei dir beruflich ein Bruch?

Das Erste, was ich nach der Wende gemacht habe, war, meinen Job an der Hochschule zu kündigen. Ich war erst mal ein Jahr arbeitslos, was auch eine der Segnungen das Westens war. Nach

– that was in 1986, but by then I already had the cassette label and the band was already happening. I then decided to give it up on studying.

You mentioned your parents earlier, how would you briefly outline your background?

When I was born, my father was a miner, first a hewer, and then a blaster, later he had a career at IG Wismut and slowly climbed up the trade union hierarchy. The employees at Wismut were very well treated, they had flats, for example, and we didn't have to wait long for a new car – at least not ten years, like others in the GDR. Unlike many others, we also had a telephone, which was completely normal for me, so I grew up in relative comfort. Art and music were also available to some extent, but most of all there was a lot of literature.

Back to the 80s. What kind of effort did it require to operate an underground label in Karl-Marx-Stadt at that time?

I just wanted to do it, I spent all my money on technology. In order to buy a Korg MS-20 synthesizer, I had to sell my beloved West LPs for a total of 5000 Ostmarks. That was a real tour de force. I already had tape recorders anyway, for dubbing records. Two Czech TESLA machines, which were quite OK and had a fairly high tape speed – the higher the tape speed, the better the quality of the recording. And in addition, I used West German UHER – that was the basis from which I started to produce loops. Jan Kummer, our singer, knew someone who ran some kind of black market, the whole flat was filled with Japanese cassette decks, AKAI tape machines, amplifiers and monitor boxes. I have no idea how that worked. I bought an AIWA cassette deck from him – great quality, with rear tape control and Dolby-C – which I used to produce the cassettes. I also bought the C64 computer from him later. I also knew that there was an international cassette scene and I thought I'd give it a try. There were cassettes available, after all. So, I started recording my own sounds, duplicated the cassettes and distributed them. I actually just wanted to get some feedback. Due to the course at the HfBK I knew about printing techniques – I made all the covers with screen printing, which was also an advantage since it was an artistic printing technique. Otherwise, every printed product in the GDR that was to go out to the public had to be approved. You couldn't just print a book, you needed an approval. With screen printing, you were in the clear. I also printed some of the texts in silkscreen and thus circumvented the approval procedure.

Was the distribution of the tapes illegal?

I don't know. I never thought about it, but I was very naive at that time.

Eventually, some of your tapes are played on the radio, AG Geige becomes band of the year in the programme Parocktikum and you are able to record the LP Trickbeat, which is released by the state label Amiga in 1990. The band continued to exist for a while in the years after the end of the GDR. I recently saw an ad for Popkomm in an old issue of Spex (August 1991), which was a "fair for pop music in Germany". Advertised are Sonic Youth, Nirvana and Pink Turns Blue as well as AG Geige ...

... that was a good concert, one of the few concerts I remember with pleasure. We had made a second record with the Zensor label in West Berlin and they sent us to the Popkomm, and afterwards we toured through West and East Germany and prepared a third record that was supposed to be released on Alfred Hilsberg's ZickZack label in Hamburg. Then our singer no longer showed up for rehearsals and that was the end of the band. Olaf Bender, who joined the band in 1989 to replace Torsten Eckhardt, and I then decided to use our equipment and the studio to continue making music.

Did you also experience a break in your career after the Wende?

The first thing I did after the reunification was to quit my job at the university. I was unemployed for a year, which was one of the blessings of the West. After a year, however, the employment office put pressure on me and offered me retraining as a computer graphics designer. That was good and also easy for me. I studied that on the side and then I got a job as a graphic designer in an advertising agency and thereafter worked as a freelance graphic designer.

But then you decided to devote yourself mainly to music and in a very short time you became an international figure as a label operator, together with Carsten Nicolai and Olaf Bender, as well as a musician and soon you were releasing on Mille Plateaux, for example.

The decision was really a break, there was also a lot of coincidence at play – and it took a few years. Olaf Bender and I founded our own label, Rastermusic, in 1996. At that time, Olaf worked for a big independent distributor, Indigo, which provided us with a lot of contacts. I produced my first two records for Rastermusic, and a few other projects. Carsten Nicolai and his older brother Olaf I knew for a long time, Carsten sometimes borrowed equipment from me like DAT recorders – one of his projects I produced in our studio and then suggested that he would release the CD on our label instead of paying me. We quickly realised that it made more sense to run Carsten's Noton label and Rastermusic together. Carsten, unlike us, had very good international connections,

einem Jahr hat das Arbeitsamt aber Druck gemacht und mir eine Umschulung zum Computergrafiker angeboten. Das war dann OK und auch super einfach für mich, das habe ich nebenbei gelernt und dann eine Anstellung als Grafiker in einer Werbeagentur bekommen und anschließend freiberuflich als Grafiker gearbeitet.

Es folgt dann aber der Entschluss, sich hauptsächlich der Musik zu widmen und du wirst in kurzer Zeit als Labelbetreiber, zusammen mit Carsten Nicolai und Olaf Bender, sowie als Musiker eine internationale Instanz und veröffentlicht zum Beispiel bald bei Mille Plateaux.

Der Entschluss war dann wirklich ein Bruch, es war auch viel Zufall im Spiel – und es hat ein paar Jahre gedauert. Olaf Bender und ich haben unser eigenes Label Rastermusic 1996 gegründet. Olaf hat damals bei einem großen Independent-Vertrieb, Indigo, gearbeitet, wodurch wir über viele Kontakte verfügten. Ich habe bei Rastermusic meine ersten beiden eigenen Platten gemacht, auch ein paar andere Projekte. Carsten Nicolai und seinen älteren Bruder Olaf kannte ich schon lange, Carsten hat sich manchmal bei mir Equipment wie DAT-Recorder ausgeborgt – eins seiner Projekte habe ich in unserem Studio produziert und dann vorgeschlagen, dass er die CD auf unserem Label veröffentlicht, anstatt mich zu bezahlen. Wir haben schnell gemerkt, dass es sinnvoller ist, Carstens Noton-Label und Rastermusic gemeinsam zu betreiben. Carsten hatte, im Gegensatz zu uns, sehr gut internationale Verbindungen, wir hatten eine gute Infrastruktur in Deutschland, und wir hatten hier auch gute Presse. Mit Carsten waren wir dann auch das erste Mal in den USA und Japan. Als die Nicolai-Brüder 1997 zur *documenta X* in Kassel eingeladen waren, waren wir dabei und haben live in einem Parkhaus gespielt. Das war wunderbar, ein schöner Sommerabend mit leichtem Nieselregen. Wir wurden auch zwei-, dreimal zur *Ars Electronica* in Linz eingeladen, zum Beispiel – für die CD-Serie *20' to 2000 – twelve releases about the cutting edge of the millennium* mit Arbeiten von Mika Vainio, Scanner, Thomas Brinkmann, Ryoji Ikeda und anderen sind wir mit der Goldenen Nica für digitale Musik ausgezeichnet worden. So wurde Achim Szepanski von Force Inc. aufmerksam und hat mich gefragt, ob ich eine Platte für sein Sublabel Mille Plateaux aufnehmen würde. Erst dann habe ich beschlossen, den Grafikjob aufzugeben und nur noch Musik zu machen.

Bei der *documenta 14* warst du wieder dabei und hast zusammen mit Olaf Nicolai eine Arbeit produziert.

Ja, ein Hörstück namens „In the Woods There Is A Bird ...“, ausgezeichnet

mit dem Karl-Sczuka-Preis. Olaf wohnt hier um die Ecke, das haben wir hier in meinem Studio zusammen gemacht.

Auf Jan Jelineks Label Faitiche ist 2020 eine ungewöhnliche Arbeit von dir erschienen, *abtasten_halten* (Faitiche 021, 2020) bezieht sich auf eine Sound-Installation, die in der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst in Berlin präsentiert wurde. Die Klänge werden über VU-Meter-Nadeln erzeugt. Was setzt die Nadeln in Bewegung? Wie funktioniert das?

Es sind umfunktionierte VU-Meter, wie man sie von analoger Audiotechnik kennt. Ein holländischer Bastler stellt sie als Eurorack-Module her. Die Nadeln werden durch die Spannung eines Trigger-Impulses aktiviert und schlagen gegen ein Piezomikrofon. Über die Stärke der Spannung und Potentiometer kann man den Anschlag verstärken oder dämpfen – das ergibt einen sehr organischen Klang, irgendwie hölzernen, wie eine ungewöhnliche Percussion. Das Ganze war Teil einer Label-Installation namens *raster.labor* – 2019 im Rahmen des CTM-Festivals – und basierte weitgehend auf der Idee selbstgenerierender Musik.

Kann man sagen, dich interessieren die Manipulation und Steuerung eines Klangs und der Rhythmus mehr als die tonale Gestaltung?

Ja! Zur tonalen Gestaltung: Manchmal entwickeln sich aus den Bässen oder Abfallprodukten aus den Delays, oder aus Rhythmus und Percussion, auch durch Loops, nebenbei Melodien. Das mag ich eigentlich am liebsten – also lieber, als mir eine Melodie auszudenken.

Als ob ab einem bestimmten Punkt ein Geist in der Maschine anfängt, sich selbstständig zu machen?

Genau, das ist der Zufall, das kann man nicht voraussehen, das ist etwas, was ich schätze und was Musik lebendig macht.

Funktioniert das mit modularer Hardware besser als mit Software?

Das kann man sicher auch mit Software machen, aber man muss sehr viel Zeit investieren und programmieren, um die Software sozusagen aus dem Takt zu kriegen. Es bleiben auch Defizite in der Bedienung, ein modulares System hat in der Regel einen dezidierten Regler für jede Funktion. Dazu kommen physikalische Faktoren wie Temperaturabhängigkeit oder Spannungsschwankungen, die immer wieder unabsehbare und nicht reproduzierbare Ergebnisse schaffen.

Der MS-20 Synthesizer, den du vorhin erwähnt hast, passt dann ja auch ganz gut zu dieser Methode, er gilt als ziemlich unzuverlässig und klingt

we had a good infrastructure in Germany, and we also got good press here. With Carsten we went to the US and Japan for the first time. When the Nicolai brothers were invited to *documenta X* in Kassel in 1997, we were there and played live in a car park. That was wonderful, a beautiful summer evening with a light drizzle. We were also invited two or three times to *Ars Electronica* in Linz, for example – for the CD series *20' to 2000 – twelve releases about the cutting edge of the millennium* with contributions by Mika Vainio, Scanner, Thomas Brinkmann, Ryoji Ikeda and others we were awarded the Golden Nica for digital music. That's how Achim Szepanski from Force Inc. became aware of us and asked me if I would record a record an album for his sub-label Mille Plateaux. Only then did I decide to give up the graphics job and just make music.

You were at *documenta 14* again and produced a work together with Olaf Nicolai.

Yes, a radio piece called *In the Woods There Is A Bird ...*, awarded the Karl Sczuka Prize. Olaf lives around the corner, we did it together here in my studio.

An unusual work of yours appeared on Jan Jelinek's label Faitiche in 2020, *abtasten_halten* (Faitiche 021,

2020) refers to a sound installation presented at the *Neue Gesellschaft für bildende Kunst in Berlin*. The sounds are produced via VU-meter needles. What sets the needles in motion? How does it work?

They are converted VU meters, as known from analogue audio technology. A Dutch hobbyist makes them as Eurorack modules. The needles are activated by the voltage of a trigger pulse and strike against a piezo microphone. Via the strength of the voltage and potentiometers, you can amplify or dampen the impact – this results in a very organic, somehow wooden sound, like some unusual percussion. The whole thing was part of a label installation called *raster.lab* – 2019 as part of the CTM festival – and was largely based on the idea of self-generating music.

Is it fair to say that you are more interested in the manipulation and control of a sound and the rhythm than of tonal shaping?

Yes! As far as tonal shaping is concerned: sometimes melodies develop along the way from the bass sounds or waste products from the delays, or from rhythm and percussion, also through loops. That's actually what I like best – that is, rather than thinking up a melody.



Frank Bretschneider & Jan Jelinek

an einem Tag nicht unbedingt wie am vorherigen.

Ja, genau! Das ist auch was Schönes. Und zwingt dazu, einen guten Sound sofort aufzunehmen – sonst ist er weg.

Du hast in den letzten Jahren auch hin und wieder auf Musik von anderen Künstlern wie Conrad Schnitzler (Bureau B, BB349, 2020) und Ernstalbrecht Stiebler (Karlrecords, KR062, 2019) zurückgegriffen. Wie war da die Herangehensweise? Remixe waren es ja nicht.

Teils teils. Bei Schnitzler habe ich mir die Sounds aus seinem Archiv ausgesucht. Es muss ein riesiges Soundarchiv von ihm geben, und meine Platte ist auch nicht die erste in der Reihe ...

... es gibt auch eine vom Pyrolator.

Ja, zum Beispiel, damit haben schon einige gearbeitet. Mit Conrad Schnitzler hatte ich immer meine Probleme – er war sehr vielfältig, aber mir erschien es manchmal etwas wahllos. Es gibt ja auch eine endlose Menge an CDs, die er gemacht hat, auch tolle Sachen wie *Auf dem Schwarzen Kanal* und andere. Die Sounds, die ich mir ausgesucht hatte, habe ich dann in einen Modular-Sampler geladen und wie einen Oszillator über Sequenzer, Hüllkurven, Filter und Effekte gespielt.

Mit dem Stück „Mitteltöne“ von Ernstalbrecht Stiebler bist du ähnlich umgegangen?

Naja, bei Schnitzler hab' ich den Sampler als Oszillator benutzt, das Stiebler-Stück war schon eher ein Remix – da hatte ich, glaube ich, das komplette Original im Sampler des Modularsystems und habe das dann langsam moduliert und über ein relativ langes Delay geschichtet – und wieder moduliert. Das hat Spaß gemacht, weil es sehr spielerisch entstanden ist. Ich habe viele Jahre am Computer gearbeitet, aber es dauert immer länger, bis man ihm etwas Lebendigkeit einhaucht – mit einem Modularsystem kann ich viel spontaner arbeiten und vieles passiert auch zufällig. Die Arbeit mit dem Stiebler-Stück finde ich sehr schön, die ist gut gelungen.

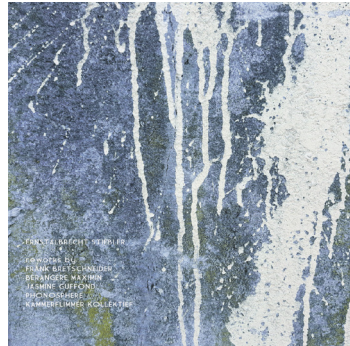
Stiebler ist dir näher als Schnitzler?

Ja! An Schnitzler habe ich mich ganz schön abgearbeitet.

Wenn man die letzten Jahre Revue passieren lässt – Ernstalbrecht Stiebler, Beteiligung an der *documenta*, vor nicht allzu langer Zeit bist du in der Elbphilharmonie in Hamburg aufgetreten, im Hamburger Bahnhof in Berlin waren in der Ausstellung *Broken Music Vol. 2* Arbeiten von dir und ein einstündiger Film über AG Geige zu sehen –, kommt man nicht umhin, festzustellen: Das ist doch der Gipfel der bundesrepublikanischen Hochkultur, und erscheint



Conrad Schnitzler & Frank Bretschneider, *Con-Struct*, Bureau B, 2020



v/a, *Ernstalbrecht Stiebler Reworks*, Karlrecords, 2020

vom Jahr 1983 aus betrachtet sicher als völlig unwahrscheinlich.

[Sehr amüsiert.] Naja, wenn man es so sieht ... Klar, ich bin froh, dass es so gelaufen ist. Ich hätte es mir nicht träumen lassen, vielleicht auch weil man das Motto "The sky is the limit" in der DDR nicht gelernt hat. Ich habe viel gearbeitet, es war auch viel Glück dabei – dass das Tape damals in der DDR im Rundfunk gespielt wurde, zum Beispiel. Und wahrscheinlich war ich ab und zu zur richtigen Zeit an der richtigen Stelle, vor allem mit der *20' to 2000*-Serie – und als Achim Szepanski mich ansprach, ich hätte ja nie eine CD oder ein Demo-Band an Mille Plateaux geschickt.

Woran arbeitest du jetzt gerade?

An einer neuen Platte [lacht]. Ich will endlich ein neues Album für unser Label machen. Es soll *Pochen* heißen, wie der Name des Chemnitzer Festivals, für das ich vor drei Jahren ein paar neue Stücke zusammengestellt hatte. Aber als ich das Material wieder und wieder live spielte, war ich nie richtig zufrieden und habe jetzt alles nochmal neu aufgenommen – ich hoffe, das wird jetzt das neue Album.

Wenn du eine Reise mit einer Zeitmaschine unternehmen könntest, wohin würdest du reisen, was würdest du gerne sehen?

Ich würde in die Zukunft fliegen.

Habe ich mir gedacht.

Das war schon als Kind so, heute vielleicht nicht mehr ganz so gerne – in diesen Zeiten kann man doch leicht Pessimist werden –, aber ich war immer Optimist und hoffe es zu bleiben.

As if at a certain point a ghost in the machine starts to become independent?

Exactly, that's the coincidence, you can't predict it, that's something I appreciate and what makes music come alive.

Does that work better with modular hardware than with software?

You can certainly do that also with software, but you have to invest a lot of time in programming to get the software out of sync, so to speak. There are also deficits in operation; a modular system usually has a decided controller for each function. Additionally, there are physical factors such as temperature dependence or voltage fluctuations that always create unpredictable and non-reproducible results.

The MS-20 synthesizer you mentioned earlier fits into this method quite well, since it is quite unreliable and doesn't necessarily sound the same from one day to the next.

Yes, exactly! That's something nice. And it forces you to record a good sound immediately – otherwise it's gone.

In recent years, you have also occasionally drawn on music by other artists such as Conrad Schnitzler (Bureau B, BB349, 2020) and Ernstalbrecht Stiebler (Karlrecords, KR062, 2019). How was your approach here? They weren't really remixes.

Partly. With Schnitzler, I chose the sounds from his archive. There must be a huge sound archive of his, and my record is not the first in the series ...

... there is also one by Pyrolator.

Yes, for example, several people have already worked with it. I always had my problems with Conrad Schnitzler – he was very diverse, but sometimes his work seemed a bit random to me. There is an endless amount of CDs he made, including great stuff like *Auf dem Schwarzen Kanal* and others. I loaded the sounds I had chosen into a modular sampler and played them like an oscillator through sequencers, envelopes, filters and effects.

Did you deal with the piece *Mitteltöne* by Ernstalbrecht Stiebler in a similar way?

Well, with Schnitzler I used the sampler as an oscillator, the Stiebler piece however was more like a remix – I think I had the entire original in the sampler of the modular system and then slowly modulated and layered it over a relatively long delay – and modulated it again. That was fun because it developed very playfully. I've worked on the computer for many years, but it always takes longer to breathe some life into it – with a modular system I can work much more spontaneously, and a

lot happens by chance. I think the work with the Stiebler piece is very nice, it turned out well.

Stiebler is closer to you than Schnitzler?

Yes! I have really struggled a bit with the Schnitzler work.

If you look back on the last few years – Ernstalbrecht Stiebler, participating in *documenta*, not so long ago you performed in the *Elbphilharmonie* in Hamburg, at the *Hamburger Bahnhof* in Berlin there were works by you and an hour-long film about AG Geige in the exhibition *Broken Music Vol. 2* – you can't help but notice: Surely this is the pinnacle of Federal Republic high culture, and certainly it seems completely improbable when viewed from the year 1983.

[Very amused.] Well, if you look at it that way ... Sure, I'm glad it turned out that way. I wouldn't have dreamed of it, maybe also because the motto "The sky is the limit" wasn't taught in the GDR. I worked a lot, there was also a lot of luck involved – for example, that this tape got played on the radio in the GDR at that time. And I was probably in the right place at the right time from time to time, especially with the *20' to 2000* series – and when Achim Szepanski approached me, because I never would have sent a CD or a demo tape to Mille Plateaux.

What are you currently working on?

I'm working on a new record [laughs]. I finally want to make a new album for our label. It's going to be called *Pochen*, like the name of the festival in Chemnitz for which I had put together some new pieces three years ago. However, when I performed the material live repeatedly, I was never really satisfied and have now re-recorded everything – I hope this will be the new album.

If you could take a trip in a time machine, where would you travel to, what would you like to see?

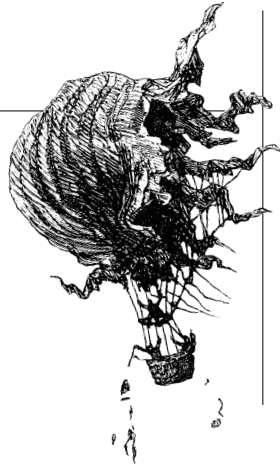
I would fly into the future.

That's what I thought.

I was already like that when I was a kid, maybe not so much today – it's easy to become a pessimist in our times –, but I've always been an optimist and I hope to keep on being one.

Im Gespräch mit
Christoph Heemann

In conversation with
Christoph Heemann



Still a fan



MICHAEL LEUFFEN

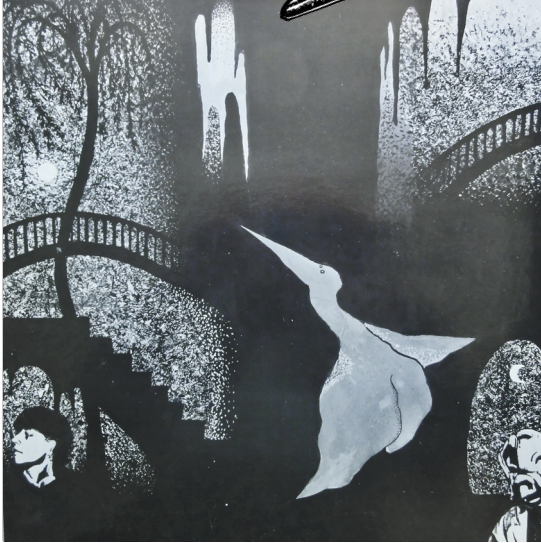
MICHAEL LEUFFEN

„I got a freaky style, there is love in my eyes, this town is really low, small town kills you slow“ kreischt die Band Any And The Bodies Ende der 1980er. Was für ihre nordrhein-westfälische Provinzheimatstadt Grevenbroich gilt, ist im knapp 70 Kilometer entfernte Aachen ungültig. Zumindest im Fall der Künstler Achim Flaam und Christoph Heemann, die sich hier bereits 1983 zusammentun, um der Kleinstadttristesse mit einer individuellen Vision von Musik, erzeugt durch Nicht-Musiker, entgegenzutreten. Sie blühen eher auf statt einzugehen. Ihre ersten Bands hören auf augenzwinkernde Namen wie Die Lustigen Nüsse, 7 Elche, 8 Hirsche, Mieses Gegonge, Speck Nusseck, 5 Strunksjeile Wisente, Ultra und schließlich Hirsche Nicht Auf's Sofa, kurz H.N.A.S. – die Band, mit der sie sich in der internationalen Experimentalmusikszene etablieren. Zeitgleich starten sie ihr eigenes Label Dom, das später mit Dom Bartwuchs und Dom Elchklang zwei Sublabels beherbergt. Neben der Veröffentlichung eigener Musik sorgt ihr 1985 erschienener Sampler *Ohrenschrauben* mit exklusiven Stücken von

Whitehouse, Current 93 oder Nurse With Wound, sowie H.N.A.S. und deutschen Acts wie P16.D4, international für Furore. Der Nachfolger *Ohrensausen* war dank Aufnahmen von Coil, Smegma, Asmus Tietchens sowie erneut H.N.A.S. oder Nurse With Wound ebenso erfolgreich. Nach dem Ende von Dom 1993 gründet Christoph Heemann sein Label Streamline, das er als direkten Nachfolger des Dom-Sublabels Dom Elchklang versteht. In den frühen 90er Jahren erscheinen zudem erste Solo-Aufnahmen auf Labels wie Extreme aus Melbourne oder Robot Records aus San Antonio. Später wird er auch in diversen kollaborativen Projekten aktiv. Erst mit seinem Bruder Andreas Martin, mit Jim O'Rourke und Edward Ka-Spel von The Legendary Pink Dots als Mimir, gegen Ende der 1990er mit dem britischen Künstler Andrew Chalk als Mirror. Daneben produziert er Platten mit Merzbow und hilft bei Releases von Organum, Current 93 und John Duncan mit. Bis heute veröffentlicht Heemann auf Streamline Musik von neuen Acts und Gruppen wie Oorutaichi oder Hen Ogledd sowie von etablierten Künst-

"I got a freaky style, there is love in my eyes, this town is really low, small town kills you slow" screamed the band Any And The Bodies in the late 1980s. What is true to their provincial hometown of Grevenbroich in North Rhine-Westphalia is not true of Aachen, which is just 70 kilometres away. At least in the case of Achim Flaam and Christoph Heemann, who joined forces here in 1983 to counter the small-town dreariness with an individual vision of music created by non-musicians. They blossomed rather than collapsed. Their first bands had tongue-in-cheek names like Die Lustigen Nüsse, 7 Elche, 8 Hirsche, Mieses Gegonge, Speck Nusseck, 5 Strunksjeile Wisente, Ultra and finally Hirsche Nicht Auf's Sofa, H.N.A.S., with which they establish themselves on the international experimental music scene. At the same time, they launched their own label, Dom, which later harbours two sub-labels, Dom Bartwuchs and Dom Elchklang. As well as releasing their own music, their 1985 sampler *Ohrenschrauben*, featuring exclusive tracks by Whitehouse, Current 93 and Nurse With Wound, as well as H.N.A.S.

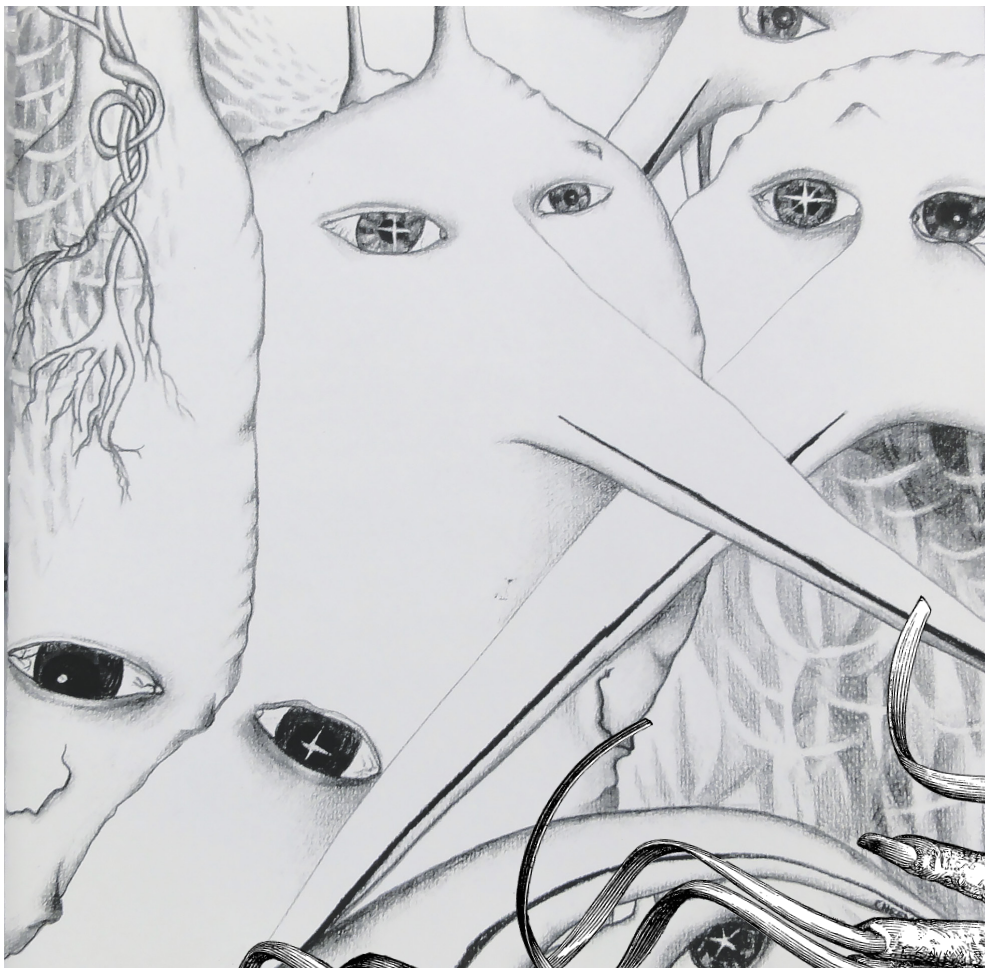
and German acts such as P16.D4, caused an international sensation. The successor *Ohrensausen* was just as successful. It featured Coil, Smegma, Asmus Tietchens and again H.N.A.S. and Nurse With Wound. After the demise of Dom in 1993, Christoph Heemann founded his label Streamline, which he saw as the direct successor to the Dom sub-label Dom Elchklang. In the early 90s, he also released his first solo recordings on labels such as Extreme from Melbourne and Robot Records from San Antonio. Later he also became involved in various collaborative projects. First with his brother Andreas Martin, with Jim O'Rourke and Edward Ka-Spel of The Legendary Pink Dots as Mimir, and towards the end of the 1990s with the British artist Andrew Chalk as Mirror. He also produced records with Merzbow and participated on releases by Organum, Current 93 and John Duncan. To this day, Heemann releases music on Streamline by new acts and groups such as Oorutaichi and Hen Ogledd, as well as by established artists and companions such as Nurse With Wound, John Duncan, William Basinski,



01



02



03



04

- 01 H.N.A.S., *Küttel im Frost*, LP, DOM, 1986
- 02 H.N.A.S., *Willkür nach Noten*, CD, Dragnet Records, 1993
- 03 H.N.A.S., *Melchior (Aufmarsch Der Schlampen)*, LP, United Dairies, 1986
- 04 Cat fun

ler:innen und Weggefährten wie Nurse With Wound, John Duncan, William Basinski, Charlemagne Palestine, Lee Ranaldo oder Limpe Fuchs, an denen er zum Teil selbst mitwirkt.

Michael Leuffen: Hallo Christoph, wir erreichen dich nicht in Aachen, sondern im norddeutschen Meppen. Wie kommt es dazu?

Christoph Heemann: Ich lebe seit sieben Jahren in Meppen. Mein Partner arbeitet seit vielen Jahren hier. Vorher habe ich mein ganzes Leben in Aachen verbracht.

Und du machst wieder aktiv Musik.

Ja, ich war eine Zeit lang nicht aktiv. Aber im Moment gibt es viele neue Projekte. Ein paar interessante Kollaborationen wie mit dem belgischen Musiker Gerard Herman, mit dem vor kurzem die LP *Project Pope* veröffentlicht habe. Und letzte Woche waren Sigtryggur Berg Sigmarsson und BJ Nilson zu Besuch und wir haben zusammengearbeitet.

Als ihr mit eurem Label Dom 1983 angefangen habt, wart ihr auf euch allein gestellt. Was motivierte euch, mit Anfang zwanzig Experimentalmusik in der Provinz zu machen?

Ich hatte zwei ältere Brüder, die sich sehr für Musik interessieren. Dadurch habe ich mit acht Jahren schon Musik von Can oder Led Zeppelin kennengelernt. Und dann ging es weiter. Es gab ein paar Bücher über Musik, wie das Rocklexikon. All das haben wir aufmerksam gelesen. Ich habe es immer für wichtig gehalten, eigene Sachen zu machen. Als ich dann Achim Flaam kennenlernte, passte das gut zusammen, weil er genauso dachte. Er hatte einen anderen Hintergrund. Ich hatte schon intensiv Musik aus den 60er und frühen 70er Jahren gehört. Achim hatte einen Punkrock-Hintergrund und kannte sich sehr gut aus. H.N.A.S. war zunächst eine Mischung aus alledem. Eine Kreuzung aus Einflüssen wie King Crimson und Sparks.

Hattet ihr ein Vorbild, als ihr anfangt Musik zu machen?

Wir haben, ohne viel zu überlegen, losgelegt. Wir waren am Anfang ahnungslos und dementsprechend unpräzise. Das war so ein bisschen wie bei den Residents. Wir waren Leute, die sich ausgegrenzt fühlten und dieses Gefühl künstlerisch umsetzen wollten. Um Anschluss zu finden, haben wir Magazine gelesen. Es gab das Interchange Magazine und Unsound. Da standen auch Adressen drin. Wir haben dann Briefe geschrieben, in den USA Whitehouse-Platten bestellt und so Leute kennengelernt. Als wir dann angefangen haben, selbst eine Platte zu produzieren, ging alles ganz schnell. Da hatten wir schnell viele Kontakte.

Wie kam es denn zu den ersten Aufnahmen wie Die Lustigen Nüsse (Ferienlager Bei P.J.Ö.), 7 Elche (Bröhr (Hirschgeweih)) oder H.N.A.S. (Runter Da, Zimtsterne Und Baghwan Jünger)?

Am Anfang haben wir ja Kassetten gemacht. Und das war eher ein Witz. Wir hatten ein Magazin, das wir in einer Auflage von fünf Exemplaren veröffentlichten. Es gab zwei Versionen. Das eine hatte den Titel Dom News, das andere Wald und Weide. Darin haben wir dann eine Diskografie von Kassetten mit absurden Titeln veröffentlicht. Was wiederum damit zusammenhängt, dass wir in dieser Zeit ständig neue Bands erfunden haben. Bis wir uns auf H.N.A.S. geeinigt hatten, gab es Mieses Gegonge, 7 Elche, 5 Strunksjeile Wisente, Die Bösen Köche und so weiter. Wir haben diese Bands erst mal nur erfunden, ohne dass wir Musik hatten. Und dann haben wir diese Kassetten-Diskografie publiziert. Dann hat tatsächlich jemand aus Italien alle Kassetten bestellt. Und so haben wir angefangen, jedes Wochenende neue Aufnahmen zu machen, um die Kassetten zu füllen.

Und wie habt ihr die Titel in Sound übersetzt?

Wir haben versucht, die Instrumente dementsprechend anzupassen und den Sound, den wir uns für die jeweilige Band vorgestellt haben, so gut umzusetzen, wie wir es konnten. Als wir dann irgendwann bei H.N.A.S. angekommen sind, war alles offen. Da konnten wir machen, was wir wollten. Wir haben uns zwei Jahre zu Hause im Schlafzimmer ausprobiert und erst dann beschlossen, ins Studio zu gehen. Dann haben wir Steve Stapleton kennengelernt, der ja mit Nurse With Wound auf dem *Ohrenschauben* Sampler vertreten war. Der hat uns ermutigt ins Studio zu gehen und geholfen. Er hat dann unser zweites Album *Melchior (Aufmarsch Der Schlampen)* auf seinem Label United Dairies veröffentlicht.

Und wie habt dir zu Hause angefangen? Hatte ihr schon elektronische Instrumente?

Wir hatten einen Korg MS-20 und eine kaputte Gitarre. Dann haben wir aber auch mit dem Klang von Cognacgläsern oder einem Casiotone experimentiert – mit allem, was wir finden konnten. Bei mir zu Hause stand ein Klavier, das haben wir auch aufgenommen.

Also einfach ausprobiert, auch mal einen Fehler zugelassen und nie mit dem Ziel gearbeitet: „Wir wollen einen Song schreiben“?

Genau. Wir wollten aber schon gerne Songs schreiben. Wir hatten nur keine Ahnung, wie das geht. Wir haben uns dann langsam angenähert.

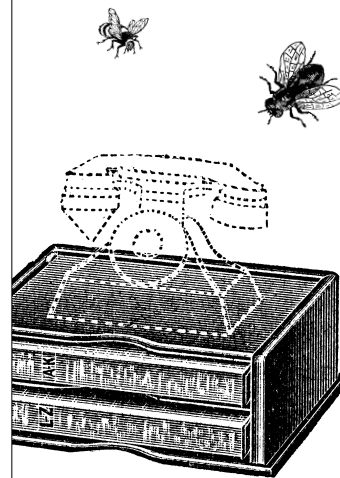
Charlemagne Palestine, Lee Ranaldo und Limpe Fuchs, some of whom he is involved in himself.

Michael Leuffen: Hello Christoph, we're not reaching you in Aachen, but in Meppen in northern Germany. How did that come about?

Christoph Heemann: I've been living in Meppen for seven years. My partner has worked here for many years. Before that, I spent my whole life in Aachen.

And you're actively making music again.

Yes, I haven't been active for a while. But there are a lot of new projects at the moment. Some interesting collaborations like with the Belgian musician Gerard Herman, with whom I recently released the LP *Project Pope*. And last week Sigtryggur Berg Sigmarsson and BJ Nilson came to visit and we worked together.



When you started your label Dom in 1983, you were on your own. What motivated you to make experimental music in the provinces in your early twenties?

I had two older brothers who were really into music. That's how I discovered Can and Led Zeppelin at the age of eight. And then it went on from there. There were a few books about music, like the Rocklexikon [Rock Encyclopaedia]. We used to read them all very carefully. I always thought it was important to do my own thing. When I met Achim Flaam, it was a good match because he thought the same way. He had a different background. I had listened to a lot of music from the 60s and early 70s. Achim had a punk rock background and knew his stuff very well. H.N.A.S. was initially a mixture of all that, an amalgamation of influences like King Crimson and Sparks.

Did you have a role model when you started making music?

We started without much thought. We were clueless in the beginning and therefore unpretentious. It was a bit like the Residents. We were people who felt

marginalised and wanted to express that feeling artistically. We read magazines to try and find connections. There was the Interchange Magazine and Unsound. They also had addresses in them. We then wrote letters, ordered Whitehouse records in the USA and met people. When we then started to produce a record ourselves, everything went very fast. We made a lot of contacts very quickly.

How did the first recordings like Die Lustigen Nüsse (Ferienlager Bei P.J.Ö.), 7 Elche (Bröhr (Hirschgeweih)) or H.N.A.S. (Runter Da, Zimtsterne Und Baghwan Jünger) come about?

In the beginning we made cassettes. And that was more of a joke. We had a magazine that we published in a print run of five. There were two versions. One was called Dom News, the other Wald und Weide. In it we published a discography of cassettes with absurd titles. Which in turn had to do with the fact that we were constantly inventing new bands at that time. Before we agreed on H.N.A.S., there were Mieses Gegonge, 7 Elche, 5 Strunksjeile Wisente, Die Bösen Köche and so on. At first we just formed these bands without having any music. And then we published this cassette discography. Then someone from Italy actually ordered all the cassettes. And so we started making new recordings every weekend to fill the cassettes.

And how did you translate the titles into sound?

We tried to adapt the instruments accordingly and to achieve the sound we had in mind for each band as best we could. When we finally got to H.N.A.S., everything was open. We could do whatever we wanted. We spent two years trying things out in our bedroom at home and only then decided to go into the studio. Then we met Steve Stapleton, who was on the *Ohrenschauben* sampler with Nurse With Wound. He encouraged us to go into the studio and helped us. He then released our second album *Melchior (Aufmarsch Der Schlampen)* on his label United Dairies.

And how did you start at home? Did you already have electronic instruments?

We had a Korg MS-20 and a broken guitar. But then we also did experiments with the sound of cognac glasses or a Casiotone – anything we could find. I had a piano at home, and we recorded that as well.

So you just tried things out, you allowed yourself to make mistakes and you never worked with the aim of saying "we want to write a song"?

Exactly. But we wanted to write songs. We just had no idea how to do it. Then we started slowly. We learnt a lot when we went into the studio. My

Als wir ins Studio gegangen sind, haben wir viel gelernt. Auch mein Bruder Andreas Martin hat uns viel geholfen. Er ist Gitarrist, kann aber jedes Instrument spielen. Er spielt Cello auf den Platten oder auch mal Piano. Er war eine echte Unterstützung. Ich selbst habe bei der Platte *Sleeper Awakes On The Edge Of The Abyss*, mit Merzbow, sehr viel erfahren. Da habe ich gelernt, das Studio mehr zu beherrschen. Und für mein darauffolgendes Soloalbum *Aftersolstice* habe ich es dann erstmal voll eingesetzt.

Du hast gerade schon Steve Stapleton erwähnt. Der hat euch auch sehr früh in Aachen besucht. Hat sich dadurch schnell eine innige Beziehung aufgebaut?

Natürlich. Und dadurch, dass wir keine Konzerte gegeben haben und nicht viel rumgekommen sind, waren diese gelegentlichen Besuche etwas ganz besonders.

Hattet ihr denn keinen Anschluss zu lokalen Tape-Szene in Nordrhein-Westfalen? Es gab ja Labels wie Diskret in Köln oder Klar 80 in Düsseldorf.

Nein. Ich kenne das bis heute nicht. Irgendwie haben wir immer ins Ausland geguckt. Wir waren daran interessiert, Leute aus anderen Ländern kennenzulernen. Vielleicht, weil man dann diesen Exotik-Bonus hatte.

Dann habt ihr eine United Dairies Platte gemacht und es ging richtig los mit eurem Label.

Genau. Durch den längeren Aufenthalt in London bei Steve Stapleton haben wir auch David Tibet kennengelernt – und David Jackman. Wir haben daraufhin eine 7" seines Projekts Organum rausgebracht, und später habe ich auf Dom Bartwuchs noch die EP *Icon* veröffentlicht.

Du hast auch eine Zeit lang bei Current 93 mitgewirkt.

Ja. Aber erst später. Eines Tages rief mich David Tibet an und fragte, ob ich ihm helfen würde, eine neue Platte zu produzieren. Es war sein Projekt mit dem amerikanischen Schriftsteller Thomas Ligotti, *In A Foreign Town, In A Foreign Land*. Ich bin nach London gefahren und wir haben angefangen zu arbeiten. Ein Jahr später haben wir dann noch mal weiter daran gearbeitet, und dann ist die Platte zusammen mit einem Buch erschienen.

All diese Beziehungen haben euch sicherlich geholfen, eure Musik in die Welt zu bringen. Oder seid ihr auch selbst in die Plattenläden gefahren und habt Dom Platten ausgeliefert?

Das haben wir auch gemacht. Das war für uns immer ein Grund, in

Plattenläden zu kommen. Denn wir sind beide leidenschaftliche Plattensammler. Und um das Sammeln mitzufinanzieren, haben wir unsere Platten auch mal zum Tausch angeboten. Aber durch die vielen Kontakte kannten wir auch international viele Vertriebe. Es war kein Problem fünfhundert Platten zu verkaufen. Das ist heute schwieriger.

Verfolgst du heute immer noch zeitgenössische Musik?

Ich kaufe sehr viel neue Sachen. Ich bin auch in Verbindung mit vielen Leuten, die Musik machen. Zum Beispiel mit Bill Nace aus Philadelphia, weil mich dessen Label Open Mouth fasziniert. Da sammle ich alles.

Du bist also immer noch Fan.

Absolut. Es war immer die Begeisterung für Musik. Und ich liebe Schallplatten. Es bereitet mir auch immer noch viel Freude ein neues visuelles Konzept für ein Vinyl auszuarbeiten und alles zu verpacken. Das war schon mit 14 Jahren mein Traum: Ich wollte Plattencoverdesigner werden.

Die visuelle Übersetzung der Musik war bei euren Veröffentlichungen ein wichtiger Aspekt. Ebenso bei deinen anderen Projekten wie Mirror mit Andrew Chalk und deinen Labels wie Streamline.

Absolut. Besonders mit Andrew Chalk habe ich für unser Projekt Mirror sehr eng zusammen an den Grafiken gearbeitet. Es war meistens so, dass er etwas begonnen hat und ich habe dann alles in mühevoller Kleinarbeit mit meinen Bleistiften fertig gezeichnet.

Und wie war es bei Dom, Dom Bartwuchs, Dom Elchklang?

Wir haben versucht, Dinge zu kombinieren. Manchmal habe ich eine Zeichnung für ein Cover gemacht, manchmal hat Achim eine Collage angefertigt. Für das Innencover von *Küttel Im Frost* haben wir vierzehn Tage lang bei mir zu Hause an der Collage gearbeitet. Wie unsere Veröffentlichungen aussahen, war uns sehr wichtig.

Malst du heute noch?

Ja, ich zeichne. Inzwischen wieder einfach so. Eine Zeit lang habe ich nur für Cover gearbeitet. Meine Zeichnungen nehmen viel Zeit in Anspruch.

Ihr habt zu Anfang nur eure Musik veröffentlicht, später dann auf Samplern auch Musik von anderen. Wie kam der Kontakt zustande? Haben

brother Andreas Martin also helped us a lot. He's a guitarist, but he can play any instrument. He plays cello on the records or sometimes piano. He was a real support. I learned a lot myself on the *Sleeper Awakes On The Edge Of The Abyss* record with Merzbow. I learned to be more in control of the studio there. And for my next solo album, *Aftersolstice*, I used it to the full.

You have just mentioned Steve Stapleton. He also visited you in Aachen very early on. Did a close relationship develop quickly as a result?

Of course it did. And the fact that we didn't play any concerts and didn't travel much meant that those occasional visits were something very special.

Didn't you have any connections to the local tape scene in North Rhine-Westphalia? There were labels like Diskret in Cologne or Klar 80 in Düsseldorf.

No. I still don't know that today. Somehow we were always looking abroad. We were interested in meeting people from other countries. Maybe it was because at that time we had this exotic bonus.

Then you did the United Dairies record and your label really took off.

Exactly. We also met David Tibet – and David Jackman – through our extended stay in London with Steve Stapleton. We then released a 7" from his project Organum, and later I released the EP *Icon* on Dom Bartwuchs.

You were also involved with Current 93 for a while.

Yes, but only later. One day David Tibet called me and asked me to help him produce a new record. It was his project with the American writer Thomas Ligotti, *In A Foreign Town, In A Foreign Land*. I went to London and we started working. A year later we did some more work and then the record was released together with a book.

I am sure that all of these relationships have certainly helped you to get your music out into the world. Or did you also go to the record shops and deliver Dom records yourself?

We did that too. That was always one of the reasons for us to go to record shops. Because both of us are passionate record collectors. And to help finance our collecting, we sometimes offered our records for exchange. But thanks to our many contacts, we also knew a lot of international distributors. Selling five hundred records was no problem. Nowadays it's more difficult.

Do you still keep up with contemporary music today?

I buy a lot of new stuff. I'm also in touch with a lot of people who are

making music. Like Bill Nace from Philadelphia, I'm fascinated by his Open Mouth label. I collect everything on it.

So you're still a fan.

Definitely. It has always been passionate about music. And I love records. I still get a lot of pleasure from coming up with a new visual concept for a record and putting it all together. I wanted to be a record cover designer from the age of 14.

An important aspect of your releases has been the visual translation of the music. The same is true for your other projects such as Mirror with Andrew Chalk and your labels such as Streamline.

Absolutely. I used to work very closely with Andrew Chalk, especially on the graphics for our Mirror project in particular. It was usually the case that he would start something and then I would painstakingly finish it with my pencils.

And what about Dom, Dom Bartwuchs, Dom Elchklang?

We tried to combine things. Sometimes I would do a drawing for the cover, and sometimes Achim would do a collage. For the inside cover of *Küttel Im Frost*, we worked on the collage in my house for two weeks. It was very important to us what our publications looked like.

Do you still draw?

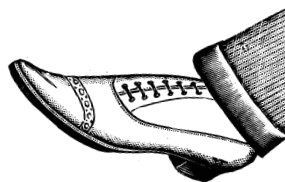
Yes, I am drawing. Just like that again. For a while, I was just working on the covers. My drawings take a lot of time.

In the beginning you only released your own music, then you started releasing other people's music on samplers. How did the contact come about? Did they send you music? Or did you already know people like Asmus Tietchens or Frank Dommert from a-Musik before?

It has always been different. We met Frank Dommert when he was very young, he was still at grammar school. He was interested in our work and wrote to us. So, we said we would come to Cologne. We thought it would be funny to have a young fan in Cologne who really likes what we're doing. And in the case of Asmus Tietchens, Asmus wrote because he had bought the *Ohrenschauben* compilation and was very interested in Nurse With Wound and Whitehouse. He immediately offered to send us a track for the next sampler and that's how *Gift im Lift* came about.

The Ohrenschauben compilation seems to have opened many doors for you?

Yes, we must have done something right. It quickly gained international recognition. And because *Ohrenschauben* was so well received, even Coil sent us a track for the sequel, *Ohrenschausen*!



sie euch Musik gesendet oder habt ihr Leute wie Asmus Tietchens oder Frank Dommert von a-Musik schon vorher kennen gelernt?

Das war immer unterschiedlich. Frank Dommert haben wir ganz jung schon kennen gelernt, er ging er noch zum Gymnasium. Er hat uns geschrieben, weil er sich für unsere Arbeit interessierte. Daraufhin haben wir gesagt, wir kommen mal nach Köln. Wir fanden es lustig, einen jungen Fan in Köln zu haben, der sich wirklich für unsere Sachen begeistert. Und im Fall von Asmus Tietchens war es auch so, dass Asmus uns geschrieben hat, weil er die *Ohrenschauben* Kompilation gekauft hatte und sich sehr für Nurse With Wound und Whitehouse interessierte. Er hat uns dann gleich angeboten, ein Stück für den nächsten Sampler zu senden und so kam es zu „Gift im Lift“.

Der *Ohrenschauben* Sampler scheint euch viele Türen geöffnet zu haben?

Ja, da haben wir scheinbar gleich etwas richtig gemacht. Der hat sehr schnell international viel Anerkennung gefunden. Und weil *Ohrenschauben* so gut ankam, haben uns selbst Coil ein Stück für den Nachfolger *Ohrensauen* gesendet!

Von *Ohrenschauben* zu *Ohrensauen* – wie steht ihr zu euren Titeln? Sind sie humorvoll, augenzwinkernd zu verstehen? Oder politisch? Ein Projekt wie *Speck Nusseck & Die Legendären Fettboys – Däncemusic Für Dicke Bäcker* ist Anfang der 1980er schon sehr speziell.

Es war vor allem Humor. Politisch nur in dem Sinne, dass wir das Gefühl unserer Ausgrenztheit zum Ausdruck bringen wollten. Aber es war nie eine Aussage zu zeitgenössischen Geschehnissen. Es war eher ein Ausdruck unserer Haltung. Politik hat uns nicht interessiert. Es ging um Musik und Sound.

Das ist bis heute so geblieben. Du spielst auch wieder live. Heute mehr als früher?

Nein. Ich habe zwar viele Kontakte und viele Freunde, aber es ist nach wie vor schwierig, Konzerte zu geben. Ich warte allerdings auch immer, bis mich jemand anspricht. Letztes Jahr war es erstaunlich viel, da ich mit Brunhild Ferrari gespielt habe. Da gab es mehr Interesse. Wir haben dieses Jahr auch zusammen in Paris gespielt. Aber alles bleibt sehr klein.

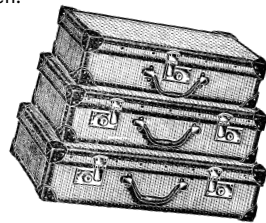
Woher nimmst du die Motivation, weiter aktiv zu sein?

Alles macht mir nach wie vor Spaß. Ich wusste immer schon, dass das Interesse an meiner Arbeit nicht ständig gleichmäßig sein wird. Früher habe ich viel verkauft, aber das waren andere

Zeiten. Ich merke das auch mit meinem Streamline Label. Da ist es auch nicht einfach, neue Musik zu verkaufen. Ich glaube, das liegt daran, dass ich zu unterschiedliche Sachen mache. Das verunsichert viele Leute.

Nach welchen Kriterien veröffentlichst du euren Backkatalog bei Bandcamp?

Ich veröffentliche fast alles. Manche Sachen nicht, weil sie schon jemand bei Bandcamp veröffentlicht hat. Es gibt ein paar Sachen, die verschollen sind, die ich aber irgendwo noch haben müsste. Zum Beispiel ein Doppelalbum des Projekts Ultra. Wir haben uns damals überlegt, es nicht zu veröffentlichen. Jetzt würde ich es sehr gerne noch mal hören. Und es gibt noch ungemischte Achtspur-Aufnahmen von einem H.N.A.S. Album, das wir an einem Wochenende begonnen haben zu produzieren. Aber es ist nie in das Stadium einer Abmischung gekommen. Das würde mich auch interessieren. Ich werde auch oft von Labels bezüglich Wiederveröffentlichungen von H.N.A.S. angefragt. Ich überlege derzeit, das doch noch mal selbst zu machen.



Du hast immer wieder mit neuen Leuten zusammengearbeitet, von Andrew Chalk bis Jim O'Rourke. Was macht dir an Kollaborationen so viel Freude?

Ich arbeite gern mit anderen Menschen. Mir hat das immer Spaß gemacht – vor allem mit Jim O'Rourke, der ja viel Zeit bei mir in Aachen verbracht hat. Mit ihm habe ich sehr gern gearbeitet. Das ging sehr schnell und sehr einfach. Wir haben uns gut verstanden und hatten wenig Auseinandersetzungen. Ich habe dann später noch mal mit ihm eine Platte gemacht: Plastic Palace People, *From The Host Of Latecomers*. Mit Jim bin ich immer noch regelmäßig in Verbindung. Mit Andrew war es auch großartig, aber das ging nur eine Zeit lang, dann hat sich etwas verändert. Ich würde gern mit Brunhild Ferrari weiterarbeiten. Das besprechen wir derzeit. Wir kennen uns seit 1992 und hatten lange gemeinsame Bekannte. Der Vater meiner ersten Freundin kannte die Brunhild, als sie 19 war. Ihre Familie war mit seiner Familie befreundet. Dadurch wusste ich schon früh viel über Luc Ferrari. Dann haben wir uns 2009 wieder getroffen und beschlossen, zusammenzuarbeiten. Es gibt es noch viele Aufnahmen von damals, als ich sie in Paris besuchte, die wir bis heute nicht ausgewertet haben.

From *Ohrenschauben* to *Ohrensauen* – how do you feel about your songs? Are they humorous, tongue-in-cheek? Or political? Back in the early 80s, a project like *Speck Nusseck & Die Legendären Fettboys – Däncemusic Für Dicke Bäcker* was something very special.

It was mainly humorous. It was political only in the sense that we wanted to express our feeling of being on the margins. But it was never a comment about contemporary events. It was expressing our attitude. We didn't care about politics. It was all about the music and the sound.

That's still the case. You're playing live again, too. More now than in the past?

No. I've got a lot of contacts and friends, but it's still difficult to play concerts. However, I always wait for someone to come up to me. Last year there were surprisingly many people because I played with Brunhild Ferrari. There was a lot more interest. We also played together in Paris that year. But it all remains very small.

Where do you find the motivation to stay active?

I still have fun. I always knew that the interest in my work wasn't going to be the same forever. I used to sell a lot, but that was a different time. I have noticed the same thing with my Streamline label. It's not easy to sell new music there either. I guess that's because I do too many different things. That confuses a lot of people.

What are your criteria for releasing your back catalogue on Bandcamp?

I put almost everything up there. Some stuff I don't because someone has already posted it on Bandcamp. There are a few things that are lost but that I should still have them somewhere. Like a double album from the Ultra project. At that time, we considered not to publish it. Now I would like to hear it again. And there are still unmixed eight-track recordings of an H.N.A.S. album that we started to make in one weekend. But it never got mixed. That would also be of interest to me. I'm also often asked by labels about reissuing H.N.A.S.. I'm thinking about doing it myself now.

From Andrew Chalk to Jim O'Rourke, you've always worked with new people. What do you enjoy so much about collaborating?

I like working with other people. Especially with Jim O'Rourke, who spent a lot of time with me in Aachen, I've always enjoyed it. I really liked working with him. It was very quick and very easy. We got on well and didn't have much to argue about. I went on to record with him again: The Plastic Palace People, *From The Host Of Latecomers*. I'm still in touch with Jim regularly. It

was also great with Andrew, but only for a while, then things changed. I would very much like to continue to work with Brunhild Ferrari. We're discussing that at the moment. We've known each other since 1992 and we've had mutual acquaintances for a long time. The father of my first girlfriend got to know Brunhild when she was 19 years old. Her family was friends with his family. So I knew a lot about Luc Ferrari at a very early stage. Then we met again in 2009 and decided to collaborate. There are still a lot of recordings from my visits to her in Paris that we haven't analysed yet.

Will there be more of Mirror?

No, I think Mirror is finished now. Well, maybe some albums will be reissued on vinyl. Some of them were very small editions.

How has production changed for you over the years? There has been a lot of technical innovations.

All the technical innovations have never really affected the end product. I want to realise what I have in mind. And I make use of the technology that is available to me at the time. I have never been someone who insisted on certain instruments or situations. I've always worked with what was available to me. Nowadays, however, things have become a lot easier to do. In the past, with the tape technology, everything was a lot more complicated. Now I work digitally, and I can still get all the effects I want.

Where was your studio in Aachen?

Until the end of 2014, it was located in the very centre of the city, in *Hornegasse*. I had my studio right underneath the apartment I lived in. It's two minutes away from the train station, which was very convenient when I was travelling. It was also very easy to pick up visitors at any time. Keiji Haino also came to see me once. I worked with him for a week. That was a very interesting experience.

Many of the people who visited you in Aachen were part of a global experimental avant-garde music scene. How do you view this today? Is there still something like that?

I don't think there has ever been one global scene, but rather a lot of scenes that have often existed side by side. Nowadays it's completely impossible to get an overview of everything. In the past I had at least the impression that I had an idea of what was going on. Now it seems like a jungle that you walk through and discover new things all the time. I don't even try to get a global overview. I just enjoy the interesting things I come across. Right now I'm really fascinated by Feeding Tube Records, which is run by Byron Coley. And they have over seven hundred releases on their own. That's crazy.



Wird es noch mal etwas von Mirror geben?

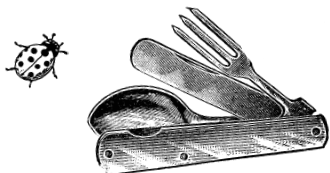
Nein, ich glaube, dass Mirror jetzt beendet ist. Also, vielleicht werden manche Alben noch mal als Platte wiederveröffentlicht. Das waren ja zum Teil sehr kleine Auflagen.

Wie hat sich für dich über die Jahre das Produzieren verändert? Es gab viele technische Neuerungen.

Alle technischen Neuerungen haben nie einen tatsächlichen Einfluss auf das Endprodukt gehabt. Das, was ich mir vorstelle, möchte ich umsetzen. Und dazu nutze ich die Technologie, die mir gerade zur Verfügung steht. Ich war nie jemand, der auf bestimmten Instrumenten oder Situationen bestanden hat. Ich habe immer mit dem gearbeitet, was da war. Heute ist aber einiges einfacher geworden. Früher, mit der Tonbandtechnik, war alles aufwendiger. Ich arbeite jetzt digital und kann immer noch alle gewünschten Effekte erzielen.

Wo war denn euer Studio in Aachen?

Das war bis Ende 2014 mitten in der Stadt, in der Horngasse. Ich hatte mein Studio direkt unter meiner Wohnung. Das ist zwei Minuten vom Bahnhof entfernt, was bei Reisen sehr angenehm war. Zudem hat man die Besucher immer schnell abholen können. Keiji Haino kam auch mal vorbei. Mit dem habe ich eine Woche gearbeitet. Das war sehr interessant.



Viele Leute, die euch in Aachen besucht haben, waren Teil eine globalen experimentellen Avantgardemusikszene. Wie siehst du das heute? Gibt es so etwas noch?

Ich denke, eine globale Szene gab es nie, sondern viele Szenen, die oft nebeneinanderher existierten. Heute ist es vollkommen unmöglich, einen Überblick zu gewinnen. Früher hatte ich zumindest den Eindruck, ungefähr zu wissen, was so vor sich geht. Heute kommt mir alles vor wie ein Dschungel, durch den man geht und immer neue Sachen entdeckt. Ich versuche erst gar nicht, einen globalen Überblick zu erhalten, sondern genieße einfach das, was mir an Interessantem begegnet. Derzeit fasziniert mich das Label Feeding Tube Records, das Byron Coley macht, sehr. Und bei denen gibt es allein über siebenhundert Veröffentlichungen. Das ist der Wahnsinn.

Gehst du heute noch in Plattenläden?

Natürlich. Wenn ich in Köln bin, gehe ich immer zu a-Musik. Ich bin immer gern in Aachen und später viel in

Köln in Plattenläden gegangen. In Meppen fehlt mir das, weil hier weit und breit kein Laden ist.

Frank Dommert, der ja in jungen Jahren bei euch veröffentlicht hat, arbeitet schon lange bei a-Musik und hat selbst mit Entenpfehl und Sonig erfolgreiche Labels gestartet. Glaubst du, ihr habt Leute wie ihn dazu beeinflusst?

Das kann gut sein, aber das kann Frank besser beantworten als ich.

Haben euch auch andere Kunstgattungen, wie Film oder Malerei beeinflusst?

Filme haben uns sehr inspiriert. Bei den frühen H.N.A.S. Sessions haben wir oft einen Film laufen lassen und dazu einen neuen Soundtrack erfunden. Das waren Horrorfilme wie *Halloween* oder *Mother's Day*. Heute hat sich mein Filmgeschmack geändert. Mein Album *Days Of The Eclipse* habe ich nach dem Film von Alexander Sokurov von 1988 benannt. Der Film hat mich sehr beeindruckt, unter anderem auch wegen seiner Stille. Das hat mich bei meiner Arbeit inspiriert.

Magst du die Stille?

Ja. Ich bin aber auch Fan von krachiger Musik. Da gibt es großartige Sachen. Ich mag Kevin Drumm sehr und bereite gerade eine Veröffentlichung von ihm auf Streamline vor.

Das bedeutet, dein Label Streamline geht weiter und du hast Zukunftspläne?

Na klar. Es kommt eine LP von Brunhild Ferrari. Und eine LP von Sigtryggur Berg Sigmarsson. Ich will auch noch ein Doppelalbum von Joshua Burkett herausbringen. Und dann kommt das zweite Album der Band Dalthom bei Streamline neu heraus. Es ist erstmals 2019 auf Feeding Tube erschienen. Absurderweise nur in einer Auflage von 50 Exemplaren. Ich überlege zudem, ob ich noch ein neues Label gründe. Ich habe so viele Sachen, die ich noch machen möchte. Ich plane ein sehr umfangreiches Projekt zur Musik von Luc Ferrari, das aber noch nicht spruchreif ist, und ich würde gerne etwas von Aaron Dilloway veröffentlichen. Der hat mir schon acht Stunden Material geschickt. Ich habe nach langer Pause wieder sehr viel Motivation.

Auch für neue eigene musikalischen Abenteuer?

Ja, ich arbeite an einer Kollaboration mit Ronnie Oliveras, einem Musiker der Band Datashock. Und an einem Projekt mit Guenter Schlien, der mit selbstgebauten Modular-Synthesizern spielt.



Christoph Heemann goes Rogue.

Do you still go to record stores these days?

Of course, I do. When I'm in Cologne, I always go to a-Musik. I loved going to record shops in Aachen and later in Cologne. I miss that a lot in Meppen because there are no shops for miles and miles around.

Frank Dommert, who released with you at a young age, has been working with a-Musik for a long time and has started his own successful labels with Entenpfehl and Sonig. Do you think you have influenced people like him?

That may well be, but Frank can answer that better than me.

Have you been influenced by other art forms, such as film or painting?

Films have been a great source of inspiration for us. In the early sessions of H.N.A.S. we would often play a film and make up a new soundtrack for it. These were horror films such as *Halloween* or *Mother's Day*. Today, my taste in films has changed. I named my album *Days Of The Eclipse* after Alexander Sokurov's 1988 film. I was very impressed by the film, partly because of its silence. It inspired me in my work.

Do you like silence?

Yes, but I'm also into noisy music. There is some great stuff there. I am very fond of Kevin Drumm and am currently in the process of preparing a release by him on Streamline.

Does this mean that your label Streamline will continue, and do you have plans?

Absolutely. There is an LP by Brunhild Ferrari on the way. And there will be an LP by Sigtryggur Berg Sigmarsson. I would also like to release a double album from Joshua Burkett. And then there will be a reissue of the second album by the band Dalthom on Streamline. It was released for the first time in 2019 on Feeding Tube. Absurdly enough, only in an edition of 50 copies. I'm also thinking about setting up a new label. I still have so many things I would like to do. I'm planning a very big project on Luc Ferrari, but it's not ready to go out yet, and I'd like to release something by Aaron Dilloway. He has already sent me eight hours of material. After a long break, I have a lot of motivation again.

And for new musical adventures of your own as well?

Yes, I'm working on a collaboration with Ronnie Oliveras from Datashock. And I'm also working on a project with Guenter Schlien, who plays homemade modular synthesizers.



Die ganze Wüste ist eine Pause

The whole desert is a pause

© WILLEM VAN DE POLL / NATIONAAL ARCHIEF

BRENDA GUESNET

I Garten sprengen kann zweierlei bedeuten: In mir entstehen zunächst Bilder von einem *explodierenden Garten*, während ein 1942 von Bertolt Brecht verfasstes Gedicht mit diesem Titel vom *Bewässern eines Gartens* spricht:

*O Sprengen des Gartens, das Grün zu ermutigen!
Wässern der durstigen Bäume!
Gib mehr als genug.*

Zu der Zeit, als dieses Gedicht entstand, lebte Brecht im Exil in Los Angeles. Das Grün um ihn herum bereitete ihm Sorgen. Der Anblick der vielen Parks und Gärten, die zum Überleben mitten in der Wüste große Mengen an Wasser und teure Bewässerungssysteme benötigen, erfreute und beunruhigte ihn gleichermaßen. Wie das Grün waren auch Brecht und viele andere Exil-Deutsche unwahrscheinliche Bewohner von Los Angeles. Zu seinem sozialen Umfeld gehörten Fritz Lang, Theodor W. Adorno, Alfred Döblin und Heinrich Mann – Mitglieder der deutschen Avantgarde, die, wie die US-amerikanische Dichterin und Autorin Quinn Latimer es ausdrückt, „von den europäischen Schlachtfeldern des Zweiten Weltkriegs geflohen

waren und sich in einer Stadt der Engel am azurblauen Pool des Pazifiks wiederfanden.“ Sie lagen am Strand und sinnierten über das ferne Blutbad.

Brechts wichtigster Weggefährte in Los Angeles war der deutsch-österreichische Komponist Hanns Eisler. Die beiden hatten sich 1930 kennengelernt, woraufhin Eisler die Musik für viele von Brechts Texten und Theaterstücken komponierte. Als überzeugter Marxist betrachtete Hanns Eisler die Musik als ein Vehikel, um eine sozialistische Weltanschauung zum Ausdruck zu bringen und an die Massen heranzutragen. Er machte Musik für die Arbeiterklasse mit dem Ziel, sie politisch aufzuklären und für die Revolution zu mobilisieren. Für ihn waren Text und Musik komplementäre Werkzeuge, die politische Botschaften möglichst wirkungsvoll vermitteln konnten, und so kombinierte er in seinen Werken Elemente der populären und klassischen Musik. Das „Solidaritätslied“ (1931) und das „Einheitsfrontlied“ (1934), beide mit Texten von Bertolt Brecht, waren eingängige Mitsinghymnen für die Arbeiterbewegung und werden noch heute in sozialistischen und kommunistischen Zirkeln gesungen.

Eisler gelangte 1938 in die USA, nachdem die Situation für Jüdinnen:Juden sowie linke Künstler:innen und Intellektuelle in Deutschland und seiner Heimat Österreich unhaltbar geworden

BRENDA GUESNET

I Garten sprengen can mean two things in German: I hear it as *exploding the garden*, while it can also read as *watering the garden*, as in a 1942 poem by Bertolt Brecht:

*Oh watering of the garden to encourage the greenery!
Watering of the thirsty trees!
Give more than enough.*

At the time Brecht wrote this poem, he was living in exile in Los Angeles, and the greenery surrounding him was a concern. It both delighted and disturbed him to see so many parks and gardens, all in need of copious amounts of water and expensive irrigation systems to stay alive in the middle of the desert. Like the plants, Brecht himself was an unlikely resident of Los Angeles, along with many other Germans in exile. His social circle included Fritz Lang, Theodor W. Adorno, Alfred Döblin, and Heinrich Mann – members of the German avant-garde, who, in the words of US-American poet and author Quinn Latimer, “fled the killing fields of World War II Europe and found themselves in a city of angels nestled along the cerulean pool of the Pacific.” They would lie on the beach and think about bloodshed.

Brecht’s most important collaborator

around that time was the German-Austrian composer Hanns Eisler. The two had met in 1930 and Eisler subsequently composed the music for many of Brecht’s texts and plays. As a staunch Marxist, Hanns Eisler considered music to be a tool to express and disseminate a socialist worldview to a mass audience. He made music for the working class, aiming to enlighten them politically and mobilize them for the revolution. He viewed text and music as complementary tools to impart political messages in the most effective way possible, combining elements of popular and classical music in his composition. “Solidaritätslied” (“Solidarity Song,” 1931) and “Einheitsfrontlied” (“United Front Song,” 1934), both with lyrics by Bertolt Brecht, were catchy sing-along anthems for the working-class movement and are still sung by socialist and communist groups today.

Eisler immigrated to the United States in 1938 after the situation for Jews and left-wing artists in his native Austria and Germany had become untenable. Brecht and Eisler continued their friendship and collaboration in Los Angeles, most notably for the soundtrack of the 1943 film “Hangmen also Die!,” directed by Fritz Lang after a story by Brecht.

It wasn’t long before Eisler’s political views began to cause him trouble in his adopted home country. From 1943 onwards, he and his group of



war. Brecht und Eisler setzten ihre Freundschaft und Zusammenarbeit in Los Angeles fort. Am bekanntesten ist vielleicht ihre Filmmusik für Fritz Langs Film "Auch Henker sterben" nach einem Drehbuch von Bertolt Brecht.

Es sollte nicht lange dauern, bis Eislers politische Ansichten ihm in seiner Exilheimat Probleme bereiteten. Ab 1943 standen er und der Kreis der europäischen Intellektuellen unter ständiger Beobachtung durch das FBI, die sich in den folgenden Jahren mit dem beflissenen Antikommunismus der McCarthy-Ära noch verstärkte. 1947 wurde Eisler vom House Committee on Un-American Activities (Komitee für unamerikanische Umtriebe, kurz HUAC) verhört und sowjetischer Agententätigkeit bezichtigt. Ein Jahr später wurde er des Landes verwiesen, kehrte nach Wien zurück und ließ sich später in der DDR nieder. Hier komponierte er schließlich „Auferstanden aus Ruinen“, das zur Nationalhymne der jungen Republik wurde.

Veronika Eberharts Film *Garten sprengen* (2022) spielt dort, wo die ersten geheimen HUAC-Anhörungen Eislers stattfanden: im Biltmore-Hotel in Los Angeles. Elf Stockwerke hoch und einen halben Häuserblock einnehmend war das Hotel mit seinen verschiedenen Ballsälen unter anderem Schauplatz für verschiedene Hollywood-Filme und Oscar-Verleihungen. Der Blick von Eberharts 16-mm-Kamera auf die kaskadenartigen Treppenanlagen, die ornamentalen Teppichmuster und die weitläufigen Speisesäle des Hotels verbindet die symbolische Besonderheit des Biltmore mit den übergreifenden Themen, die Eislers Biografie und seine Zeit in Los Angeles prägen: das Exil, die Bedrohung durch die Zensur und die Frage nach der Versöhnung von Kunst im Kapitalismus mit der Sehnsucht nach Revolution.

Der nach innen gekehrte Blick, gepaart mit einer nach außen gerichteten

European intellectuals were under constant surveillance from the FBI, and the scrutiny only intensified in following years with the heightening of McCarthyism. In 1947, Eisler was interrogated by the House Committee on Un-American Activities (HUAC) and accused of acting as a Soviet agent. One year later, he was expelled from the country, returning to Vienna and later settling in the GDR. Here he composed "Auferstanden aus Ruinen" ("Risen from Ruins"), which became the national anthem for the young republic.

Veronika Eberhart's 2022 film *Garten sprengen* is set at the location where Eisler's first secret HUAC hearings took place: the Biltmore Hotel in Los Angeles. Eleven stories high and taking up half a city block, its various ballrooms have been the setting for Hollywood films and Academy Awards ceremonies. Pointing her 16-mm camera at the hotel's

cascading staircases, elaborate carpet patterns and sprawling dining halls, the symbolic specificity of the Biltmore allows Eberhart to connect the broader themes surrounding Eisler's biography and his time in Los Angeles: being in exile, the threat of censorship, how to make art under capitalism while longing for revolution.

Coupling this inward gaze with a sprawling investigative outlook is a common strategy employed by Eberhart. She is an artist and musician who was born in 1982 in Bad Radkersburg in Austria and is based in Vienna, and studied sociology before finding her path towards the visual arts. Her work unfolds through rigorous research, often interpreting a specific historical reference into complex arrangements encompassing video, sculpture, and installation. Ranging from Goethe's Faust, to Lacanian epiphanies in Baltimore, to her latest preoccupation with Eisler, she skillfully employs her sources in meditations on art history, politics, and society with an eye and

teten, ausufernden Spurensuche, ist charakteristisch für Eberharts Werk. Die Künstlerin und Musikerin wurde 1982 in Bad Radkersburg, Österreich geboren und lebt und arbeitet in Wien. Eberhart studierte zunächst Soziologie, bevor sie ihren Weg in die visuellen Künste fand. Ihr Œuvre basiert auf gründlicher Recherchearbeit, im Zuge derer sie spezifische historische Referenzen zu komplexen Gefügen zusammenführt, die von Videoarbeiten über Skulpturen bis hin zu Installationen reichen. Ob Goethes Faust, Lacans Eingebungen zu Baltimore oder ihre rezente Beschäftigung mit Eisler: Eberhart orchestriert mit einem besonderen Blick und Gehör für Details gekonnt ihre Quellen, um Meditationen über Kunstgeschichte, Politik und Gesellschaft zu schaffen. Doch auch wenn ihre Werke oftmals in konkreten Orten verankert sind, bleibt das in ihnen entwickelte Zeitgefühl uneindeutig.

In einem früheren Film, *9 is 1 and 10 is none* (2017), erwecken drei Performer:innen eine stillgelegte Holzwerkstatt durch Pantomime und tänzerische Choreografien wieder zum Leben und interagieren mit den stillgelegten Maschinen, indem sie die längst vergangenen Bewegungen ihres Betriebs nachahmen. Der Film ist inspiriert von einer Zeichnung von Hans Baldung Grien aus dem Jahr 1514, *Neujahrsgruß mit drei Hexen*, auf der drei nackte Frauen in wilden, sexualisierten Posen zu sehen sind. Eberhart hat sie zu minimalen skulpturalen Arbeiten weiterentwickelt, durch die eine weitere Ebene der Abstraktion entsteht. Basierend auf einer rigorosen Auseinandersetzung mit der Geschichte des Kapitalismus, insbesondere durch die feministische Wissenschaftlerin Silvia Federici und ihre Arbeit über Hexen, interpretiert Eberhart visuelle und musikalische Codes in einem sinnlichen, fast mystischen Essay neu und überträgt die Vergangenheit in eine unheimliche Gegenwart.

Gleiches gilt für das Werk *Garten sprengen*, in dem Eberhart das nach wie vor in Betrieb befindliche Biltmore-Hotel als Schauplatz kultureller Produktion aufführt – sowohl von Fernsehbildern (sie integriert Hotelzimmerszenen aus *Beverly Hills Cop*, mit Eddie Murphy in der Hauptrolle) als auch von streng geheimen Aufnahmen (mit gefilmten Auszügen aus den HUAC-Anhörungen von Brecht und Eisler). Wir begreifen beide Seiten als integrale Bestandteile der Regulierung des erlaubten und unzulässigen kulturellen Ausdrucks. Der Protagonist des Films, gespielt von dem Punkmusiker Ian F Svenonius, erscheint als gesichtslose Figur, die durch die Räumlichkeiten des Hotels spukt: Er tanzt auf dem Teppich, streicht über die furnierten Holzoberflächen, blickt aus dem Fenster, verschwindet in den langen Gän-

gen. Bereits in der ersten Einstellung legt jemand eine Schallplatte auf, aber wir hören nicht mehr als ein Rauschen. Damit wird ein zentraler Punkt dieses bemerkenswerten zwölfminütigen Films umrissen: die Bedeutung der Stille, der Pausen, der Abwesenheit.

Das Rauschen wird unterbrochen von einem schönen, satten Klavierakkord – die ersten Töne von Eislers „Vom Sprengen des Gartens“, in einer Aufnahme von Heiner Goebbels aus dem Jahr 2002. Die ausufernde Skyline von Los Angeles, orange und von der Umweltverschmutzung verschwommen, gerät ins Blickfeld. Aus dem Fenster eines fahrenden Zuges aufgenommen führen uns Eberharts Bilder durch ein industrielles Niemandsland am Rande der Stadt, begleitet von einem unaufgeregten Saxophon. In nicht gesprochenen Untertiteln – einem wiederkehrenden Stilmittel dieses Films – lesen wir einen Auszug aus Eislers HUAC-Anhörungen und insbesondere die abschätzigen Bemerkungen des Vernehmers in Bezug auf Eislers Werk: „Große Poesie, wie sie uns in Amerika gelehrt wird, hat nichts mit dieser Art von Lastern zu tun.“

Eisler war seinerseits von der Kulturlandschaft der USA enttäuscht. Zwar faszinierte ihn Hollywood, doch dessen *modus operandi* lehnte er ab. In einer weiteren Szene von *Garten sprengen* kehrt Eberhart zurück auf das Anfangsmotiv des Plattenspielers und mischt es unter historische und eigene Aufnahmen des Biltmore-Hotels. Die eingeblendeten Untertitel sind aus Eislers und Theodor W. Adornos *Komposition für den Film* entlehnt. Das Buch erschien erstmals 1947 als Analyse und Kritik der Verwendung von Musik in der Filmindustrie:

Beispiel: er wartet auf seine Geliebte. Es wird nichts gesprochen. Der Regisseur will die Stille ausfüllen. Er kennt die Gefahr des Stehenbleibens, der unausgefüllten Momente, der Spannungslosigkeit. Daher wird Musik verordnet. Zugleich aber lebt der Regisseur so in der Vorstellung des sachlichen und psychologischen Motivationszusammenhangs, daß ihm das unmotivierte Hereinbrechen von Musik bedenklich dünkt. So greift er denn oft zu den naivsten Tricks, um die Naivetät zu vermeiden und läßt den Helden mit einem Radioapparat spielen. (Theodor W. Adorno, Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 18.)

Eisler hob hervor, dass die meisten Regisseur*innen Musik nur einsetzen, um das auf der Leinwand Sichtbare zu spiegeln und die Zuschauer*innen zu verhätscheln. Der Ton habe eine prosthetische Funktion, um das vollständige Eintauchen in den Film zu ermöglichen. Die Autoren argumentier-

an ear for detail. While her works are frequently rooted in specific places, their sense of time remains ambiguous.

In her previous film *9 is 1 and 10 is none* (2017), three performers resurrect a closed-down wood workshop through pantomime and dance-like choreographies, interacting with the defunct machines by echoing the long-gone movements of their operation. The film takes inspiration from a 1514 drawing by Hans Baldung Grien, *Neujahrsgruß mit drei Hexen* (New Year's Greeting with Three Witches), depicting three naked women in wild and suggestive poses, which Eberhart further interpreted into minimal sculptural works, adding a further layer of abstraction. Departing from rigorous research into the history of capitalism, notably through feminist scholar Silvia Federici and her work on witches, Eberhart re-interprets visual and musical codes into a visceral, almost mystical essay, bringing the past into a haunted present.

This is also the case for *Garten sprengen*, where Eberhart exploits the still functioning Biltmore Hotel as a site of cultural production televised (she includes hotel room scenes from *Beverly Hills Cop*, starring Eddie Murphy) and

top secret (with filmed excerpts from Brecht and Eisler's HUAC hearings). We come to understand both as integral to the administration of what is permissible in cultural expression and what is not. The film's protagonist, played by punk musician Ian F Svenonius, appears as a faceless figure haunting the rooms of the hotel: He dances on the carpet, strokes the wooden veneers, gazes out the window, disappears into the long corridors. In the very first shot, someone puts on a record, but all we hear is static. It foreshadows a central point of this remarkable 12-minute film: the significance of silence, of pauses, of absence.

The white noise is interrupted by a gorgeous, earthy piano chord, the first notes of Eisler's "Vom Sprengen des Gartens," interpreted by Heiner Goebbels in 2002. The sprawling skyline of Los Angeles comes into view, orange and fuzzy with pollution. Filmed from the window of a moving train, Eberhart's images take us across an industrial no man's land on the outskirts of the city, accompanied by an unhurried saxophone. In subtitles that are not spoken, a recurring device of this film, we read an extract from Eisler's HUAC hearings and in particular



Veronika Eberhart, *Garten sprengen*, 2022.

ten, dass es im Gegenteil Aufgabe der Filmmusik sei, uns auf die Künstlichkeit und das Illusorische des Mediums Film aufmerksam zu machen. Musik, die autonom funktioniere, habe eine stärkere Wirkmacht; die Komposition von Filmmusik müsse dementsprechend behandelt werden.

Für Eisler handelte es sich dabei keineswegs nur um eine ästhetische Angelegenheit, es war vielmehr ein dringendes politisches Unterfangen. Wie mehrere marxistische Theoretiker:innen argumentiert haben, legt die „Verfremdung“ beziehungsweise die Verwendung unkonventioneller Formen in der Kunst offen, wie kulturelle Artefakte durch wirtschaftliche und soziale Kräfte gebildet werden. Sie vermag es, das Publikum dazu anzuregen, seine Annahmen und Überzeugungen zu hinterfragen. Dies war bekanntlich ein entscheidendes Merkmal von Bertolt Brechts epischem Theater, welches mit dem Durchbrechen der vierten Wand (der sichtbaren Barriere zwischen Bühne und Publikum) sowie dem unkonventionellen Einsatz von Licht und Musik einen sogenannten „Verfremdungseffekt“ erzielen sollte. Dieser hatte zur Aufgabe, das Publikum daran zu erinnern, dass es sich um eine Inszenierung handelt. So sollte das politische und intellektuelle Bewusstsein der Zuschauer:innen geschärft werden um ihnen zu helfen, Geschichte und Gesellschaft eher auf einer intellektuellen als auf einer emotionalen Ebene zu verstehen.

In *Garten sprengen* verleiht Eberhart sowohl dem Ton als auch dem Bild Autonomie, lässt sie aber auch als Einheit wirken, sodass es unmöglich ist, sie sich getrennt vorzustellen. Das eine lenkt die Aufmerksamkeit auf das andere, oft durch die zeitweilige Abwesenheit von einem der beiden Elemente. Der Ton ist nie diegetisch (d.h. er hat keine Entsprechung auf der Leinwand), aber er ist auch nicht ornamental. Ein sich wiederholender, von Eisler komponierter Klavierakkord hält plötzlich inne, wenn das Bild zum auf dem Hotelteppich springenden Protagonisten wechselt und macht den Zuschauer:innen bewusst, dass sie eine technische Konstruktion erleben. An einer anderen Stelle bewegen sich Eddie Murphys Lippen nicht zu seinem Dialog aus *Beverly Hills Cop*, sondern zu Auszügen aus den HUAC-Anhörungen – Worte, die in demselben Hotelzimmer hätten geäußert werden können.

In einer anderen Sequenz verwendet Eberhart kleine quadratische Ausschnitte von Aufnahmen aus den Anhörungen von Brecht und Eisler, während der Rest des Bildschirms schwarz bleibt und von einer Klangkomposition überlagert wird, die den Dialog von Eddie Murphys Figur mit isolierten Musiknoten von Eisler mischt. Eberhart hinterfragt die Struktur der Fiktion mit ihrer gekonnten

Beherrschung von Bild und Ton, indem sie diese als Instrumente zur Strukturierung der gelebten Realität einsetzt. *Garten sprengen* beschäftigt sich mit der grundsätzlichen Frage, was „freie“ und „unfreie“ Kunst ausmacht – eine politisch motivierte Binarität aus der Zeit des Kalten Krieges, die zugleich für alle Kunstschaffenden von existenzieller Bedeutung ist.



Stille verstört, ebenso wie ein leerer Bildschirm. Populäre Musik- und Filmproduktionen haben uns daran gewöhnt, nahtlos von einer Note beziehungsweise einem Bild zum nächsten transportiert zu werden, durchgehend unterhalten und stimuliert. Adorno und Eisler drücken es in der Einleitung zu *Komposition für den Film* militanter aus: „Im spätindustriellen Zeitalter bleibt den Massen nichts als der Zwang, sich zu zerstreuen und zu erholen, als ein Teil der Notwendigkeit, die Arbeitskraft wiederherzustellen, die sie in dem entfremdeten Arbeitsprozeß verausgabten. Das allein ist die ‚Massenbasis‘ der Massenkultur.“ (Theodor W. Adorno, Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 9.)

Anfang 2023 sah ich im Kino *Tár*. Der Film des Regisseurs Todd Field erzählt die Geschichte einer Stardirigentin, die urplötzlich in Ungnade fällt. Sie wird, wenn man so will, gecancelled. Eröffnet wird der Film mit dem, was normalerweise der Abspann ist – in voller Länge. Für eine gefühlte Ewigkeit erscheint ein Name nach dem anderen auf der schwarzen Leinwand, untermalt von einem schamanischen Lied, das von Eliza Vargas Fernandez aus der peruanischen Shipibo-Conibo-Kultur gesungen wird. In dieser Gemeinschaft, werden wir später erfahren, betreibt die Hauptfigur des Films Feldforschung.

Obwohl der Film abließ – und dies innerhalb der filmischen Konventionen –, führte die Abwesenheit eines die Handlung vorantreibenden, „echten“ Bildes in Kombination mit dem in einer unbekanntenen Sprache gesungenen Text dazu, dass die Stimmung im Kinosaal von Verwirrung über Verärgerung bis hin zu Wut reichte. Bevor Field das Publikum in die Welt seines Films eintauchen lässt, zwingt er es, sich mit den Hunderten von Menschen zu beschäftigen, die an der Entstehung dieser Geschichte mitgewirkt haben. Die Handlung ist in der Welt der klassischen Musik verortet, meist in Proben – die Protagonistin Lydia Tár, fiktive Chefdirigentin der Berliner Philharmoniker, bereitet sich auf die Aufführung von Gustav Mahlers Fünfter Sinfonie vor, wird aber noch vor dem Konzert entlassen –, und zeichnet sich durch eine Besetzung von Hunderten von

the disparaging comments of the interviewer: “Great poetry as we are taught in America, has nothing to do with that kind of truck,” referring to Eisler’s work.

Eisler, in turn, was dismayed by the cultural landscape of America, fascinated by Hollywood but rejecting its *modus operandi*. In a later sequence of *Garten sprengen*, Eberhart returns to the opening shot of the record player and cuts to her own as well as sampled scenes from the Biltmore Hotel. This is overlaid with subtitle text extracted from *Composing for the Films*, a book written by Eisler and Theodor W. Adorno in 1947 as an analysis and critique of the treatment of music in the film industry:

Example: he is waiting for his beloved. Nothing is spoken. The director wants to fill the silence. He knows the danger of standing still, of unfulfilled moments, of lack of tension. Hence music is prescribed. At the same time, however, the director lives in the imagination of the factual and psychological motivational context that the unmotivated burst of music seems questionable to him. So he often uses the most naive tricks to avoid naivety and lets the hero play with a radio.

Eisler observed that most directors want music to simply reflect what is happening on the screen, coddling the viewer. Sound is prescribed a prosthetic function to support full immersion in the film. The authors argued that instead, music should make us aware of the artifice and the illusion of the medium of film, and function autonomously. Music possesses its own power, and film composition should be treated accordingly.

For Eisler this was not an aesthetic preference, but an urgent political matter. As several Marxist critics have argued, “defamiliarization,” or the use of unconventional forms in art, exposes how cultural artifacts are shaped by economic and social forces and can encourage the audience to question their assumptions and beliefs. This was, of course, a defining feature of Bertolt Brecht’s theater work, which sought to achieve a so-called “Verfremdungseffekt” (alienation effect) by breaking of the fourth wall and unconventional use of lighting and music, reminding the audience they are watching a staged performance. The goal of the alienation effect was to heighten political and intellectual consciousness among viewers, helping them to understand history and society on an intellectual rather than an emotional level.

In *Garten sprengen*, Eberhart lends autonomy to both sound and visuals, while also letting them work together to create a whole, making it impossible to imagine them separately. One draws

attention to the other, often through the intermittent absence of either sound or image. The sound is never diegetic (occurring “on screen”), yet it isn’t ornamental either. A repeating piano chord written by Eisler pauses suddenly when the image switches to the protagonist jumping on the hotel’s carpet, making the viewer aware that they are watching a technical construction. At another point, Eddie Murphy’s lips move not to his dialogue from *Beverly Hills Cop* but to extracts from the HUAC hearings – speech that could have been uttered from the same hotel room.

In another sequence, Eberhart samples small square cutouts of footage from Brecht and Eisler’s hearings while the rest of the screen stays black, overlaid with a composition mixing Eddie Murphy’s character’s dialogue and isolated musical notes written by Eisler. Eberhart questions the construction of fiction with her mastery of image and sound, positing them as instruments used to structure lived reality. *Garten sprengen* addresses the fundamental question of what constitutes “free” and “unfree” art, a politically motivated Cold-War binary that is at the same time an existential question for anyone making art.



Silence is unsettling. So is an empty screen. In popular music and film, we are accustomed to being smoothly carried from one note, or one image, to the next, entertained and stimulated without interruption. Or, expressed in a more militant way by Adorno and Eisler, “the masses are compelled to seek relaxation and rest, in order to restore the labor power that has been spent in the alienated process of labor; and this need is the mass basis for mass culture”.

In early 2023, I went to the cinema to watch the film *Tár*, directed by Todd Field. *Tár* tells the story of a superstar orchestra conductor’s sudden fall from grace – or “cancellation,” if you prefer. The film opens with what are usually the end credits of a film, in full. For what feels like forever, names after names appear on a black screen, set to a shamanic song sung by Eliza Vargas Fernandez of the Peruvian Shipibo-Conibo culture – where, we are about to learn, the main character of the film conducted field work.

Although the film was rolling and staying within cinematic convention, the absence of a plot-advancing, “real” image at the start of the film, in combination with lyrics sung in an unknown language, turned the atmosphere in the room from confusion to annoyance to something close to anger. Before immersing the audience in the world of his film, Field forces them to consider the hundreds

Cate Blanchett in *Tár*, 2022

© FOCUS FEATURES

Musiker:innen aus. Durch die vorangestellte Sichtbarmachung der aufwendigen Konstruktion des konkreten Films einerseits und der Musik andererseits werden beide Kunstformen in ihrem Geheimnis und ihrer Faszination intakt gelassen.

In der ersten „wirklichen“ Szene des Films verkündet Lydia: „Ohne mich wird nicht angefangen. Ich setze die Uhr in Gang.“ Ihre Position verleiht ihr die Kontrolle über die Stille und den Moment, in dem sie endet. Ihre Persönlichkeit baut auf diesem Bewusstsein auf. Wie der Philosoph Elias Canetti bemerkt hat, sind Dirigent:innen die Verkörperung von Macht: „[Der Dirigent], die lebende Sammlung der Gesetze, schaltet über beide Seiten der moralischen Welt. Er gibt an, was geschieht, durch das Gebot seiner Hand, und verhindert, was nicht geschehen soll. Sein Ohr sucht die Luft nach Verbotenem ab.“ (Elias Canetti: *Masse und Macht – Wesentliche Zusammenhänge zum Verständnis unseres Zeitalters*. Hamburg: Claassen Verlag 1960, S. 266). *Tár* ist ein Film über Macht, ihre Anwendung und ihren Missbrauch.

Trotz ihrer verzweifelten Versuche, nicht unterbrochen zu werden, wird *Tár*, wie Tom Duggins in einem Artikel für *GQ* feststellt, ständig von unerwünschten Geräuschen gestört: ein mechanisches Piepen in ihrer Wohnung, das Schreien einer Frau im Park, das Ticken eines Metronoms mitten in der Nacht, das unaufhörliche Klicken eines Kugelschreibers in einer Besprechung. Das unkontrollierbare Brummen des Alltags holt unsere Protagonistin ein und steigert sich, bis sie es nicht mehr ausblenden kann. Diese Belastung ist sowohl ein Symptom als auch die Ursache ihres unweigerlichen Untergangs.

Das Werk von Veronika Eberhart zeugt indes von der Einsicht, dass das Ganzheitliche nicht ohne das Bei-

läufige existieren kann. Die Pausen in *Garten sprengen* sind nie absolut. Das Rauschen des Plattenspielers, das Zögern und das nervöse Fummeln bei den HUAC-Anhörungen deuten auf die bewegten Biografien hin, mit denen sich der Film befasst – und auf das unbehagliche Schweigen, das die Zensur anordnet.

In einer Rezension von *Scenarios for City Dwellers*, Veronika Eberharts Ausstellung in der Kunsthalle Graz im Jahr 2022, in der auch *Garten sprengen* gezeigt wurde, spricht Victor Cos Ortega die Schlüsselrolle an, die von der Leere und der Stille in diesem Film eingenommen wird. Er weist darauf hin, dass der Film von einem Rhythmus bestimmt wird, der nicht nur von den eigentlichen Tönen der Musik abhängt, sondern vor allem von den Auslassungen zwischen ihnen. Eberhart habe ein Metrum komponiert, welches das Zusammenspiel von Bild und Ton strukturiere und der Leere eine „greifbare Anwesenheit“, so Ortega, verleihe. Die Komponistin der Filmmusik von *Tár*, Hildur Guðnadóttir, hat über die Bedeutung der Stille für den Film und für die Komposition von Musik im Allgemeinen gesprochen: Nur in der Stille kann sie Musik hören, die noch nicht existiert, bevor sie sie aufschreibt und für andere hörbar macht (“Cate Blanchett and ‘Tár’ Crew on the Drama’s Sound and Silence. *Variety*, 29 Nov. 2022).

IV

Jennifer Egans 2011 erschienener Roman *Der größere Teil der Welt* ist in der Rockmusikbranche und deren Umfeld angesiedelt und besteht aus dreizehn Geschichten, die sich um den Plattenmanager Bennie Salazar und seine Assistentin Sasha drehen. Ein Kapitel sticht besonders hervor,

of people who worked to bring the story to life. Set in the world of classical music, often in the context of rehearsals – the protagonist Lydia Tár, chief conductor of the Berlin Philharmonic, is preparing to perform Gustav Mahler’s Fifth Symphony, but is ousted before the concert takes place – Tár’s cast featured hundreds of musicians. With the elaborate construction of the film, and of music itself, made visible from the outset, both art forms are elevated with their mystery and thrall intact.

In the first ‘real’ scene of the film, Lydia declares: “You cannot start without me. I start the clock.” By virtue of her profession, she governs silence and gets to decide when it ends, and her sense of identity is built upon this control. As the philosopher Elias Canetti has observed, the figure of the orchestra conductor is a personification of power: “[The conductor] is inside the mind of every player. He is the living embodiment of law, both positive and negative. His hands decree and prohibit. His ears search out profanation.” *Tár* is a film about power, its use and abuse.

Despite her desperate attempts to avoid interruption, as Tom Duggins points out in an article for *GQ*, *Tár* is constantly disturbed by unwanted sounds: a mechanical beeping in her apartment, a woman’s screaming in the park, a metronome beating in the middle of the night, the incessant clicking of a ballpoint pen in a meeting. The uncontrollable hum of everyday life catches up with our protagonist, building up until she can no longer shut it out. This contamination is both a symptom and the cause of her ultimate downfall.

Meanwhile, Veronika Eberhart’s work speaks to an understanding that the integral cannot exist without the incidental. The pauses in *Garten sprengen* are never absolute. The white noise of the record player, the hesitations and nervous fiddling in the

HUAC hearings all speak to the troubled biographies the film is inhabiting, and the uneasy silence of censorship.

In a review of *Scenarios for City Dwellers*, Veronika Eberhart’s 2022 exhibition at Kunsthalle Graz, which included *Garten sprengen*, Victor Cos Ortega also speaks to the key role that emptiness and silence play in the film. He points out that the film centers around rhythm, which is dependent not just on the actual tones of music, but especially on the gaps between them. Eberhart has composed a rhythm to structure the interplay of image and sound, giving emptiness a “tactile presence”. The composer of *Tár*’s soundtrack, Hildur Guðnadóttir, has spoken about the importance of silence for the film, and for musical composition in general: it is only in silence that she can hear music that does not yet exist, before writing it down and making it audible to others (“Cate Blanchett and ‘Tár’ Crew on the Drama’s Sound and Silence. *Variety*, 29 Nov. 2022).

IV

Jennifer Egan’s 2011 novel *A Visit from the Goon Squad* is a collection of thirteen stories, all of them revolving around a record executive called Bennie Salazar and his assistant, Sasha, and set in and around the rock music business. One specific chapter stands out as it is written entirely in the form of a diaristic PowerPoint presentation, put together by Sasha’s daughter, Alison. Her brother Lincoln is “obsessed with rock songs that have pauses in them”, and Alison’s slides capture their family life in the Californian desert alongside his minute observations about these pauses: their timing, length, and his interpretation of them.

Lincoln accuses David Bowie of “chickening out” by not extending a pause in “Young Americans” to a full

denn es wird vollständig in Form einer tagebuchartigen PowerPoint-Präsentation vorgetragen, die von Sashas Tochter Alison zusammengestellt wurde. Ihr Bruder Lincoln ist „besessen von Rocksongs mit Pausen.“ (Jennifer Egan: Der größere Teil der Welt, übers. Heide Zeltmann. Frankfurt a.M.: Schöffling & Co. 2012, S. 285). Alisons Folien fangen das Familienleben in der kalifornischen Wüste ebenso ein wie seine minutiösen Beobachtungen zu diesen Pausen: ihr Timing, ihre Länge und seine Interpretation derselben.

Lincoln wirft David Bowie vor, sich „davor gedrückt“ zu haben, eine Pause in „Young Americans“ auf eine ganze Sekunde auszudehnen, und weist darauf hin, dass man Jimi Hendrix während einer zweisekündigen Pause in „Foxy Lady“ atmen hören kann. Er genießt es, die Pausen in Endlosschleifen zu legen, so dass sie minutenlang andauern. Alison zählt die Dinge auf, die ihr während der ge-loopten Pausen auffallen: „ein Hauch von Orange am Horizont“; „Tausend schwarze Turbinen“; „Man gewöhnt sich nie an die Sterne, egal, wie lange man hier lebt.“ Die Pausen sind nicht die bloße Abwesenheit von Musik, sie gestatten vielmehr, dass etwas anderes geschieht.

Du, Dad, am Schluss von „Fly Like an Eagle“ gibt es eine teilweise Stille mit einer Art Rascheln im Hintergrund, ich glaube, das soll der Wind sein, oder vielleicht die Zeit, die verfliegt!

Lincoln hat ein angespanntes Verhältnis zu seinem Vater, der frustriert ist über die Unfähigkeit seines Sohnes, sich wie ein normaler Teenager zu verhalten, und der sein ausgefallenes Interesse als Hindernis für seine soziale Entwicklung betrachtet. Eines Tages wird Lincoln durch die ständigen Fragen und das Unverständnis seines Vaters verletzt und beginnt zu weinen. Sasha flüstert ihrem Mann eine Deutung und Verteidigung der Besessenheit ihres Sohnes zu:

Die Pause lässt einen glauben, dass das Lied zu Ende ist. Und dann ist der Song gar nicht richtig zu Ende, deshalb ist man erleichtert. Aber dann endet er doch, denn jedes Lied hat natürlich ein Ende, und DIESMAL - IST - ENDGÜLTIG - ALLES - VORBEI.

Später gehen Alison und ihr Vater hinaus in die Wüste. Die Wüste ist still und laut zugleich, und Sasha hört in der Leere ein Klicken und Summen. „Die ganze Wüste ist eine Pause“, stellt sie fest. Es sind die Pausen, die die ganze Wahrheit über Musik erzählen, über die Erfahrung von Kunst und über das Leben in dieser Welt.

V Mit dem Beginn des Abspanns von Eberharts Film setzt Eislers Vertonung von Brechts „Vom Sprengen des Gartens“ aus der Sammlung der *Hollywood-Elegien* ein. Eisler trägt das Lied zunächst locker vor, als würde er von seinem Tag erzählen, bevor seine Stimme zu einer Art Manifest anschwillt, ein Klagegedicht für die grüne Unterschicht.

Vergiß nicht das Strauchwerk, auch Das beerenlose nicht, das ermattete Und übersieh mir nicht Zwischen den Blumen das Unkraut, das auch Durst hat. Noch gieße nur Den frischen Rasen oder den versengten nur: Auch den nackten Boden erfrische du.

Brecht und Eisler, wie auch die anderen Europäer:innen im Exil um sie herum, empfanden wahrscheinlich so etwas wie eine Wesensverwandtschaft mit dem Unkraut in Los Angeles: Wurzeln schlagend in einem Umfeld, das ihnen nicht wohlgesonnen war, erschlagen von der Brutalität der Sonne, durstig nach Erfrischung. Das Gedicht lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur auf die unerwünschten Bewohner:innen dieser pflegebedürftigen Gärten, sondern auch auf die Unmöglichkeit, echtes Leben in ihnen auszumachen: Für sie war die wahre Landschaft von Los Angeles der nackte Boden, die Wüste – alles darauf Errichtete ein Trugbild.

Vom 12. Dezember 2023 bis zum 10. März 2024 wird Veronika Eberhart im Rahmen einer Einzelausstellung im IKOB – Museum für Zeitgenössische Kunst in Eupen, Belgien, ihren Film *Garten sprengen* neben anderen, neuen Arbeiten präsentieren.

second, and points out that in “Foxy Lady,” you can hear Jimi Hendrix breathing during a two-second pause. He enjoys looping the pauses so that they last for minutes. Alison lists the things she notices during the looped pauses: “a whisper of orange on the horizon,” “a thousand black turbines,” “you can’t get used to the stars, no matter how long you live here.” The pauses are not simply the absence of music, they allow for something else to happen.

Hey Dad, there’s a partial silence at the end of ‘Fly Like an Eagle,’ with a sort of rushing sound in the background that I think is supposed to be the wind, or maybe time rushing past!

Lincoln has a strained relationship with his father, who is frustrated with his son’s inability to act like a ‘normal teenager’ and sees his bizarre interest as an obstacle to his social development. At one point, Lincoln is hurt by his father’s continued questioning and incomprehension and begins to cry. Sasha whispers to her husband an interpretation and a defense of her son’s obsession:

The pause makes you think the song will end. And then the song isn’t really over, so you’re relieved. But then the song does actually end, because every song ends, obviously, and THAT. TIME. THE. END. IS. FOR. REAL.

Later, Alison and her father walk out into the desert. The desert is silent and loud at the same time, and Sasha hears clicks and hums in the emptiness. “The

whole desert is a pause,” she observes. It is the pauses that tell the truth about music, and experiencing art, and being alive in this world.

V When the end credits of Eberhart’s film begin, Eisler’s full rendition of *Sprengen des Gartens* from the *Hollywood Elegies* sets in. Eisler sings it first off-handedly, as if telling you about his day, then crescendoing to a manifesto of sorts, an elegy for the underclass of greenery:

Do not forget the bushes, even Those without any berries, the drooping ones! And do not overlook The weeds between the flowers that are also Thirsty. Also do not water only the fresh lawn, or the singed lawn: Refresh even the naked soil.

Brecht and Eisler, along with their fellow exiles, likely felt an affinity with the weeds of Los Angeles, taking root in an environment hostile to their presence, baking in the sun and thirsting to be watered. The poem calls attention not only to the underprivileged inhabitants of these high-maintenance gardens, but to the absence of discernible life: what they saw as the real landscape of Los Angeles, bare soil, the desert, everything built on top of it a mirage.

Veronika Eberhart will present her film *Garten sprengen*, alongside other new works, as part of a solo exhibition at IKOB – Museum für Zeitgenössische Kunst, Eupen, Belgium from 12 December 2023 – 10 March 2024.



Veronika Eberhart, *Garten sprengen*, 2022.

Bertolt Brecht, *Vom Sprengen des Gartens*, 1943. Via The LiederNet Archive. Translation from German to English © Sharon Krebs, 2010.

Elias Canetti, *Crowds and Power*. Phoenix, 2000.

Clayton Davis, *Cate Blanchett and “Tár” Crew on the Drama’s Sound and Silence*. Variety, 29 Nov. 2022, <https://variety.com/video/tar-todd-field-cate-blanchett-music-hildur-hguonadottir/>. Accessed 19 Sept. 2023.

Quinn Latimer, *Kalifornien träumen: Bertolt Brecht’s LA Poetry, and Other Sunstruck Germanic Specters*, in: *Like a Woman: Essays, Readings, Poems*. Sternberg Press, 2017.

Veronika Eberhart, *Garten sprengen*, 16mm Film transferred to HD, 2022.

Todd Field, director. *Tár*. Universal Pictures, 2022.

Theodor Adorno, Hanns Eisler, *Composing for the Films*. Originally published: Oxford University Press, New York, 1947.

Jennifer Egan, *Great Rock and Roll Pauses by Alison Blake* in: *A Visit from the Goon Squad*. Knopf publishers, 2010.

Victor Cos Ortega, *Zwischen den (Noten-)zeilen – Veronika Eberhart “Garten sprengen”*, 24th March 2022, The Gap (thegap.at). Translation by the author

Tom Duggins, *The music in Tár is trying to tell you something else*, 3rd February 2023, British GQ (gq-magazine.co.uk).

Common Time Selections

How did it get so late so soon?

MATT McDERMOTT

If Justin and I had our way, we'd probably spend half the day combing through music. Speaking for myself, it's a default relaxation technique. Scrolling through social media, Bandcamp, store charts, and, increasingly, streamers. The lo-fi Library Of Alexandria is at our fingertips, a pleasant, comparatively-edifying version of Pavlovian clicking.

During the pandemic, Justin and I started pumping out weekly dispatches on our recent discoveries on a blog called Common Time. This was well-timed. I just counted 300+ 2020 releases on my Discogs wantlist, massive production issues notwithstanding. As the world shut down, musicians and micro-labels got to work. 10,000 pandemic records were records, semi-decent demos excavated, millions more langour on some decrepit hard drive.

And labels and artists flourished! The stimmy or work-from-home checks were hitting, direct support was en vogue, an abundance of time and music staved off the darkness. We hit up friends, artists, labels we love for lists of recent discoveries. Who was driving this boom? How to sift through it?

Soon enough, we'd emerge into even-more-extortionate cities. Bandcamp was sold, then sold again. Discogs fucked it. DSPs triumphed in their ease-of-use and opacity. Still, the idealism of this underground wave persists. Here are some records that stuck with us over the first few years of running the Common Time blog.

Justin, a prolific musician on his own and as one-half of Georgia, selects 25 of the best records he mined in the rush, described in a no-nonsense "Hard Waxian" style. There's plenty more where that comes from. His monthly Dublab show is a repository of truly fwd music, as is the recent *Music Perspective* compilation he put out in collaboration with Simon Greenberg of the dearly-departed 2 Bridges shop.

I've been working for a label lately and helping out some artists in various ways, but my background is in music journalism, which perhaps describes my listing method, some loose and emotional categories these ears sussed out over the past few years.

What's next? Who fucking knows. Shout out to all the artists, labels and shops pushing in these exhilarating and difficult times! Buy and dig for music everyday you can.

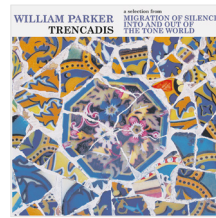


COMMON
TIME

J. Tripp selects



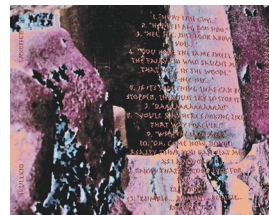
Lolina
Nothing In The World Is Free
(c-)
"Mid-aughts couture soundtracks from Lanvin cut-up and made essential."



William Parker
A Great Day To Be Dead
(AUM Fidelity)
"Timeless vocal jazz from stalwart of the last important generation of downtown NYC jazz."



Junior Loves
Yantlet/Grain
(5 Gate Temple)
"Perfect-form 5 Gate steppers."



Skullkid
S/T
(Tax Free Records)
"Primo Tax Free wankery."



Mr. Mitch
Patrimony
(Gobstopper Records)
"Mellow, dripping dancehall nods from UK chameleon."



Grischa Lichtenberger
KAMILHAN, il y a p é ril en la demeure
(raster artistic platform)
"Rhythmic glitch masterclass."



Scratcha DVA
Interludes, Intro's & Outro's
(DVA Music)
"UK bass music survey inna Scratcha-style."



Employee
Wutai
(OK Spirit)
"Ramshackle dubby business from the Tax Free boss."

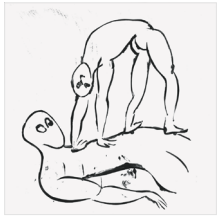


Cio D'or
Fluidium III
(Semantica Records)
"Deep, gurgling techno minimalism from a master."

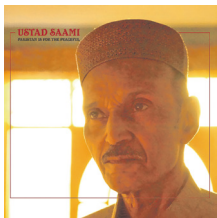


Gavsborg
Jamaican Drum Machine
(Equiknoxx Music)
"Sharp, jaunty riddims from one of this era's foremost dancehall experimentalists."

**Matt McDermott
selects**



Blacksea Não Maya
M á quina de V é nus
(Principe Discos)
“High-class bass explorations from the wilder regions of the Principe universe.”



Ustad Saami
Pakistan Is for the Peaceful
(Glitterbeat)
“Microtonal vocal masterwork from Pakistan’s last living Surti master.”



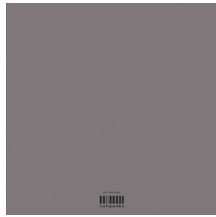
Nkisi
DJ Kitoko Vol. 3
(self-released)
“Floating techno drifters from one of the best.”



OL
Number One Record
(self-released)
“Illbient-sludge from the shining light of Eastern electronica.”



Mica Levi
Ruff Dog/Blue Alibi
(self-released)
“1-2 punch of melodic, obscured guitar albums from Mica Levi - instant classics.”



Ena
One Draw
(Nullpunkt Records)
“Out-but-in...highly listenable rhythm figures from Japan.”



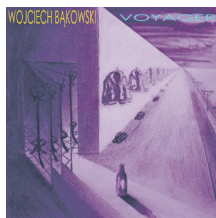
Lutto Lento
Legendo
(Haunter Records)
“Grab-bag of medieval-leaning future music explorations from Polish polymath.”



Mazanyah
Blood Money
(self-released)
“Unreal 21st century Afro-futurism from unsung UK producer.”



Sons of Simeon
Goliath brothers
(Riddim Chango)
“Heavyweight dub dread from new Lord Tusk alias.”



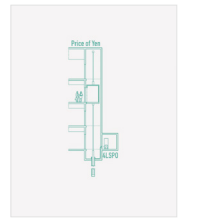
Wojciech Bąkowski
Voyager
(Temple)
“Bizarro, unclassifiable lounge creepers from Polish fine artist.”



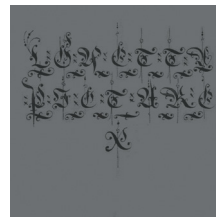
Ibrahim Alfa Jnr.
Sirius A
(Mille Plateaux)
“Exceptional rhythm explorations from Nigerian, ‘90s UK-techno outlier.”



Giorgi Koberidze, Luka Nakashidze
AWWWARA
(Awwwara Records)
“Live folk futurism from Tbilisi, Georgia.”



4LSPO
Price Of Yen
(Triest Editions)
“Quality downtempo moods from unknown producer.”



Lovetta Pippen
Picture
(His Name Is Alive)
“Beautiful, lilting jazz in a Bley/Kuhn mode from the His Name Is Alive camp.”

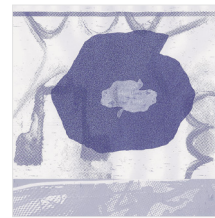


boli group
The Jutlandia Quartets
(Haunter Records)
“Uncanny, engaging, pseudo-classical compositions from 5 Gate-adjacent experimentalist.”

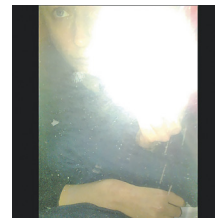
New Folk Minimalism



Maxine Funke
Seance
(A Colourful Storm)



Anna Savage
Queens Rd./Saturn Again 7”
(Altered States Tapes)



Bridget Hayden
Soil And Song

Dance/Downtempo



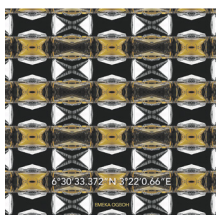
Piori
Oyl (DJ Python Remix)
(NAFF)



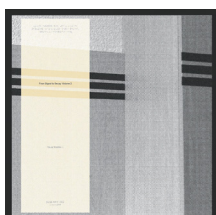
SnP 500
Honeydoo
(Doo)



URA
Blue
(NAFF)

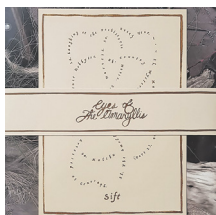


Emeka Ogboh
6°30'33.372"N 3°22'0.66"E
(Danfotronics)

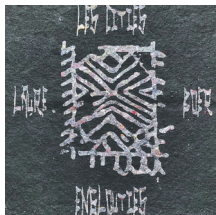


Trevor Mathison
Signal to Decay
(purge.xxx)

Pagan Lo-Fi Blooz



Eyes Of Amyrillis
Every Year
(Horn Of Plenty)



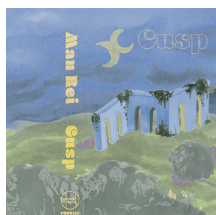
Laure Boer
Les cités englouties
(Kashual Plastik)



Clarissa Connelly
The Voyager
(Not On Label)



ssabæ
azurescens
(Few Crackles)



Man Rei
Cusp
(Crash Symbols)



Merula
Sleep
(Men Scryfa)

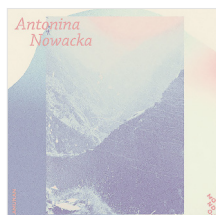
Environmental Drift



Sam Dunscombe
Outside Ludlow/Desert Disco
(Black Truffle)



The Gerogerigegege
> (decrecendo)
(The Trilogy Tapes)

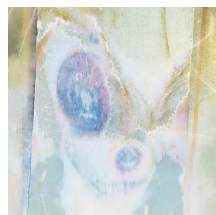


Antonina Nowacka
Lamunan
(MondoJ)

Guitar Lounge



Loopsel
Loopsel EP
(Mammas Mysteriska Jukebox)



Gyeongsu
SLIT
(Association Fatale)



Cindy Lee
What's Tonight To Eternity
(Superior Viaduct)



Discount Heaven House Band
Discount Heaven House Band
(Goaty Tapes)

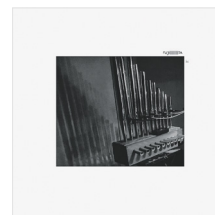
Homespun Classical



Merope
Salos
(STROOM)

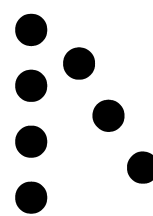


Läuten der Seele
Ertrunken Im Seichtesten Gewässer
(World Of Echo)

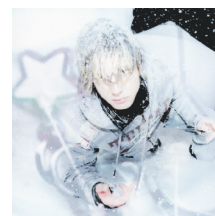


FUJIIIIIIIIITA
Iki
(Hallow Ground)

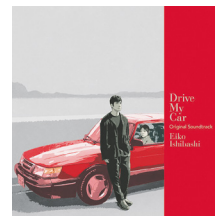
Odds and Ends



Arthur Russell
Home Away From Home (Andy Stott Refix)

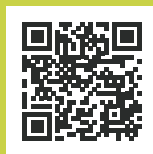


Instupendo
Love Power A-to-Z
(Second City Prints)



Eiko Ishibashi
Drive My Car (OST)
(Black Truffle)

**MIT DEUTSCH
AUF DEM
RICHTIGEN
PFAD!**



Fachkräftemangel? Wir bieten die Lösung! Mit unseren maßgeschneiderten Deutschkursen können belgische Unternehmen Talente schulen. Stärken Sie Ihr Team und knüpfen Sie neue Kontakte für eine erweiterte Kundenbasis. Unsere Goethe-Zertifikate stehen für herausragende Qualität, sind international als offizielle Sprachnachweise anerkannt und eröffnen neue Horizonte für eine erfolgreiche Karriere!

Review

Markus Schmickler
Jaki Liebezeit
Hayden Chisholm
Timekeepers II LP
(a-Musik)

Review

Markus Schmickler
Jaki Liebezeit
Hayden Chisholm
Timekeepers II LP
(a-Musik)

Musik über Schnarchitektur

JULIAN WEBER

Wo er Recht hat, hat er Recht, der Mystiker Jakob Böhme (16. Jahrhundert): „Die Welt ist ein Konzert.“ Nur ein Beispiel, wie es klingt, wenn das eine Ding (Auto), dem anderen Ding (Teerstraße) Signale gibt (20. Jahrhundert): Wer jemals vor dem Rose Club an der Luxemburgerstraße in Köln gestanden ist, wird sich vielleicht daran erinnern, dass dort in den Nachtstunden ab und an Autos versehentlich von der Fahrbahn abgekommen und in das aus Schotter bestehende separate Gleisbett der Schienen auf der Straßenbahntrasse hineingeraten sind. Das ergab dann jeweils ein superinteressantes, weil schürfendes, quasi konzertantes Geräusch: rrbvktSDLbrnffftttftf. Ein Klangbad, vielleicht hervorgerufen dadurch, dass bei diesem schiefgegangenen Fahrmanövern jeweils die Unterböden in Mitleidenschaft gezogen wurden (Blech auf Stein und Stahl). Die Bremspedale übereilt oder zu spät zum Einsatz kamen (Metall auf Kautschuk). Oder aber, die malmenden Pneus die Haftung verloren haben und von den Steinen zerkratzt wurden (Kautschuk auf Schotter)? Untertouriges Aufheulen ging von der Gangschaltung aus, die Kupplung streubte sich (diverse Motorteile)? Flüsterasphalt verschluckte

damals jedenfalls noch keine Geräusche. Der kam erst in den Nullerjahren im bundesdeutschen Städtebau auf.

Vorstellbar wäre jedenfalls, dass *Timekeepers II*, eine Zusammenarbeit von Marcus Schmickler mit Jaki Liebezeit und Hayden Chisholm sich genau an solchen Störungen des reibungslosen Stadtlebens orientiert hat. Ihr gemeinsamer Lärm ist heilsam. Denn er spitzt Stress und Hektik, die unseren Alltag bestimmen, mühelos zu. Und trotzdem hinterlässt er Fragen: Sind Sounds aus dem Alltag bloße Laute? Ein totes Häufchen Dreck, hinausgeschleudert ins schwarze All namens „Klangozean“. Oder ist der Klangozean eher ein „great Garbagepatch of Noise“?

In den Linernotes zum Album wird das rupfige Aufbegehren von Schmickler als „digitaler Schäferton“ verniedlicht. Ja, aber wohin pitcht und moduliert dieses Rupfen? Richtung Unendlichkeit? Reagiert er damit auf den unbarmherzig vorwärts galoppierenden Steadybeat von Jaki Liebezeit? Ich denke ja. Und ich höre Liebezeits Drumming im mehr als zwanzigminütigen Duett mit Schmickler ganz anders, ganz neu. Das liegt an Liebezeits Versatilität. Im Zusammenspiel mit Michael Rother für das Soundtrack-AL-

JULIAN WEBER

Where he is right, he is right. The mystic Jakob Böhme (16th century) stated: “The world is a concert”. Just one example of what it sounds like when one thing (a car) signals to another (a tarred road) (20th century): Anyone who has ever stood in front of the Rose Club on Luxemburgerstraße in Cologne may remember that at night, cars would sometimes accidentally leave the carriageway and drive into the separate track bed of the tram rails which consisted of gravel. This always resulted in a very interesting, scraping, quasi-concertante sound: rrbvktSDLbrnffftttftf. A sound bath, perhaps caused by the fact that the underbody was affected by each of these driving maneuvers gone wrong (sheet metal on stone and steel). The brake pedals were applied too quickly or too late (metal on rubber). Or maybe the tires lost their grip and were scratched by the stones (rubber on gravel)? The gearshift was whining, the clutch perhaps rubbing (various engine parts)? In any case, whisper asphalt didn't swallow noise back then. It was only in the noughties that it appeared in German urban development.

It is conceivable that *Timekeepers II*, a collaboration between Marcus Schmickler, Jaki Liebezeit and Hayden

Chisholm, was inspired precisely by such disruptions to smooth urban life. Their collective noise is salutary. It effortlessly exaggerates the stress and hectic pace of our daily lives. And yet it leaves us with questions: are the sounds of everyday life just noise? A dead pile of dirt, thrown out into the black universe called the “ocean of sound”. Or is the sound ocean rather a “great garbage patch of noise”?

In the album's liner notes, Schmickler's rude rebellion is trivialized as a “digital shepherd's sound”. Yes, but whereto does this plucking pitch and modulate? Towards infinity? Is it responding to Jaki Liebezeit's relentlessly galloping steady beat? I think so. And I hear Liebezeit's drumming in a completely different, completely new way in the twenty-minute-plus duet with Schmickler. This is due to Liebezeit's versatility. In his interplay with Michael Rother for the soundtrack album *Flammende Herzen* (1977), he grooved gently and softly. With Schmickler, on the other hand, he plays like a railway station clock with three hands. Timekeepers Three. Every full hour there is a cymbal beat: a short gong! Otherwise bass drum and snare: bummbummdabdbummbummdab.



bum *Flammende Herzen* (1977) groovt er zum Beispiel sacht und weich. Mit Schmickler dagegen spielt er eine Art Bahnhofsuhr mit drei Zeigern. *Timekeepers Drei*. Jeweils zur vollen Stunde kommt ein Beckenschlag: kurz gegongt! Ansonsten Bassdrum und Snare, bummbummdabummbummdab. Super kurz angebunden und minimalistisch trocken, dabei ultraexakt. Lakonischer Brutalismus bei dem man mit muss. 20 Minuten sind kein Tag, keine Stunde, sondern gestundete Zeit.

Auf dem Cover von *Timekeepers II* ist ein Kunstwerk von Tim Berresheim abgebildet. Es könnte ein Architekturmodell sein. Eine Mischung aus Mäusebunker und 50er-Jahre-Sepp-Ruf-Kirchenschiff. Werden dafür Plastik-Einklappkisten als Bauteile verwendet? Mattes Froschgrün und blasses Rosa sind die Farben, in denen die Miniatur-Bauteile angestrichen

sind. Über den Zusammenhang von Architektur und Musik zu mutmaßen, ist meine Sache nicht. Lieber will ich über Schnarchitektur nachdenken. Dafür kommt Hayden Chisholms langgehaltener Dudelsackdrone gerade recht. Er schnarcht, schnauft und dröhnt. „Too Long in this Condition“ heißt der Track, zum Drone gesellen sich Noises von Schmickler, der anscheinend Zement in einen Betonmischer schaufelt und ein Stück Halloumi in eine siedend heiße Pfanne gibt. Aus dem Hintergrund ist eine Dampftramme zu spüren, die wummst, irgendwann zur Bassdrum wird, zum Klopfzeichen. Auch der Dudelsack zieht allmählich alle Pfeifenregister und schallmeit in den Drone hinein. Dann pitcht und moduliert er die Schnarchitektur und zieht am Drone, wie die Erdkruste an einer tektonischen Platte. Die Welt ist ein Konzert.

Super short and minimalistically dry, yet ultra precise. Laconic brutalism that you have to go along with. 20 minutes is not a day, not an hour, but time well spent.

The cover of *Timekeepers II* features artwork by Tim Berresheim. It could be an architectural model. A cross between a mouse bunker and a 1950s Sepp Ruf nave. Are plastic folding boxes used as components? Matt frog green and pale pink are the colors in which the miniature components are painted. It is not my place to speculate about the connection between architecture and music. I'd rather think about the architecture of the cut. Hayden Chisholm's long-lasting bagpipe drone is just the thing. He snores, snorts and roars. "Too Long in this Condition" is the title of the track, and the drone is joined by noises from Schmickler, who appears to be shoveling cement into a concrete mixer and putting a piece of

halloumi into a boiling hot pan. From the background, a steam pile driver can be felt, which booms and at some point becomes a bass drum, a thumping sound. The bagpipes also gradually pull out all the stops and resound into the drone. Then it pitches and modulates the snare architecture, pulling on the drone like the earth's crust on a tectonic plate. The world is a concert.

Review

(c)ovid's metamorphoses
7CD + 2DVD + book
(Meakusma)

Review

(c)ovid's metamorphoses
7CD + 2DVD + book
(Meakusma)

Patient Null Patient Zero

DIRK SPECHT

PLAY MATTERS!

„there is no scholarly consensus on the nature of play”¹

(c)ovid's metamorphoses – kann ein solches Wortspiel wirklich dazu beitragen, ein spezifisches Momentum zu nutzen; lässt sich die Situation einer globalen Pandemiekrise auf diese Weise tatsächlich subversiv mit einer Kritik westlicher Kulturhegemonie kurzschließen; kann man so die Forderung nach systemischem Wandel mit den transformatorischen Kräften von Kunst, Musik, Poesie, Wissenschaft zielorientiert koppeln; stellt Formwandlung dafür einen hilfreichen, experimentellen Prozess dar und lässt sich all dies in einem Spiel verbinden?

Derartige Fragen stellen sich explizit und implizit in der Begegnung mit dem Projekt *(c)ovid's metamorphoses* von Bernd Herzogenrath (Projektinitiator/Kurator) und Lasse-Marc Riek (Co-Kurator), und anstelle direkter Antworten folgen hier einige Explorationen und Sondierungen in das vorliegende Kunst-Spiel-Projekt.

Denn genau das ist *(c)ovid's metamorphoses* vor allen anderen Zuschreibungen – ein Spiel! Allerdings ein Spiel, das bereits gespielt wurde – innerhalb einer Zeitspanne von circa zwei Jahren, zwischen Mai 2020 und Mai 2022. Beteiligt haben sich daran insgesamt 133 eingeladene Personen aus den Bereichen Musik, Klangkunst, Bildende Kunst, Wissenschaft, Foto-

grafie, Film, Video, Literatur, Design und Medienkunst. Die für das Spielgeschehen notwendigen Kontakte und Vernetzungen zwischen den Teilnehmer:innen, die aus über 45 Ländern stammen, haben während dieser Zeit innerhalb der Spiels vornehmlich auf elektronischen Kommunikationswegen stattgefunden. Zu den teilnehmenden Künstler:innen zählen unter anderem Christina Kubisch, Annea Lockwood, Robin Rimbaud, Thomas Köner, Maja S. K. Ratkje, Francisco Lopez, Brandon Labelle, Cathy Lane, Lee Scratch Perry, Reinhold Friedl und Jörg Rheinberger, um exemplarisch einige bekannte Namen aus der Vielzahl an Projektbeteiligten anzuführen. Hinzuweisen ist ebenso auf herausragende Beiträge von (beispielsweise) Péter Lichter (Film), Echo Ho (Sound), Zuzana Lazarová (Fotografie), Sheree Renée Thomas (Text/Sound), Bill Morrison (Film), Allen Shelton (Text), Tomás Saraceno (Sound), Hanjo Besserem (Text) sowie des Kuratorenteam selbst, Bernd Herzogenrath (Text) und Lasse-Marc Riek (Sound). Zugleich ist hierbei zu betonen, dass das Hauptaugenmerk des Projektes nicht auf den einzelnen, individuellen Spielbeiträgen liegt, sondern vor allem auf den sukzessiven Ketten verknüpfter Umwandlungsprozesse in ihrer Gesamtheit.

Diese ergebnisoffenen Spielprozesse bilden den zentralen Kern der Spielvorgänge und ermöglichen dem Projekt, in Kombination mit der Fokussierung auf den mehrstufigen,

DIRK SPECHT

PLAY MATTERS!

„there is no scholarly consensus on the nature of play”¹

(c)ovid's metamorphoses – can such a play on words really help to harness a specific momentum; can the situation of a global pandemic crisis really be subversively short-circuited in this way, with a critique of Western cultural hegemony; can the demand for systemic change be linked in a targeted way with the transformative powers of art, music, poetry, science in a goal-oriented way; is shape-shifting a helpful, experimental process for this, and can all of this be combined in a game?

Such questions arise explicitly and implicitly in the encounter with the project *(c)ovid's metamorphoses* by Bernd Herzogenrath (project initiator/curator) and Lasse-Marc Riek (co-curator), and instead of direct answers, here are some explorations and probes into this art-play project.

Because that is exactly what *(c)ovid's metamorphoses* is above all other attributions – a game! But it is a game that has already been played – over a period of about two years, between May 2020 and May 2022. 133 invited participants from the fields of music, sound art, visual art, science, photography, film, video, literature, design and media art participated. The necessary contacts and networking between the participants, who come from more than 45 countries, took

place within the game, mainly through electronic communication channels. Participating artists include Christina Kubisch, Annea Lockwood, Robin Rimbaud, Thomas Köner, Maja S. K. Ratkje, Francisco Lopez, Brandon Labelle, Cathy Lane, Lee Scratch Perry, Reinhold Friedl and Jörg Rheinberger, to name but a few of the many well-known names involved in the project. It is also worth mentioning the outstanding contributions of (for example) Péter Lichter (film), Echo Ho (sound), Zuzana Lazarová (photography), Sheree Renée Thomas (text/sound), Bill Morrison (film), Allen Shelton (text), Tomás Saraceno (sound), Hanjo Besserem (text) and the curatorial team itself, Bernd Herzogenrath (text) and Lasse-Marc Riek (sound). At the same time, it should be emphasized that the main focus of the project is not on the individual contributions to the game, but rather on the successive chains of interconnected transformation processes in their entirety.

In combination with the focus on the multi-stage, sequential and content-variable transformation process as the central driving force for *(c)ovid's metamorphoses*, the project achieves a very close connection or interpenetration of art, play and experiment. The individual game sequences each consist of seven stations (people) and are based on the well-known game “Stille Post” (also known as “broken telephone game” or “chinese whispers”). In the project, the



sequenziell erfolgenden und inhaltlich variablen Transformationsprozess als zentrales Movens für *(c)ovid's metamorphoses*, eine sehr enge Verknüpfung respektive Durchdringung von Kunst, Spiel und Experiment zu erreichen. Die einzelnen Spielsequenzen bestehen aus je sieben Stationen (Personen) und sind angelehnt an das altbekannte Spiel „Stille Post“ (auch unter „broken telephone game“ oder „chinese whispers“ verbreitet). Im Projekt wird der Weitergabeprozess, einer von Station zu Station beständig transformierten „Information“, in Analogie zur Ausbreitung der Covid-19-Virusinfektion gesetzt und metaphorisch als Infektionskette bezeichnet. Eine solche Infektionskette startet jeweils mit einem „Patient Null“, im Zustand nach Erstinfektion durch die Projektleitung, und setzt, nach einem ersten Transformationsprozess, mit nachfolgender „Infektionsübertragung“ (Weitergabe des künstlerischen Beitrages) das eigentliche Spielgeschehen innerhalb einer zusammengehörigen Sequenz in Gang. Anhand des vorgegebenen Spielreglements und individuell auferlegter Restriktionen durchläuft das Spielgeschehen sukzessiv die Infektionskette und erreicht nach der siebten Weitergabe wieder den Anfang derselben. „the artists, once infected, do »their thing“⁴². Mit dem Terminus „metamorphosis“ wird im Projekt eine vollständige Spielsequenz umfasst. Diese enthält somit sieben aufeinander bezogene, künstlerische Beiträge mit

all ihren variablen Transformationen, inhaltlichen Mutationen und oftmals radikalen Formveränderungen. Hinzu kommt noch die abschließende „Impfung“ von „Patient Null“ durch die Rückführung eines potentiell im Verlauf des Spielvorganges experimentell erzeugten Antidots zur Person am Anfang der Kette. *(c)ovid's metamorphoses* versammelt insgesamt 19 derartiger Spielsequenzen, die alle auf eine zeitliche Dauer von je 14 Tagen (Quarantänezeitraum) beschränkt waren und die entsprechend der Chronologie durchnummeriert sind. Sämtliche künstlerischen Spielbeiträge sowie die dazugehörigen formalen und inhaltlichen Details der einzelnen Spielabfolgen dieser 19 Metamorphosen, die während des offiziellen Pandemiezeitraumes durchgeführt wurden, finden sich in der umfangreichen Projektdokumentation, bestehend aus 7 CDs, 2 DVDs und in einem 200-seitigen Katalogbuch.

LOST IN THE GAME, PLAYING AROUND

Caveat – you will get lost! *(c)ovid's metamorphoses* hat ohne Zweifel als internationales, künstlerisches Spiel stattgefunden, angestoßen durch die Dynamik der damaligen Pandemiesituation – aber zugleich war und ist es darüber hinaus auch ein fortdauernd kritischer Kulturdiskurs, die Chronologie eines kollektiven Experiments, ein mehr als 2000 Jahre alter Rucksack,

process of passing on “information”, which is constantly transformed from station to station, is analogous to the spread of the Covid-19 virus infection and is metaphorically described as a chain of infection. Such a chain of infection begins with a “patient zero”, in the state after the initial infection by the project management, and, after an initial transformation process, with subsequent “infection transmission” (passing on the artistic contribution), sets the actual game events in motion within a related sequence. On the basis of the predetermined rules of the game and individually imposed restrictions, the game progresses successively through the chain of infection, returning to the beginning after the seventh transmission. “the artists, once infected, do “their thing”⁴². The term “metamorphosis” is used in the project to describe a complete game sequence. It thus contains seven interrelated artistic contributions with all their variable transformations, mutations in content and often radical changes in form. In addition, there is the final “inoculation” of “Patient Zero” by returning an antidote to the person at the beginning of the chain, which may have been created experimentally during the course of the game. *(c)ovid's metamorphoses* brings together a total of 19 such game sequences, all of which were limited to a duration of 14 days (quarantine period) and numbered consecutively in chronological order. All artistic contributions to the games,

as well as the corresponding formal and content-related details of the individual game sequences of these 19 metamorphoses, which were carried out during the official pandemic period, can be found in the extensive project documentation, consisting of 7 CDs, 2 DVDs and a 200-page catalog book.

LOST IN THE GAME, PLAYING AROUND

Warning – you will get lost! *(c)ovid's metamorphoses* undoubtedly took place as an international, artistic game, triggered by the dynamics of the pandemic situation at the time – but at the same time it was and is also an ongoing critical cultural discourse, the chronology of a collective experiment, a rucksack that is more than 2000 years old, an imposition, a pastime, perhaps an enigmatic map, a confusing labyrinth of far more than 19 threads, a patchwork quilt full of holes, a net that continues to be spun, of which one cannot know what else will be caught. It is not easy to plumb the entire terrain that *(c)ovid's metamorphoses* has chosen as its playing field.

Over the course of time, the diversity of contributions has created a structure of overlapping layers, full of upheavals, with cuts and tears, characterized by disruptions and mixtures. This heterogeneous, rather provisional, sometimes unstable terrain of the game zone continues to be subject to a constant dynamic of transformation.

eine Zumutung, ein Zeitvertreib, möglicherweise eine rätselhafte Karte, ein verwirrendes Labyrinth aus weitaus mehr als 19 Fäden, ein Flickenteppich voller Löcher, ein weiterhin aufgespanntes Netz, von dem man nicht wissen kann, was sich darin noch alles verfangen wird. Es gestaltet sich wahrlich nicht gerade einfach, die Gesamtheit des Terrains auszuloten, das sich (*c)ovid's metamorphoses* als Spielfeld auserkoren hat.

Die Vielfalt der Beiträge hat über den fortschreitenden Zeitverlauf ein Gefüge überlagernder Schichtungen entstehen lassen, voller Umbrüche, mit Einschnitten und Abrissen versehen, von Umwälzungen und Durchmengungen geprägt. Dieses heterogene, eher vorläufige, teilweise instabile Terrain der Spielzone unterliegt weiterhin einer ständigen Transformationsdynamik. Mit jedem neuen Beitrag kommt es zu Erweiterungen, zu anderen Konfigurationen, zu neuen kontextuellen Verbindungen. Nicht zu vernachlässigen sind darüber hinaus auch die realweltlichen Einflüsse des Zeitgeschehens auf die Formbildung des Terrains. Anhand der dokumentierten Chronologie kann man sich dementsprechend auch zeitlich rückwärts orientieren, und worauf man bei derlei Sondierungen manchmal stößt, kann (aus heutiger Perspektive) doch sehr verblüffend sein. Zur Übersichtlichkeit des ganzen Unterfangens trägt ein solches Vorgehen natürlich eher wenig bei – aber es offenbart aufgrund der veränderten Betrachtungsperspektive doch möglicherweise unerwartete Erkenntnisse oder kann unvermutet großartigen Unterhaltungswert entwickeln. Für ein Spiel ohne Frage eine zentrale Qualität. In Kunstkreisen wird offenbar „intentionales Verirren“ noch weiterhin hoch geschätzt – man denke nur an die vielfältig gepriesenen, künstlerischen Expeditionen, welche angeblich beständig den Harz anhand des Stadtplans von London durchwandern!

LOST PERSON BEHAVIOR

Strategien der Reorientierung und Positionsfeststellung:

1. Random Walking
2. Route Travelling
3. Direction Travelling
4. Staying Put
5. View Enhancing
6. Back Tracking³

Um gleich Entwarnung bezüglich imaginärer wie realer Gefährdungen zu geben: Man verirrt sich hier nicht in einen phantasmagorischen Totentanz – wie generell die tatsächlichen Toten

erstaunlich wenig Raum im Projekt einnehmen – und man hetzt auch nicht in First-Person-Perspektive nach surrealer Adventure-Game-Dramaturgie durch hochgradig spektakuläres wie spekulatives Cadavre-Exquis-Gelände – unerwartete Überraschungen sind dennoch zu vergegenwärtigen! Konfrontationen mit potentiellen Pandemiezeit-Traumata sind im Rahmen von (*c)ovid's metamorphoses* zwar als Niedrigrisiko eingestuft – daher wird von Triggerwarnungen abgesehen –, aber Irritierendes, Befremdliches, Unverständliches, möglicherweise auch Schockierendes kann einem ebenso begegnen wie vermeintlich Vertrautes, scheinbar leicht Verständliches oder trügerisch Bekanntes. Vor dem wirkmächtigen Hintergrund (Tiefenschicht) des „wundergesättigten Mythensamplers“⁴ von Ovid und aufgrund der Fülle und Vielfalt an vorhandenen Beiträgen ist zu erwarten, dass man es dabei auch mit haarsträubenden, gewaltvollen und überaus fantastisch-irrealen Figurationen und Inhalten zu tun bekommt. Individuelle Toleranzbereiche sind hier also eigenverantwortlich zu bestimmen – deshalb gerade auch in Fällen von auftretender Desorientierung, Ermüdung oder Überforderung trotzdem versuchen, aufmerksam zu bleiben (es lohnt sich)! Und wie üblich gilt: the map is not the territory.

„...black magic spell (...) white magic spell (...) and give me rainbow spell (...) and close the anti-rainbow-hell...“⁵ – hier als Beispiel einer möglichen Markierungsvorgabe und Richtungs-direktive aus den unverwechselbaren Ramblings und Chantings von Lee Scratch Perry, aufgenommen im Dezember 2020. Von hier aus alle Wege offen! Wahrscheinlich benötigen wir gerade jetzt, mehr denn je, kundige Vermittler:innen eines Dazwischen, psychonautische Navigator:innen, Beyond-Reisende, Gestaltwandler:innen, Tricksterfiguren und feinstoffliche Spektren-Wesen? Wer wäre denn sonst noch da, uns zu beraten, uns beizustehen? Es ist zu vermuten, dass sich die Anzahl der eingangs gestellten Fragen unterdessen noch deutlich vergrößert hat und vieles davon bisher unbeantwortet geblieben ist. Aber das ist keineswegs ein Manko von (*c)ovid's metamorphoses*, sondern gewissermaßen seine Erfolgsbilanz – Reflexionsvorgänge anzustoßen, transformatorische Prozesse in Gang zu setzen, Routinen zu überprüfen, Möglichkeitshorizonte zu erkunden, den fiktionalen Bereich des Spiels zu überschreiten!



With each new contribution, there are extensions, different configurations and new contextual connections. Furthermore, the real-world influences of contemporary events on the formation of the terrain should not be neglected. Accordingly, the documented chronology can also be used to orientate oneself backwards in time, and what one sometimes encounters during such explorations can be quite astonishing (from today's perspective). Of course, such an approach adds little to the clarity of the whole enterprise – but the changed perspective can reveal unexpected insights or can unexpectedly develop great entertainment value. This is undoubtedly a central quality for a game. In art circles, “intentional wandering” is apparently still highly valued – just think of the variously praised artistic expeditions that supposedly constantly wander through the Harz Mountains using a map of London!

LOST PERSON BEHAVIOR

Strategies of reorientation and positioning:

1. Random Walking
2. Route Travelling
3. Direction Travelling
4. Staying Put
5. View Enhancing
6. Back Tracking³

Giving the all-clear to imaginary and real dangers: You won't get lost in a phantasmagoric dance of death here – just as the actual dead generally take up surprisingly little space in the project – and you won't be rushing through highly spectacular and speculative Cadavre Exquis terrain in first-person perspective according to the surreal adventure game dramaturgy – unexpected surprises are still to be expected! Confrontations with potential pandemic-era traumas are considered low-risk in the context of

(*c)ovid's metamorphoses* – hence no trigger warnings – but irritating, alienating, incomprehensible, possibly even shocking things can be encountered just as easily as the supposedly familiar, the seemingly easy to understand, or the deceptively familiar. Against the powerful background (deep layer) of Ovid's “wonder-saturated collection of myths”⁴ and due to the abundance and variety of existing contributions, it is to be expected that one will also encounter hair-raising, violent and extremely fantastically unreal images and content. Individual tolerance levels must therefore be determined at your own risk – so even if you feel disorientated, tired or overwhelmed, try to stay alert (it's worth it)! And as always: the map is not the territory.

“...black magic spell (...) white magic spell (...) and give me rainbow spell (...) and close the anti-rainbow-hell...“⁵ – here as an example of a possible marker and directional directive from the unmistakable ramblings and chants of Lee Scratch Perry, recorded in December 2020. From here, all paths are open! Perhaps now more than ever, we need knowledgeable intermediaries of in-between, psychonautic navigators, beyond travelers, shape-shifters, trickster figures and subtle spectral beings? Who else would be there to advise us, to help us? It is safe to assume that the number of questions posed at the beginning has grown significantly since then, and that many of them have remained unanswered. But this is not a shortcoming of (*c)ovid's metamorphoses*, but rather its track record – initiating processes of reflection, setting in motion transformational processes, questioning routines, exploring horizons of possibility, transcending the fictional realm of the game!

1 Matt Omasta & Drew Chappell, *Play, Performance and Identity* (Routledge, 2020)

2 Bernd Herzogenrath, Preface to (*c)ovid's metamorphoses* (Eupen, 2023)

3 Amanda Hashimoto, Larkin Heintzmann, Robert Koester & Nicole Abaid, An agent-based model reveals lost person behavior based on data from wilderness search and rescue (Nature, Scientific Reports, 2022)

4 Klaus Theweleit, *Pocahontas III* (Berlin, 2020)

5 Lee Scratch Perry, (*c)ovid's metamorphoses*, CD 3, Track 12



**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



↓ Soon at AB

SAT 27 APR
Akua Naru

JANUARY

WED 24 JAN

Vitja Pauwels' Early Life Forms

FEBRUARY

FRI 2 FEB

**The Sound Of
The Belgian Underground**

+ Sergeant, Egdius, Suzan Peeters, Lazzaro,
Youniss, Hayek, Jo Rwaka, Laura Conant, crat,
Donia, Erykah, Togo, INSTAR, Icedlattina, Kimya

MARCH

TUE 05 MAR

Flavien Berger

WED 06 MAR

DIIV

APRIL

TUE 09 APR

Thundercat

THU 04 APR

**BRDCST OPENING NIGHT
w/ Autechre**

05 - 07 APR

BRDCST Festival

MON 08 APR

**BRDCST CLOSING NIGHT
w/ Oneohtrix Point Never
presents 'Rebuilds'**

THU 18 APR

Cymande

SAT 27 APR

Akua Naru

WED 20 MAR

**Peter Broderick & Ensemble 0:
Arthur Russell's
'Give it to the Sky'**

TUE 30 JAN

**Otomo Yoshihide
New Jazz Quintet**

WED 6 MAR

**Dorian Dumont
plays Aphex Twin**



Info & tickets
abconcerts.be