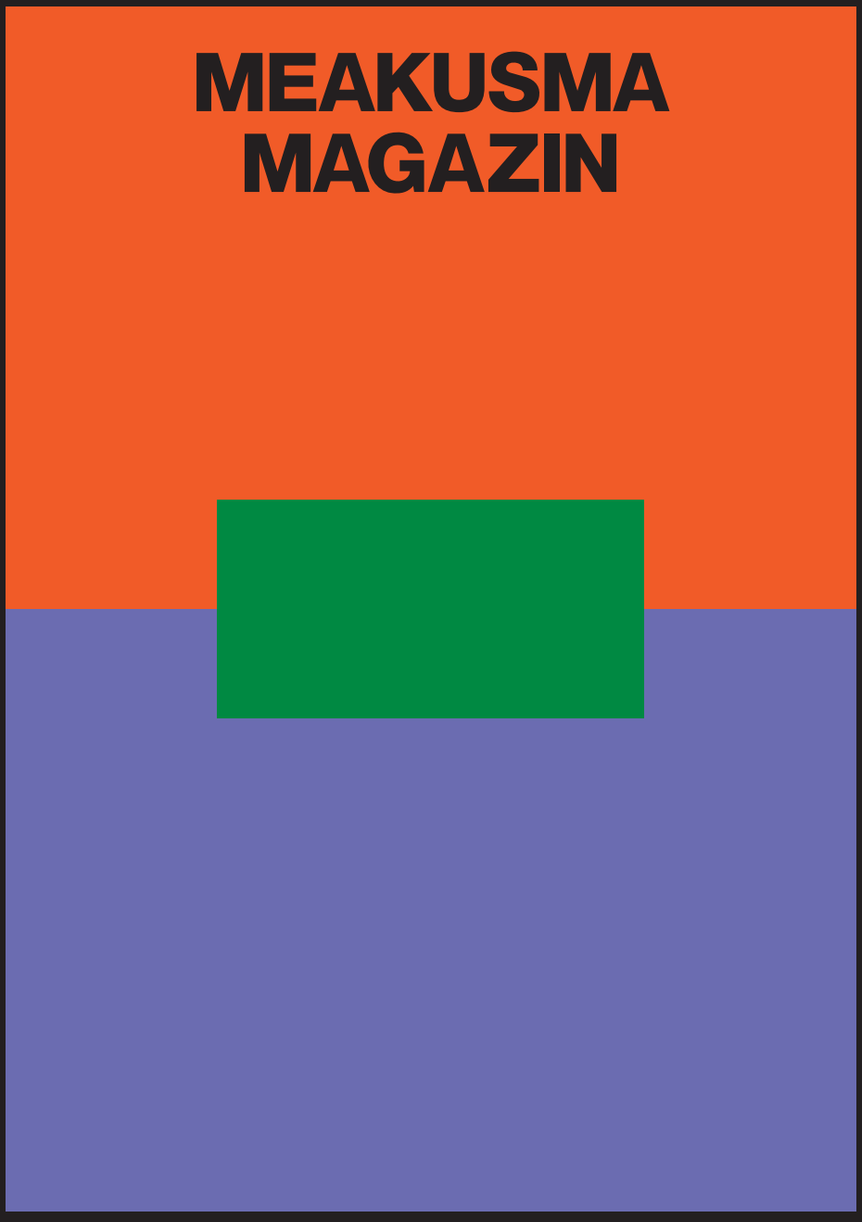
La Monte Young's Anthology
Women in Computer Music
Die musikalischen Trampelpfade von Limpe Fuchs
*Off the Beaten (Musical) Track with Limpe Fuchs*
Futurismus als neoliberale Alternative zur Zukunft
*Futurism as a neoliberal alternative to the future*

# MEAKUSMA MAGAZIN



Brannten Schnüre
Simone Forti
Noises
Ben Bertrand
Catherine Christer Hennix
Ellen Fullman & Okkyung Lee

FREE PRESS MAY 2019

# VORWORT ~ FOREWORD

Willkommen zur ersten Ausgabe des Meakusma Magazins! Anlässlich der letzten beiden Ausgaben des Meakusma Festivals erschien jeweils eine Festivalzeitung mit Plattenrezensionen, Künstlerinterviews, Labelportraits oder Hintergrundartikeln wie zum Beispiel zu Ostbelgien als Kulturstandort innerhalb einer erweiterten Euregio Maas-Rhein im Herzen Europas. Gegen Ende des vergangenen Jahres spielten wir erstmals mit der Idee die Festivalzeitung zu einer halbjährlichen Publikation weiterzuentwickeln. Die Beweggründe dafür waren vielfältig. Sie reichen letztlich vom Selbstverständnis Meakusmas als Plattform für die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik bis hin zum allgegenwärtigen technologischen, ökonomischen und kulturbetrieblichen Wandel, der auch die Produktion und Rezeption von Texten zur Musik betrifft.

Um das ein wenig zu verdeutlichen: Wir verstanden Meakusma schon früh nicht nur als Schallplattenlabel oder Konzert- und Festivalveranstalter im engeren Sinne, sondern waren auch stets daran interessiert Resonanzräume für das, was dort präsentiert wird, zu schaffen. Wir sahen also die Tonträger und Auftritte ihrerseits als Ausgangspunkte für Kulturvermittlung, Kritik und Kontextualisierung. Von daher gab es bereits im Rahmen der ersten drei Ausgaben unseres Festivals zahlreiche Gesprächs- und Vortragsveranstaltungen, ab dem zweiten Jahr die besagte Zeitung – und gibt es nun das vorliegende Magazin.

Dass im vergangenen Jahr mit der Spex, der Groove und der Intro gleich drei Print-Musikmagazine im deutschsprachigen Raum eingestellt wurden, die zudem ein gewisses Spektrum des Meakusma-Kosmos abdeckten, ist uns natürlich nicht entgangen. Und sicherlich spielte dies als Motivationsschub eine gewisse Rolle. Gleichzeitig ist uns auch klar, dass anno 2019 de facto keine Musikzeitschrift im herkömmlichen Sinne, also auf Verkäufen und Anzeigeneinnahmen basierend, gegründet werden kann und auch keine Hochphase musikkritischer Debattenkultur herrscht. Den Gründen dafür nachzugehen würde hier zu weit führen, wir belassen es an dieser Stelle bei dem eingangs erwähnten Wandel.
Diese Diagnose hatte naheliegender Weise praktische und inhaltliche Konsequenzen. In praktischer Hinsicht sind wir mehr als dankbar, dass sich das Goethe-Institut, Ostbelgien und das GrenzEcho auf dieses Projekt eingelassen haben und uns tatkräftig unterstützen. In inhaltlicher Hinsicht haben wir uns dafür entschieden uns auf längere Texte zu konzentrieren, um den Autor/innen die Möglichkeit zu bieten in unterschiedlichste Richtungen abzuschweifen und eben auch dadurch zu illustrieren, dass ein Tonträger, ein Auftritt oder ein musikalisches Werk Anlass zu vielfältigen Formen der Kontextualisierung sein kann. Von daher haben wir auch Leute aus den unterschiedlichsten Tätigkeitsbereichen – Musik, Bildende Kunst, Konzertveranstaltung, Musikwissenschaft, Kunstkritik oder Journalismus – um Beiträge gebeten.

Anlässlich der Veröffentlichung der aktuellen Ausgabe des Meakusma Magazins findet am 24. Mai ein Releaseabend im Heuboden des Alten Schlachthofs in Eupen statt. Verschiedene beteiligte Autoren werden die erste Ausgabe des Magazins vorstellen und über die Themen ihrer Essays sprechen um im Anschluss daran das Ganze hinter den Plattentellern musikalisch zu untermalen.

Wir wünschen gute Unterhaltung und würden uns freuen, wenn wir uns am 24. Mai oder beim Festival im September sehen würden.

Welcome to the first edition of Meakusma Magazine! For the last two years the Meakusma Festival has issued a festival newspaper featuring album reviews, interviews with artists, label portraits and articles of background information, for example on East Belgium as a cultural region within the wider Meuse-Rhine Euroregion, in the centre of Europe. At the end of last year we first floated the idea of turning the festival newspaper into a half-yearly publication in its own right. The reasons for this were manifold. They range, in essence, from the way Meakusma self-identified as a platform for engaging with contemporary music to the omnipresent changes in technology, the economy and the cultural sector, which also pertain to the production and reception of texts about music.
To clarify a little further: From its early days we have considered Meakusma not just in the narrower sense as a publishing label or an organiser of concerts and festivals but we were also always interested in creating a space for the presented events to resonate. We thus saw the records and gigs as starting points for cultural exchange, critique and contextualisation. As a consequence numerous events such as talks and lectures took place under the umbrella of the first three of our festivals, and from the second year on we also issued the aforementioned festival newspaper – and now the magazine you have in front of you.
Over the course of the past year, with the demise of Spex, Groove and Intro, no fewer than three German-language print magazines ceased to exist that had, to a certain extent, covered the Meakusma cosmos, and this fact of course did not escape our attention. And to a degree this definitely provided some extra motivation. However, we are very aware that in the year 2019 it makes no sense to set up a music magazine in the traditional sense, namely one that is based on sales and income from advertising, and also that we are not in a boom period of music-critical debate. It would go too far to investigate the reasons for this here, so let us just say that, as mentioned above, there were manifold changes.
This diagnosis obviously had to bring with it consequences both of a practical kind and with regard to content. With respect to the practical dimension we are incredibly grateful that the Goethe-Institut, Ostbelgien and the GrenzEcho newspaper have joined our project and are energetically supporting us with it. In terms of the content we decided to concentrate on longer texts in order to enable the authors to digress into various directions, thus illustrating that a record, a performance or a musical work can acts as the impetus for manifold ways of contextualisation. It was for this reason that we asked people from diverse fields of work – music, visual arts, concert event organisation, musicology, art criticism and journalism – whether they would contribute texts.

To mark the release of the first issue of Meakusma Magazine we are hosting a release evening in the Heuboden of the Alter Schlachthof in Eupen on 24th May. A number of the contributing authors are going to introduce the first edition of the magazine and talk about the topic covered by their essays, and to round the evening off musically they are also going to take to the turntable to DJ.

We hope you enjoy the magazine and would love to see you on 24th May or in September at the festival.

Wolfgang Brauneis

GRENZECHO Ostbelgien Mit Unterstützung der Deutschsprachigen Gemeinschaft Belgiens GOETHE INSTITUT

## p.4

**IN DIE STILLE HINEIN**
*Die musikalischen Trampelpfade von Limpe Fuchs. Versuch einer Kartografie.*

**INTO THE QUIET**
*Off the Beaten (Musical) Track with Limpe Fuchs. An Attempt at Creating a Map*

## p.10

**WOMEN IN COMPUTER MUSIC**
*Lieblingselektronikerinnen und wo sie zu finden sind. Ein persönlicher Bericht.*

**WOMEN IN COMPUTER MUSIC**
*Favourite Female Electronic Musicians and Where to Find Them. A Personal Report*

## p.16

**"...DIFFERENT STRATA AS FAR AGENDA WAS CONCERNED..."**
*La Monte Youngs Anthology*

**"...DIFFERENT STRATA AS FAR AGENDA WAS CONCERNED..."**
*La Monte Youngs Anthology*

## p.22

**FUTURISMUS**
*Eine neoliberale Alternative zur Zukunft.*

**FUTURISMUS**
*A Neoliberal Alternative to the Future*

## p.28

**BRANNTEN SCHNÜRE, ERINNERUNGEN AN GESICHTER LP**
*Low Company*

**BRANNTEN SCHNÜRE, ERINNERUNGEN AN GESICHTER LP**
*Low Company*

## p.31

**SIMONE FORTI, AL DI LÀ CD**
*Saltern*

**SIMONE FORTI, AL DI LÀ CD**
*Saltern*

## p.34

**BEN BERTRAND, NGC 1999 LP/CD**
*les albums claus*

## p.37

**ELLEN FULLMAN & OKKYUNG LEE, THE AIR AROUND HER LP/CD**
*17 Skivbolaget*

## p.40

**CATHERINE CHRISTER HENNIX, SELECTED EARLY KEYBOARD WORKS 2LP**
*Blank Forms Editions / Empty Editions*

## p.43

**VARIOUS, NOISES LP**
*Cortizona*



*Verantwortlicher Herausgeber / Published by:*
Meakusma VoG
Hillstraße 7, 4700 Eupen
info@meakusma.org
www.meakusma.org
*Partner:* Goethe Institut Brüssel, Ostbelgien, GrenzEcho
*Redaktionelle Leitung / chief editor:* Wolfgang Brauneis
*Design:* Ina Kurthen
*Übersetzung / translation:* Maren Barton

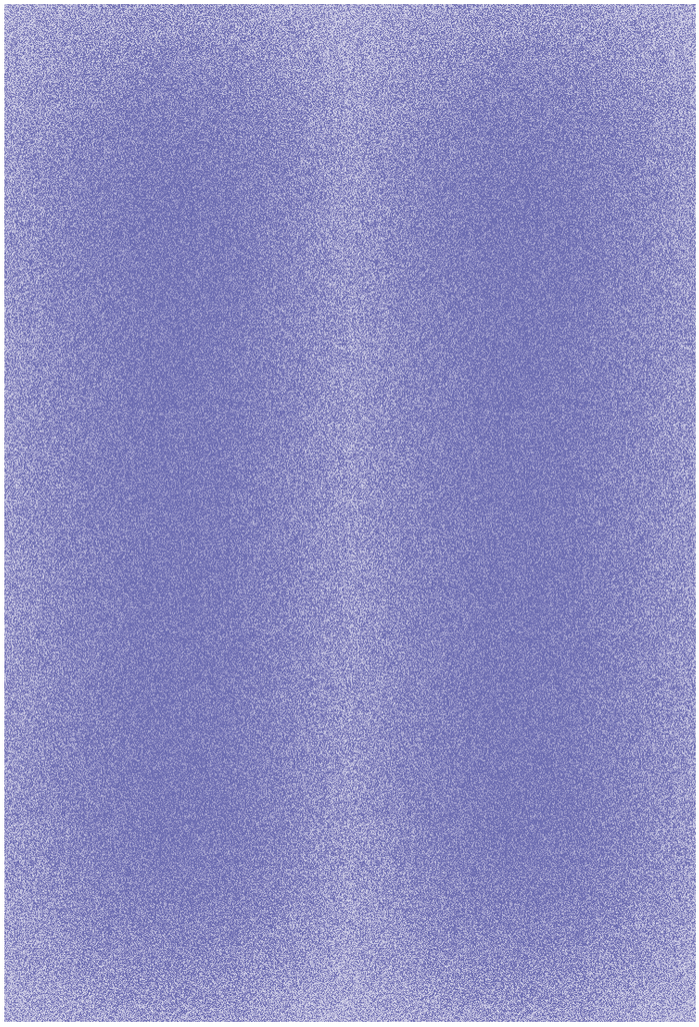
# IN DIE STILLE HINEIN

*Die musikalischen Trampelpfade von Limpe Fuchs. Versuch einer Kartografie*

*Holger Adam*

Peterskirchen ist ein kleiner Ortsteil der Gemeinde Tacherting im oberbayerischen Landkreis Traunstein, etwa eine Autostunde östlich von München entfernt gelegen. Dort lebt – ein wenig außerhalb, auf einem alten Pfarrhof – Limpe Fuchs seit über fünfzig Jahren, ebenso lange schon, wie sie Musik macht. Die Stille, die diesen Ort kennzeichnet, ist bemerkenswert. Im Garten vor dem Haus wachsen Gemüse und Kräuter, im gläsernen Gewächshaus lagern Hölzer, Steinplatten und allerlei metallene Utensilien, die auch auf den zweiten Blick nicht unbedingt ihre Bestimmung als Klanginstrumente verraten, und auf dem Dachboden nebenan finden sich – weitgehend unsortiert, dafür aber sorgfältig verstaubt – unzählige historische Belege des nicht nur in künstlerischer Hinsicht ereignisreichen Lebens von Limpe Fuchs.

Jeden Morgen, nicht allzu früh, dringt Gesang in diese Stille hinein. Singend, noch im Bett liegend, begrüßt Limpe Fuchs jeden neuen Tag. Als Schlafzimmer dient ihr jener Bauwagen, mit dem sie mit ihrer Familie zu Beginn der 1970er Jahre quer durch Deutschland nach Rotterdam reiste und unterwegs, wo immer sich die Gelegenheit ergab und im Vorhinein die Erlaubnis erteilt worden war, im Duo Anima Sound – vom Bauwagen als mobiler Bühne herunter – Konzerte spielte. Das alles ist lange her, sehr lange. So lange, dass Limpe Fuchs hin und wieder – halb amüsiert, halb genervt – ungeduldig mit dem Kopf wackelt und lieber das Thema wechseln möchte, wenn wieder einmal von dieser heute legendären Reise die Rede ist, die in Auszügen auch als Film dokumentiert vorliegt. Nostalgie ist Limpe Fuchs fremd. Sie lebt mit ihrer Musik in der Gegenwart, ist als frei improvisierende Musikerin daran interessiert, was als Nächstes passiert und nicht daran, was gestern oder vorgestern war. Trotzdem soll hier auch ein Blick zurück in ihre musikalische Vergangenheit verdeutlichen, warum sie eine so außerordentliche Künstlerin ist, die bis in die Gegenwart hinein ihren eigenen und eigensinnigen Weg gegangen ist und weiterhin verfolgt.



Anfang bis Mitte der 1960er Jahre studiert Limpe Fuchs an der Musikhochschule in München Klavier, Geige und Perkussionsinstrumente und hat zunächst das Ziel Musikpädagogin zu werden, wozu sie im Anschluss an das Studium auch ein Referendariat absolviert und ihren Schüler*innen im Unterricht das Rubber Soul Album der Beatles vorspielt – zum damaligen Zeitpunkt eine Provokation, im Lehrplan ist das nicht vorgesehen. Doch Limpe Fuchs ist 1966 als Beatles-Fan nicht nur im Publikum eines der beiden Münchner Konzerte der Fab Four zum Auftakt der Bravo Beatles Blitz Tournee, sie reagiert um diese Zeit herum auch auf eine Reißbrettanzeige in ihrer Hochschule („Schlagzeugerin für eine Popgruppe gesucht“) und spielt für einige Jahre in einer Mädchen-Beatband, die in und um München Auftritte absolviert und ihr Programm mit einschlägigen Coverversionen nicht nur von Beatles-Songs bestreitet: „Und der Paul hat während mancher dieser Gigs dann bei „Yellow Submarine“ ins selbst gebaute Horn geblasen.“ Zum Zeitpunkt der Auftritte mit der All-Girl-Band ist Limpe Fuchs schon einige Jahre mit Paul Fuchs, einem bildenden Künstler, verheiratet und lebt mit ihm und ihrem gemeinsamen Sohn David auf dem erwähnten Pfarrhof in Peterskirchen. Nicht allzu lange nach der Geburt des zweiten Sohnes Zoro-Babel endet 1967/68 das Engagement in der Beat-Band, während die gleichzeitig verfolgten Klangexperimente mit selbstgebauten Instrumenten und Alltagsgegenständen in musikalischen Gruppenimprovisationen 1968 zum ersten Duo-Auftritt mit Paul Fuchs unter dem Namen Anima Sound führen. Zuvor, schon seit 1962, besucht Limpe Fuchs neben dem Studium auch Kurse im Münchner Rhythmikon, um auf Émile Jaques-Dalcroze zurückgehende, ganzheitlich orientierte pädagogische Ansätze, die Musik und Bewegung miteinander verbinden, kennenzulernen und zu vertiefen. Anima Sound ist schließlich das Resultat dieser verschiedenen Einflüsse und Interessen: Die grundlegende, konservative musikalische Ausbildung wird sowohl durch popmusikalisch inspiriertes Spektakel (Beatles) als auch den Einbezug alternativer pädagogischer Ideen (Rhythmikon) erweitert. Die handwerklichen Fähigkeiten von Paul Fuchs ermöglichen zudem eine eigenwillige Ergänzung des musikalischen Instrumentariums: Fuchs-Horn, Fuchs-Bass, Fuchs-Zither – diese und andere mehr oder weniger abenteuerliche Klang-Apparaturen erfindet und baut der bildende Künstler und Partner von Limpe Fuchs, die als Schlagzeugerin die musikalische Richtung zwar nicht vorgibt, aber dennoch qua musikalisch-akademischer Ausbildung darauf achten kann, dass die munter lärmenden Improvisationen und Stehgreifkompositionen der beiden nicht im puren Chaos enden.

So findet die musikalische Arbeit von Limpe Fuchs ihren Anfang und gleich zu Beginn provozieren Anima Sound einen Skandal. Sie treten nackt und schwarz angemalt auf und geraten recht bald in den Aufmerksamkeitshorizont von Rolf-Ulrich Kaiser, der 1971 auf seinem Ohr-Label ihr Debüt-Album Stürmischer Himmel veröffentlicht. Schon die Hülle des Albums dokumentiert den Mikrokosmos, in dem Limpe Fuchs zum damaligen Zeitpunkt lebt: Paul Fuchs liegt einem Renaissance-Nackedei ähnelnd auf der Seite, während Limpe wie eine schwarze Aphrodite auf seinen Lenden steht und sich die Haare rauft. Animus und Anima, die beiden Archetypen aus der Analytischen Psychologie von C.G. Jung, ineinander verschränkt. Auf der Rückseite sind im Hintergrund die zum Teil selbst gebauten Musikinstrumente zu sehen und davor die beiden Söhne, umringt von Schafen, die – neben Hund und Katze – ebenso auf dem Pfarrhof in Peterskirchen leben und der musikalischen Familie eine weitgehend subsistente Existenz ermöglichen. Die Musik auf dem Album beginnt mit einer Aufnahme eines blökenden Schafes und geht dann über in die frei improvisierte Musik von Anima Sound. Die folgt ihrem eigenen Rhythmus und ist souverän neben den guten Ton gespielt, klingt jenseits von Skalen und Stimmungen wild und frei. Hin und wieder begleitet Limpe Fuchs mit lautmalender Stimme die Stehgreifmusik. Auf diesem ersten

# INTO THE QUIET

## *Off the Beaten (Musical) Track with Limpe Fuchs. An Attempt at Creating a Map*

*Holger Adam*

Peterskirchen is a small district of the municipality of Tacherting in the county of Traunstein in Upper Bavaria, about an hour's drive east of Munich. This is where Limpe Fuchs has been living – in an old presbytery somewhat outside of town – for more than fifty years, as long as she has been making music. This is a place that is characterised by the most remarkable quietness. Vegetables and herbs grow in the garden in front of the house, the greenhouse acts as storage for wooden beams, stone slats and various metal utensils that, even on closer inspection, are not necessarily recognisable as acoustic instruments, and in the loft space next door there are numerous – mostly unsorted and exceedingly dusty – historical documents evidencing the, not just musically, eventful life of Limpe Fuchs.

Every morning, not too early, the quiet is broken by singing. Still lying in bed Limpe Fuchs welcomes the day with song. Her bedroom is in the old construction trailer that she and her family used to travel across Germany to Rotterdam in the early 1970s, playing concerts in the Duo Anima Sound wherever the opportunity arose and permission had been granted beforehand – using the construction trailer as a mobile stage. All that was a long long time ago. Such a long time in fact that Limpe Fuchs shakes her head impatiently from time to time – half amused, half annoyed – and tries to change the topic when conversation turns yet again to this now legendary trip, which has partially also been documented on film. Nostalgia is alien to Limpe Fuchs. She spends her life with her music in the present, and as a freely improvising musician she is interested only in what happens next, not in what happened yesterday or the day before. Nonetheless in this text a look back at her musical past will serve to demonstrate how she came to be such an extraordinary artist who has forged her own unique and individual path into the present that she is still following.

From the early to the mid-1960s Limpe Fuchs studied piano, violin and percussion at the University of Music in Munich. Her aim initially was to become a music teacher, which is why after her studies she completed a teacher training course, playing her pupils the Beatles Rubber Soul album in lessons – which at the time was a provocation, very much not part of the curriculum. At that time, in 1966, Limpe Fuchs was not just a Beatles fan visiting one of the Fab Four's Munich concerts that started off the Bravo Beatles Blitz Tournee, she also responded to a sign she spotted on the university's notice board ("Female drummer wanted for pop group") and spent several years in a female beat band performing in and around Munich with a programme made up of cover versions of Beatles songs and more: "And [our band's] Paul on some of those gigs blew into a homemade horn during 'Yellow Submarine'." At the time of her performances with the all-girl band Limpe Fuchs was already married to Paul Fuchs, a sculptor, and was living in the afore-mentioned presbytery in Peterskirchen with him and their son David. A little while after the birth of their second son Zoro-Babel her involvement with the beat band came to an end in 1967/68 whilst her simultaneous sound experiments with homemade instruments and everyday objects in musical group improvisation sessions culminated in 1968 in the first appearance of her and Paul Fuchs as a duo under the name Anima Sound. Before this, from 1962 onwards, Limpe Fuchs visited courses at the Munich Rhythmikon, in addition to her university studies, to get to know and broaden her knowledge of holistically oriented pedagogical approaches combining music and movement that were based on Émile Jaques-Dalcroze. Eventually, Anima Sound was the result of these varying influences and interests: The underlying conservative musical training was broadened by pop music-inspired spectacle (Beatles) as well as by the inclusion of alternative pedagogical ideas (Rhythmikon). The manual craftsmanship of Paul Fuchs furthermore provided for idiosyncratic additions to the musical instruments available to them: the Fuchs horn, Fuchs bass, Fuchs zither – these and other more or less adventurous sound apparatuses were invented and built by the sculptor, and husband of Limpe, Paul Fuchs. As the drummer, Limpe Fuchs did not dictate the musical direction, but using her academic musical training she could ensure that the enthusiastically noisy improvisations and impromptu compositions by the two of them did not descend into utter chaos.



This is how Limpe Fuchs's musical work started, and even right at the start Anima Sound caused a scandal. They appeared naked and painted black, and soon after that they were noticed by Rolf-Ulrich Kaiser, who went on to release their debut album Stürmischer Himmel on his label Ohr in 1971. Even just the album sleeve bears document to the microcosm that Limpe Fuchs inhabited at the time: Paul Fuchs is lying on his side like a Renaissance nude while Limpe stands on his loins like a black Aphrodite, tearing at her hair. Animus and Anima, the two archetypes from the analytic psychology of C.G. Jung, entangled with each other. On the back of the album sleeve we can see the often homemade instruments in the background and in the foreground the two sons surrounded by the sheep that – in addition to a dog and a cat – also live in the presbytery and who enable the musical family to lead a largely subsistence-based existence. The music on the album starts with a recording of a bleating sheep and then merges into Anima Sound's freely improvised music. It follows its own rhythm and confidently doesn't aim for the perfect notes, its sound roaming beyond scales and moods wildly and freely. From time to time Limpe Fuchs accompanies the impromptu music onomatopoeically with her voice. On this first album the duo already managed something that has also been characterising the later solo work of Limpe Fuchs up until the present: the use of minimal and at times seemingly absurd means creates music that keeps its listeners on their toes whilst simultaneously entertaining or provoking them. Anima Sound's music created strong emotional reactions when the duo made appearances in pedestrian areas or in front of factories (as can be seen in the already mentioned documentary Mit 20km/h durch Europa). Even nowadays Limpe Fuchs's performances touch a nerve with the audiences, although the reactions mostly range from quite friendly to very enthusiastic. Even untrained listeners cannot fail to notice that something remarkable happens when Limpe Fuchs makes sounds appear from her instruments. Both back then and now she plays music for all, which is also the title of the second album (Musik für alle) that was recorded on the construction trailer trip.

Album gelingt dem Duo etwas, was auch die späteren Soloarbeiten von Limpe Fuchs bis in die Gegenwart hinein kennzeichnet: der Einsatz minimaler und teilweise abstrus anmutender Mittel zeitigt eine Musik, die ihre Zuhörer*innen fordert, auf Trab hält und darin nicht zuletzt auch unterhält oder provoziert. Die Musik von Anima Sound erregt starke, emotionale Reaktionen, wenn das Duo in Fußgängerzonen oder vor Werkshallen auftritt (zu sehen im bereits erwähnten Dokumentarfilm Mit 20km/h durch Europa). Und auch heute lassen Auftritte von Limpe Fuchs ihr Publikum nicht kalt, allerdings fordern sie zumeist eher freundliche bis sehr begeisterte Reaktionen heraus. Selbst ungeübten Ohren entgeht nicht, dass sich etwas Bemerkenswertes ereignet, wenn Limpe Fuchs ihre Instrumente zum Klingen bringt. Damals wie heute spielt sie Musik für alle, wie das zweite, auf der Traktorreise aufgenommene Album heißt.

Die erstaunlichen Klänge von Anima Sound erreichen damals auch den Wiener Star-Pianisten und -Komponisten Friedrich Gulda, der durch Rolf-Ulrich Kaiser auf das Duo aufmerksam wird und das Ehepaar Fuchs zu einem Konzert im Rahmen des Internationalen Musikforum Ossiachersee 1971 einlädt. Dort spielen – neben Anima Sound und Friedrich Gulda – unter anderem und über einige Tage verteilt so unterschiedliche Gruppen wie Tangerine Dream, The Dave Pike Set, Weather Report, der Madrigalchor Bukarest, Pink Floyd sowie orientalische und afrikanische Formationen, die liturgische Gesänge aufführen. Aufnahmen, darunter auch neun Minuten Anima Sound, des Festivals wurden in Auszügen auf dem dreifach LP-Set Ossiach Live (1971) veröffentlicht. Aus der Zusammenkunft von Limpe und Paul Fuchs mit Friedrich Gulda erwächst eine musikalisch intensive und zwischenmenschlich nicht immer unkomplizierte Zusammenarbeit, die auf zwei Tonträgern dokumentiert ist: Anima (1972) beinhaltet Aufnahmen im Quartett mit dem Jazz-Bassisten Johann Anton Rettenbacher, It's Up To You (1974) präsentiert Aufnahmen in unterschiedlichen Konstellationen mit Albert Mangelsdorff, Barre Phillips, Mounir Bashir, Gerhard Herrmann, Leszek Zadlo und Ursula Anders.

Die musikalische Ménage-à-trois mit einem der Platzhirsche der damaligen klassischen Musik-Szene endet vorerst 1977. (Gulda veröffentlicht 1980 und 1981 mit seiner damaligen Lebenspartnerin Ursula Anders die Alben Opus Anders und Mondnacht und andere Lieder. Es folgen auch Nackt-Auftritte von Gulda und Anders. Diese Dokumente und Ereignisse – um das zu erkennen, dazu braucht es keinen Psychoanalytiker – stehen ganz offensichtlich unter dem Eindruck von Erfahrungen, die Gulda während seiner Zeit mit Anima Sound gemacht hat. Und realisieren sicherlich den einen oder anderen unerfüllten Traum des Wieners.)

Limpe und Paul Fuchs haben währenddessen und für die kommenden Jahre ihren Lebensmittelpunkt in die italienische Toscana verlegt, wo sie, weiterhin um ihre Unabhängigkeit bemüht, einen kleinen Hof bewirtschaften. 1978 kommt ihr drittes Kind, die Tochter Lina, zur Welt und das zuvor im Eigenverlag veröffentlichte Album Monte Alto

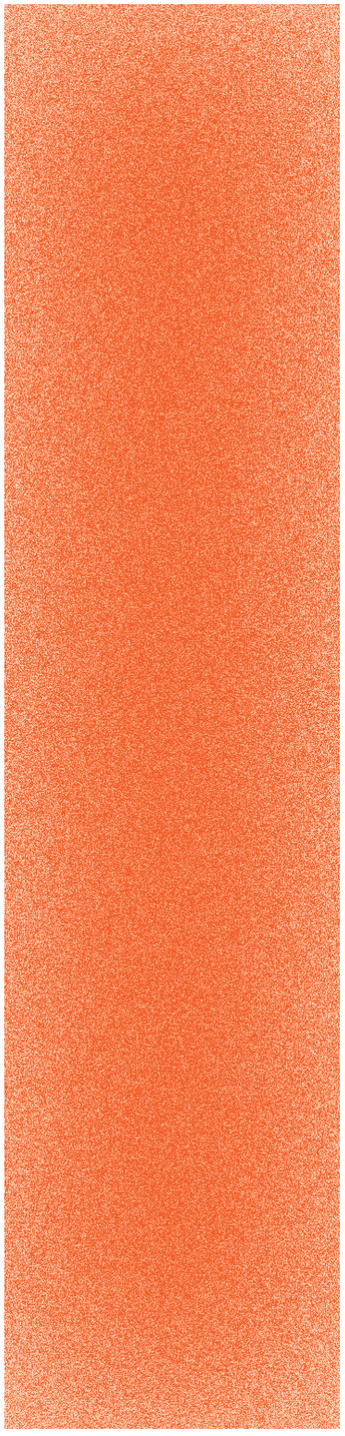


markiert für Limpe Fuchs diese Zeit des Wandels und der Neuorientierung: Auf der B-Seite des Albums ist eine Solo-Improvisation am Klavier von ihr zu hören, ein Vorschein auf eine noch in recht weiter Ferne liegende Zukunft. Zunächst tritt das Musikmachen in den Hintergrund, die musikalischen Aktivitäten von Paul und Limpe Fuchs werden für einige Jahre spärlicher und das Landleben, die Sorge um die Familie und alles, was dazu gehört, bestimmt den Alltag.

Anfang der 1980er Jahre wagen Anima den Sprung über den großen Teich. Zwischen 1981 und 1983 geht Limpe Fuchs mit ihrer Familie für jeweils drei Monate auf Konzertreise in die USA und Kanada, wo sie unter anderem 1981 auf dem New Music America Festival in San Francisco auftritt. In dieser Zeit erscheint in Deutschland mit Der regt mich auf / A Controversy (1982) ein Doppelalbum unter dem Namen Anima Musica und mit Beteiligung von Sohn Zoro, der am Schlagzeug zu hören ist. Auf der Innenseite des Klappcovers kann man zudem einen Blick ins Wohnzimmer vom Pfarrhof in Peterskirchen werfen, einen großen Raum, den Limpe Fuchs noch heute in beinahe unveränderter Form bewohnt. Eine Aufnahme zeigt eine größere Ansammlung von Menschen vor einem Kamin versammelt, die Musizieren oder der Musik zuhören, eine Erinnerung an die Gruppen-Improvisationen aus den Anfangstagen von Anima Sound.

Doch die Tage von Anima, die Zeiten des gemeinsamen Musizierens und Lebens von Limpe und Paul Fuchs, neigen sich dem Ende zu. Als 1985 die Zusammenarbeit mit Friedrich Gulda erneut für einige Jahre auflebt, erfolgt dies ohne die Beteiligung von Paul Fuchs (ein Auftritt von Fuchs/Gulda aus dem Jahr 1986 liegt unter dem Titel Consonanza Personale als Bild- und Ton-Dokument vor). Als Paul Fuchs auch keine Lust verspürt einer Einladung in das Studio von Christoph Heemann (Hirsche Nicht Aufs Sofa) zu folgen, entsteht Limpe Fuchs' erstes Soloalbum Via (1987) beinahe eher zufällig. Wo Limpe und Paul Fuchs weiterhin zusammenarbeiten, da entstehen zunehmend Spannung und Differenzen, wie etwa in der gemeinsamen Arbeit an Musik-Theaterstücken (zum Beispiel 1986 veröffentlicht als Doppel-LP Bruchstücke für Ilona). 1989 führen die zunehmenden Differenzen und Konflikte nach fast genau dreißig gemeinsamen Jahren zur Trennung.

Soweit zur Geschichte von Anima bzw. Anima Sound. Nach der Trennung von Paul Fuchs setzt eine neue Phase im Leben und Werk von Limpe Fuchs ein. Zunächst einmal ist sie lokal gebunden, da Tochter Lina ins Gymnasium eintritt und der Schulbesuch längere Konzertreisen für die alleinerziehende Mutter unmöglich macht. Aus dieser Not macht sie eine Tugend, indem sie regelmäßig zunächst Musikfeste im Pfarrhof organisiert und so Kontakte zu anderen Künstler*innen aufrechterhält und erweitert. Zu dieser Aktivität kommen regionale Theater- und Tanzprojekte sowie Anfang der 2000er Jahre die sogenannten Werkstattkonzerte in der Musikschule im benachbarten Trostberg hinzu, die Limpe Fuchs durch die Schulzeit ihrer Tochter hindurch die Möglichkeit einer regelmäßigen Aufführungs- und Konzertpraxis erhalten. Musikalisch ändert sich nichts grundlegend, doch nun – zumindest in künstlerischer Hinsicht ungebunden und frei – entfaltet sie in den folgenden Jahren ihr musikalisches Vermögen und Vokabular, experimentiert mit der Erweiterung ihres Klangspektrums und kollaboriert immer wieder mit verschiedenen Musiker*innen. In den Jahren von 1987 bis 2007 entstehen fünf Soloalben, die die Virtuosität und die Variabilität von Limpe Fuchs unterstreichen. Dabei hat sich, wie erwähnt, musikalisch im Kern nichts entscheidend verändert. Die Musik von Limpe Fuchs lebt seit den späten 1960er Jahren von der Freude an allen möglichen und unmöglichen Klängen, der musikalische Ausdruck mittels unorthodoxer Instrumente dominiert das Klangbild bis in die jüngste Gegenwart hinein: von Holz- und Steinreihen (dem sogenannten Lithophon) über Pendelsaiten und



The remarkable sound made by Anima Sound also reached the Vienna-based star pianist and composer Friedrich Gulda, who was introduced to their music by Rolf-Ulrich Kaiser and ended up inviting the Fuchs couple to play at a concert of the International Music Forum Ossiachersee in 1971. Apart from Anima Sound and Friedrich Gulda this festival featured, over the course of several days, such different groups as Tangerine Dream, The Dave Pike Set, Weather Report, the Madrigal Choir of Bucharest, Pink Floyd as well as Far Eastern and African groups performing liturgical music. Selected recordings from the festival featuring, amongst others, nine minutes of Anima Sound were released on the triple LP Ossiach Live (1971). The meeting between Limpe and Paul Fuchs and Friedrich Gulda grew into an intense musical co-operation, though in interpersonal terms sometimes a rather complicated one, that was documented on two albums: Anima (1972) featured recordings of them as a quartet with the jazz bassist Johann Anton Rettenbacher, and It's Up To You (1974) presented recordings that featured, in varying constellations, Albert Mangelsdorff, Barre Phillips, Mounir Bashir, Gerhard Herrmann, Leszek Zadlo and Ursula Anders.

The musical threesome with Gulda, one of the major players in the classical music scene back then, ended for some time at least in 1977. (In 1980 and 1981 Gulda released the albums Opus Anders and Mondnacht und andere Lieder with his then partner Ursula Anders. This was followed with naked performances by Gulda and Anders. These documents and events were obviously influenced – it doesn't take a psychoanalyst to spot that – by the experiences Gulda made during his time with Anima Sound. And surely they also fulfilled some of Gulda's own secret dreams.)
Limpe and Paul Fuchs meanwhile had moved their lives and abode to the Italian Toscana for the next few years where they ran their own small farm, still keen on being independent. In 1978 their third child Lina was born and Limpe Fuchs marked this time of change and re-orientation with the self-published album Monte Alto: The B-side of the album features a solo improvisation by her on the piano, a foreshadowing of things to come much later. For the time being, making music had to take a backseat as Paul and Limpe Fuchs's musical activities became rarer and the rural lifestyle, raising their family and everything this entailed dominated their everyday lives for the next few years.

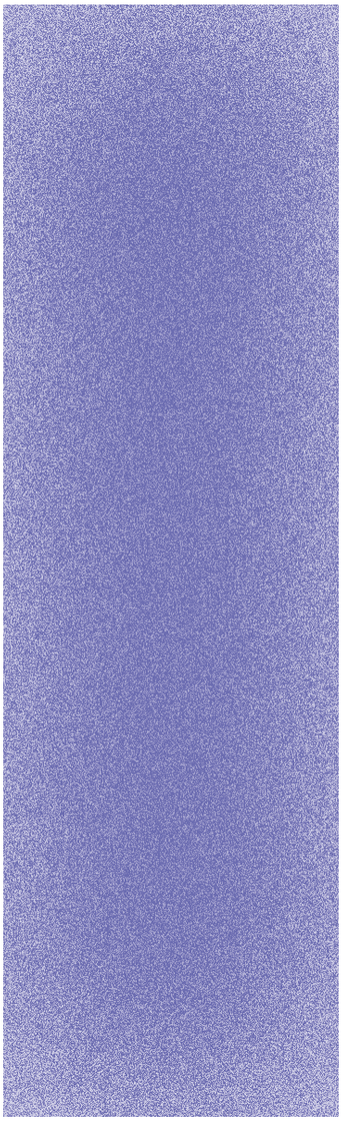
In the early 1980s Anima tried to make the jump across the Atlantic. Between 1981 and 1983 Limpe Fuchs and her family spent three months each time on concert tours in the USA and Canada, appearing for example at the New Music America Festival in San Francisco in 1981. During this time they released a double album entitled Der regt mich auf / A Controversy (1982) in Germany under the name Anima Musica that featured their son Zoro on drums. Inside the folding cover we get to see the living room of the presbytery in Peterskirchen, a large room that Limpe Fuchs still lives in and that really hasn't changed much at all in the intervening years. One photograph shows a largish group of people in front of a fireplace who are making or listening to music, which is reminiscent of the group improvisations from Anima Sound's early days.
But Anima's days were nearly over, as were the times of Limpe and Paul Fuchs making music and living together. When the collaboration with Friedrich Gulda took off again in 1985 for a few years, this happened without Paul Fuchs taking part (one performance by Limpe Fuchs/Gulda in 1986 has been preserved visually and acoustically under the title Consonanza Personale). Paul Fuchs's disinclination to join an invitation to the studio of Christoph Heemann (of the band Hirsche Nicht Aufs Sofa) resulted almost by accident in Limpe Fuchs' first solo album, Via (1987). When Limpe and Paul Fuchs did continue to work together, there were increasing tensions and differences, for example during their joint work on musical theatre pieces (such as the double LP Bruchstücke für Ilona released in 1986). In 1989 these growing differences and conflicts finally resulted in their separation after almost exactly 30 years together.

So much for the history of Anima and Anima Sound. After the separation from Paul a new phase started in the life and work of Limpe Fuchs. At first, she was restricted locally as daughter Lina started grammar school and her school attendance precluded the single mother from longer-lasting concert tours. She made a virtue out of necessity by organising regular music festivals in the presbytery and thus maintained and broadened her contacts with other artists. In addition to this there were regional theatre and dance projects as well as, in the early 2000s, the so-called workshop concerts (Werkstattkonzerte) in the music school in neighbouring Trostberg, all of which enabled Limpe Fuchs to keep her hand in as regards performing regularly and playing concerts during her daughter's school years. Musically there were no major changes, but – at least in the artistic aspect unshackled and free – she allowed her musical abilities and vocabulary to unfold over the following years, experimented with widening her sound spectrum and frequently collaborated with different musicians. Between 1987 and 2007 five solo albums took shape that demonstrated the virtuosity and diversity of Limpe Fuchs. Nonetheless, at the heart of it nothing much had changed musically. Since the late 1960s the music of Limpe Fuchs has been thriving on its enjoyment of all kinds of possible and impossible sounds, and musical expression by use of unorthodox instruments still dominates the soundscape: from rows of woods and stones (the so-called lithophone) via swinging strings and unusual kettledrums all the way to large and small wooden balls, metal sheets and a rusty cable reel – the equipment at her disposal is extensive (and often bulky) and it is brought to use joyfully and confidently. Brought to use it is indeed, literally too, because her live performances require her to lug around the necessary unusual and hard-to-replace equipment from place to place all by herself. This is in addition to her work in music education, which led her back to the Munich Rhythmikon in the 1990s where she then spent many years running courses in free improvisation. In rock 'n' roll terms: Limpe Fuchs can't afford the luxury of a tech rider, can't delegate what she needs for her appearances and constantly faces the challenge of loading in Peterskirchen whatever she needs for making music somewhere else. It certainly keeps you fit! At the time of writing Limpe Fuchs is seventy-eight years old, and I have never met anyone that age who is able to heave around metal bars, stone slabs and pieces of wood as supplely and powerfully – after she may have travelled several hundred kilometres by car to get there and just an hour or two before she plays her concert with huge concentration and seemingly effortlessly.

And demand for her concerts has been growing over the last ten years, both within Germany and abroad. Through her contact with Christoph Heemann, who did not just release 1987's Via on his label Dom but also Muusiccia (1993) and Nur Mar Mus (1999) on Streamline, Limpe Fuchs started winning a new generation of listeners. After Steven Stapleton tried to hunt down original copies of Anima Sound's albums during his time as a roadie for the band Guru Guru, he came full circle when Limpe Fuchs performed as a trio with Heemann and Stapleton in 2007 in front of a young audience who surely were familiar with Anima Sound/Limpe Fuchs not

ungewöhnliche Pauken bis hin zu großen und kleinen Holzkugeln, Blechen und einer rostigen Kabeltrommel – das zur Verfügung stehende Instrumentarium ist groß (und mithin sperrig) und wird lustvoll und beherzt zum Einsatz gebracht. Das ist in jeder Hinsicht wörtlich zu nehmen, denn neben der musikpädagogischen Arbeit, die sie in den 1990er Jahren auch zurück zum Münchner Rhythmikon führt, wo sie für viele Jahre Kurse in freier Improvisation unterrichtet, bedeuten Live-Auftritte seither, das dazu nötige originelle und nicht ohne weiteres ersetzbare Equipment eigenhändig durch die Gegend zu fahren. Im Rock 'n' Roll-Jargon formuliert: Limpe Fuchs kann sich den Luxus eines Tech-Riders nicht leisten, kann nicht delegieren, was sie zum Auftreten benötigt und steht vor der Herausforderung, in Peterskirchen immer all das einpacken zu müssen, was sie andernorts zum Musikmachen braucht. Das hält fit. Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Zeilen ist Limpe Fuchs achtundsiebzig und ich kenne keinen anderen Menschen in diesem Alter, die derart gelenkig und kraftvoll Metallgestänge, Stein- und Holzplatten durch die Gegend wuchtet – wohlgemerkt, nachdem sie mitunter mehrere hundert Kilometer mit dem PKW angereist ist und das oft nur ein oder zwei Stunden bevor sie hoch konzentriert und scheinbar mühelos ein Konzert spielen wird.

Und die Nachfrage nach den Konzerten im In- und Ausland steigt in den letzten zehn Jahren an. Bereits durch die Kontaktaufnahme mit Christoph Heemann, der nicht nur 1987 Via auf seinem Label Dom veröffentlicht, sondern auch Musiccia (1993) und Nur Mar Mus (1999) auf Streamline herausbringt, beginnt Limpe Fuchs, sich eine neue Generation von Zuhörer*innen zu erspielen. Jagte Steven Stapleton noch Originalpressungen von Anima Sound während seiner Zeit als Roadie für Guru Guru hinterher, so schließt sich dieser Kreis als Limpe Fuchs 2007 mit Heemann und Stapleton im Trio vor einem jungen Publikum auftritt, das Anima Sound/Limpe Fuchs sicher auch durch die einschlägige Nurse With Wound-Liste kennt. Im Jahr darauf spielt sie auf dem Colour Out of Space Festival in Brighton. Auf der Bühne der dritten Ausgabe des Undergroundfestivals für experimentelle Musik stehen damals unter anderem Thurston Moore, Aaron Dilloway, Vibracathedral Orchestra, The Skaters, Black To Comm, Peeesseye, Datashock und Chris Corsano – und alle sitzen auch im Publikum als Limpe Fuchs ihr Konzert gibt. Ein in DIY-Punk-Szenen sozialisiertes Publikum entdeckt eine Künstlerin, die seit Mitte der 1960er Jahre ohnehin fast alles selbst macht und ausdauernd ihre eigenen künstlerischen Vorstellungen verfolgt und durchsetzt. Jenseits des Großraums München, in dem sie weiterhin regelmäßig in verschiedenen Kombinationen und zu unterschiedlichen Anlässen auftritt, liegt eine neue musikalische Heimat für Limpe Fuchs im experimentellen Underground der Gegenwart. Sie tritt wiederholt mit Timo van Luijk und Christoph Heemann auf, mit Edward Ka-Spel (Legendary Pink Dots) oder Gerard Herman (Sheldon Siegel), und im Anschluss an zwei Solokonzerte in Mainz 2011 ergibt sich die Zusammenarbeit mit Ruth-Maria Adam und Ronnie Oliveras (Datashock/Flamingo Creatures), die in Brighton ebenfalls im Publikum saßen und seit den Mainzer Konzerten regelmäßig mit Limpe Fuchs auftreten. In jüngster Vergangenheit bilden sie mit Limpe Fuchs und Ignaz Schick das Improvisations-Quartett Bunte Truppe, deren Album Träumen ohne Dinge im Mai 2019 auf play loud! erscheinen wird. Das Berliner Label legt seit einigen Jahren auch das digitale Limpe Fuchs-Archiv an, das neben dem musikalischen Backkatalog auch Filmaufnahmen von Anima Sound und Limpe Fuchs zugänglich macht, und veröffentlicht mit Gestrüpp (2016) das erste Solo-Album von Limpe Fuchs seit fast zehn Jahren. Seither sind zwei weitere Alben mit aktuellen Aufnahmen erschienen: String Stone Weight (2017) und Walker Street 55 (2018). Zwei dieser drei Alben eignen sich sehr gut zum Einstieg in das Klanguniversum von Limpe Fuchs. Gestrüpp, aufgenommen im Klangbad Studio in Scheer (wo sie 2011 auch auf dem gleichnamigen Festival auftrat) beinhaltet Aufnahmen an diversen typischen Instrumenten, wie Pendelsaiten, Kabeltrommel, Bronzeblech oder Viola, die aber hier und da auch elektronisch (etwa durch Field-Recordings von Gänsen) erweitert wurden. Gestrüpp ist ein Studio-Album, String Stone Weight hingegen eine sehr lebendige Live-Aufnahme, die den Auftritt zum Shiny Toys Festival in Mülheim an der Ruhr 2016 dokumentiert. (Walker Street 55 ist ein Artefakt für Sammler*innen, sehr limitiert und sehr teuer.)



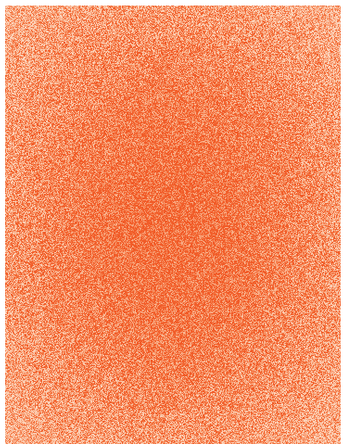
In den letzten Jahren sie – neben vielen Konzerten im deutschsprachigen Raum – international so aktiv wie nie zuvor in ihrer langen Karriere. Einladungen zu Auftritten nach Winnipeg (Send & Receive Festival, 2015), London (Cafe Oto, Workshop und Konzert, 2015), Newhaven (Fort Process Festival, 2016), New York (Prismatic Park Residency, 2017), Newcastle upon Tyne (Tusk Festival, 2018) und Skandinavien (Fanø Free Folk Festival, Dänemark und Finnland-Tour, 2018) zeugen von der ungebrochenen Nachfrage nach Limpe Fuchs und ihrer Musik. Ein Interesse, das sich aus Anlass ihres 75. Geburtstages auch in einer Ausstellung zu ihrem Leben und Werk niederschlägt, die 2017 in ihrer Heimatgemeinde Traunstein gezeigt wird. (Zur Ausstellung erscheint begleitend ein Katalog, dem eine CD mit bisher unveröffentlichten Aufnahmen aus verschiedenen Werkphasen beigelegt ist, compilation 1977-2017, trampelpfadnomainroad.)

Wie eingangs erwähnt, Nostalgie ist Limpe Fuchs fremd, der Blick zurück dient ihr bestenfalls zur Orientierung, wo sie noch nicht war, aber sicherlich hinreist, wenn sie eingeladen wird, denn wenn Limpe Fuchs nicht singend im heimischen Bett jeden neuen Morgen begrüßt, tagsüber im Garten ihr Gemüse züchtet oder Spaziergänge in die Umgebung unternimmt, dann ist sie immerzu unterwegs um Musik zu machen. Ihre Neugier auf neue musikalische Begegnungen ist ungebrochen, Konzertreisen nach Hamburg, Berlin, London und Malmö stehen an und werden zum Erscheinen dieses Textes bereits wieder absolviert sein – und weiter geht's!

least from the Nurse With Wound list. The following year she played at the Colour Out of Space Festival in Brighton. On stage for this third run of the underground festival for experimental music were Thurston Moore, Aaron Dilloway, Vibracathedral Orchestra, The Skaters, Black To Comm, Peeesseye, Datashock and Chris Corsano, to name but a few – and all of them were in the audience during Limpe Fuchs's performance. An audience that was socialised by DIY punk scenes was discovering an artist who had done almost everything herself since the mid-1960s and had consistently followed and implemented her own artistic ideas. Beyond the greater-Munich area, where she keeps performing regularly, in varying combinations and for different occasions, there is a new musical home for Limpe Fuchs in the experimental underground of the present. She frequently performs with Timo van Luijk and Christoph Heemann, with Edward Ka-Spel (Legendary Pink Dots) and with Gerard Herman (Sheldon Siegel). Following two solo concerts in Mainz in 2011 a collaboration arose with Ruth-Maria Adam and Ronnie Oliveras (Datashock/ Flamingo Creatures), who had also been in the audience in Brighton and who have been performing regularly with Limpe Fuchs since her concerts in Mainz. Recently they formed the improvisational quartet Bunte Truppe with Limpe Fuchs and Ignaz Schick, whose album Träumen ohne Dinge will be released on play loud! in May 2019. The Berlin-based label has been setting up a digital Limpe Fuchs archive for some years, which will make available not just the music back catalogue but also film recordings of Anima Sound and Limpe Fuchs. In 2016 it released Gestrüpp (2016), the first solo album by Limpe Fuchs in almost ten years, and since then it has released two other albums of current recordings: String Stone Weight (2017) and Walker Street 55 (2018). Two of these three albums are ideal starting points for entering the sound universe of Limpe Fuchs. Gestrüpp, which was recorded at Klangbad Studio in Scheer (where she performed in 2011 at the festival of the same name) features recordings using various of her usual instruments like swinging strings, cable reel, bronze sheet and viola, which were on occasion enhanced electronically (for instance with field recordings of geese). While Gestrüpp is a studio album, String Stone Weight is a very energetic live recording documenting her appearance at the Shiny Toys Festival in Mülheim an der Ruhr in 2016. (Walker Street 55 is an artefact for collectors as it is very limited and very expensive.)

In recent years she has been internationally more active than ever before in her long career – in addition to her many concerts in German-speaking countries. Being invited to perform in Winnipeg (Send & Receive Festival, 2015), London (Cafe Oto, workshop and concert, 2015), Newhaven (Fort Process Festival, 2016), New York (Prismatic Park Residency, 2017), Newcastle upon Tyne (Tusk Festival, 2018) and Scandinavia (at the Fanø Free Folk Festival in Denmark and on a Finland tour, 2018) demonstrates just how much demand there is for Limpe Fuchs and her music. This interest was also reflected in an exhibition of her life and work that took place in her home district Traunstein in 2017 on the occasion of her 75th birthday. (The exhibition was accompanied by a catalogue that contained a CD of previously unreleased recordings from various phases of her creative work, compilation 1977-2017, trampelpfadnomainroad.)

As I stated earlier, nostalgia is alien to Limpe Fuchs and, to her, the only purpose of looking back is to find out where she hasn't yet been but will surely journey to if she is invited. Because if Limpe Fuchs is not in bed welcoming each new morning with singing, in the garden during the day growing her vegetables or going for walks in the surrounding countryside, then she is constantly on the move making music. Her curiosity for new musical encounters is unbroken, trips to play concerts to Hamburg, Berlin, London and Malmö have already been arranged and will have been finished by the time this text is published – and so she keeps going!



SOON AT
ANCIENNE BELGIQUE AB
#ABconcerts

04/06 JERUSALEM IN MY HEART
10/06 FREE Dauw label night with R BENY & STIJN HÜWELS
11/06 FREE MIGRAINE MUSIC
15/06 FREE B.A.A.D.M. presents AF URSIN & MATHIEU SERRUYS
16/06 FREE JIM WHITE feat. NICOLAS ROMBOUTS & GEERT HELLINGS
10/09 FREE GIOVANNI DI DOMENICO & TETUZI AKIYAMA

BUY YOUR TICKETS AT WWW.ABCONCERTS.BE
FOLLOW AB ON



# WOMEN IN COMPUTER MUSIC

*Lieblingselektronikerinnen und wo sie zu finden sind. Ein persönlicher Bericht*

*Sonia Güttler*

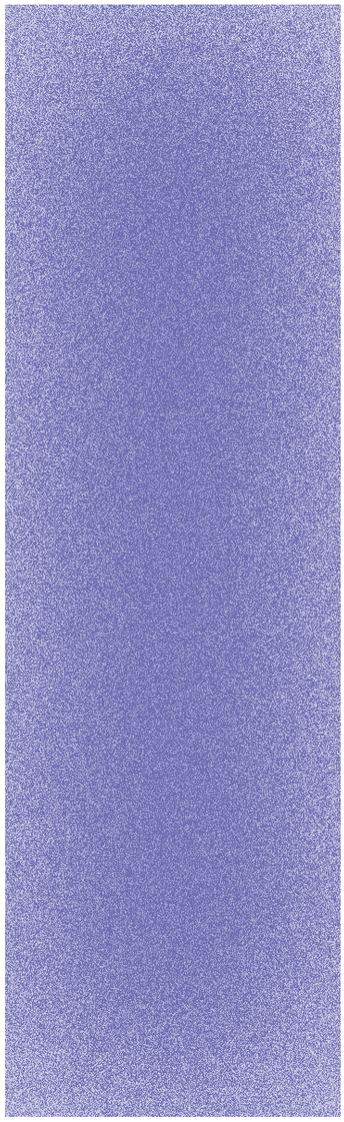
Wenn ich nach meinen Lieblingskünstlerinnen in der elektronischen Musik gefragt werde, so fällt mir eine Antwort inzwischen leicht. Ich kann mich an Erinnerungen, Erlebnissen, Entdeckungen bedienen, die so gut haften geblieben sind, dass ich eine Collage von Lieblingsmomenten zusammen stellen kann. Mal gefällt mir der Schnipsel einer Arbeit besonders gut, ein Track, ein DJ Mix, ein Remix. Manchmal kenne ich von einer Künstlerin auch nur diesen einen Schnipsel. Oder es ist die Bühnenpräsenz oder eine Artist Identity, die mich beeindrucken. Es gibt auch Frauen, deren Musik für mich nicht primär entscheidend ist, sondern die ich in ihrer Summe einfach klasse finde, wie The Black Madonna oder Pan Daijing. Ich kann mich in der elektronischen Musik inzwischen souverän in einer weiblichen Grundmenge bewegen, einer diffusen Wolke aus Sounds, Bildern und Namen, die ich mir ähnlich schlecht merken kann wie die ihrer männlichen Kollegen. Und ich zweifle nicht an der Gültigkeit oder Messbarkeit dieser weiblichen Grundmenge: ich weiß, dass es sie gibt.

Alleine female:pressure, ein internationales Netzwerk von weiblichen, non-binary und trans Artists in der elektronischen Musik und digitalen Kunst, zählt derzeit 2.353 Mitglieder, und das ist nur eines von vielen Netzwerken und Kollektiven, in denen sich Nicht-Männer zusammentun. Discwomen, Omnii, Female Frequency, Oramics, Mint, Pink Noises, Shesaidso – sie alle widmen sich dem Bemühen, Protagonistinnen sichtbarer zu machen. female:pressure liefert Zahlen, seit 2013 gibt es Facts, eine jährliche Zählung von Frauenanteilen in Line-ups von Clubs und Festivals der elektronischen Musikszene. Keychange ist ein internationales Programm gegen die ungleiche Geschlechterverteilung in der Musikbranche, das Künstlerinnen featured und mit Festivals zusammenarbeitet, um sie zu dem Ziel eines gender-balanced Line-ups bis 2022 zu bewegen.

Die Musikpresse widmet sich mit liebevoller Hingabe, die ich ihr glaube; kaum jemand hat wohl so viel Freude an Umbrüchen wie Journalisten. Wenn man über die Seiten von Groove, Spex, Resident Advisor, The Wire oder Fact Magazine scrollt, dann finden sich Protagonistinnen all over the place. Im Vorbeigehen erfahre ich, dass Jlin mit Holly Herndon ein ziemlich abgefahrenes Musikvideo gemacht hat, Laurie Anderson einen Grammy bekommen hat, dass Julia Kent und Kate Carr neue Alben veröffentlicht haben. Hier noch ein Mix von Helena Hauff, dort noch eine Meldung von Laura Halo. In der Peripherie, in der ich mich bewege, gibt es Frauen zu entdecken. Ob es anteilig genug sind, ist eine nächste Frage, und dass Frauen nicht die Antwort auf alle Geschlechterfragen sind, dürfte auch klar sein. Sogar die Best-Of Listen werden weiblich. „Half of this year's picks are from female artists, who represent a growing strength in the industry", bemerkt A Closer Listen. Und Antigravity Bunny „noticed a theme: a lot of them were made by women." Doch die meiste Musik entdecke ich nicht in den Medien, sondern auf meinen alltäglichen Trampelpfaden, wenn ich unterwegs bin, durch persönliche Begegnungen, durch Empfehlungen aus meinem Freundeskreis oder meinen liebsten Plattenläden.

Grade letzte Woche hab ich mich in Afrodeutsche verliebt, weil meine Freundin Katja mich auf sie brachte. Break Before Make ist ihr Debütalbum (Skam Records, 2018), aber vor allem ihre Mixe haben es mir angetan. Eine meiner neueren Lieblingsplatten ist Diverted Units von Maria W. Horn (Holodisc, 2016). Sie ist sowas von auf den Punkt, die klangliche Energie präzise gebündelt und dort plaziert, wo sie hingehört. Ähnlich fasziniert war ich von den Alben Anticlines von Lucrecia Dalt (Rvng Intl., 2018) und Love Letters von Thembi Soddell (Room 40, 2018), einer intensiven Betrachtung psychologischer Phänomene, begleitet von Videos, die sich in einer unaufgeregten Bildsprache der Grenze zum Ekel nähern. Auf Perera Elsewhere wurde ich durch einen Remix aufmerksam, den sie von dem Danielle de Picciotto Stück „Desert Fruit" gemacht hat (Monika Enterprise, 2017), da ist ihr Name bei mir hängen geblieben. Richtig gut fand ich ihren Fact Mix (2018). Live hat mir Zoe Mc Pherson besonders gut gefallen, die ich beim Chouftouhonna Festival in Tunis getroffen hab'. Da war etwas Trockenes, Dreckiges in ihrem Sound, das einfach sexy ist, in Verbindung mit einer meditativen Art mit Stimme umzugehen, sie wie ein instrumentales Klangelement einzubeziehen. Sie selbst scheint wie eine körperliche Verlängerung ihrer Musik zu sein, in der Art, wie sie aussieht, wie sie sich bewegt. Als ich danach mehr über sie erfahren wollte, stieß ich auf ihr Projekt String Figures – eine umfassende Arbeit, ausgehend von einer Recherche über die Kultur der Arktis-Völker Inuit, über die entlang dieser Erkenntnisse und Eindrücke entwickelten Musik des Albums (SVS Records, 2018) bis hin zur bildlichen Übersetzung von Alessandra Leone in Video-Clips und Live-Visuals. Mit besonderem Interesse schaue ich auf die Arbeiten von Weggefährtinnen, seien es die meiner Labelkolleginnen, Künstlerinnen aus dem female:pressure Umfeld oder jener, die unweigerlich um einen kreisen, wenn man sich im selben Metier herumtreibt.
Allen vorweg gilt das für Gudrun Gut, die mich auf Monika Enterprise und damit in den vermutlich wichtigsten Teil meines Musiklebens geholt hat. Es war ihr Album Wildlife (2012) und ganz besonders der Track „Garten", der mir wie ein Lockruf erschien: das Gärtnern, das mir neben der Musik ein lebenswichtiges Therapeutikum geworden war, vertont von einer Labelmacherin, das konnte kein Zufall sein!

Gudrun hat eine Begabung, beseelte Kreaturen zusammenzubringen, das Monika Roster ist eine eklektizistische Ansammlung von Künstlerpersönlichkeiten, aus dem Gudrun das Format Monika Werkstatt entwickelte. Sie sind mir besonders vertraut, ihre spezifischen Eigenheiten berühren mich immer wieder: Danielle de Picciotto, die Eindrücke ihrer Lebenswirklichkeit als Nomadin in allen künstlerischen Formen wiedergibt. Sie zeichnet, malt, illustriert, schreibt, spielt, schneidet, produziert alles selbst, wie ihr Album Tacoma (Moabit, 2015). Sie kreist aber nicht nur um sich selbst, sondern kuratiert, organisiert, dokumentiert. Islaja zwirbelt gerne an alter Hardware herum, umringt von Kabelsalat definiert sie mit einfachen Entscheidungen die Situation, und setzt sich in einer schlecht überschaubaren Bühnensituation schonmal einfach auf den Tisch, so simpel wie genial. Powerwomen Pilocka Krach, die Bühnen wie ein Steuermann übernimmt und damit Mengen begeistert. Für mich ist sie eine Mischung aus Jack Sparrow und Charlie Chaplin. Die strahlende Barbara Morgenstern, die von einer ansteckenden Spielfreude getrieben ist. Mit ihrem Track „Dr. Mr." vom Album Fjorden (Monika Enterprise, 2000) hat sie mir einen persönlichen Alltime Favourite beschert. Natalie TBA Beridze, bei der mich das tight produzierte, von frickeligen Details umspielte Soundfundament begeistert, das ihre Songs trägt. Und AGF, gesamtkünstlerisch forward thinking, mit einem immensen Output, und vor allem liefert sie produktionstechnisch ab.



# WOMEN IN COMPUTER MUSIC

*Favourite Female Electronic Musicians and Where to Find Them. A Personal Report*



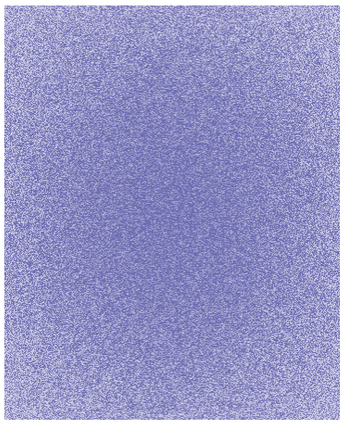
*Sonia Güttler*

When I am asked for my favourite artists in electronic music the answer is, by now, an easy one. I can draw on memories, experiences and discoveries that have stayed so fresh in my mind that I can assemble a collage of favourite moments. Sometimes I am particularly fond of one snippet of a work: a track, a DJ mix, a remix. At times this one snippet is actually even all I know about this female artist. Or it might be their stage presence or the artist identity that impress me. There are also women with whom it is not the music that is the primary decider for me but whom I just find fantastic in their entirety, such as The Black Madonna or Pan Daijing. By now I can move around electronic music confidently in a kind of universal set of female artists, a diffuse cloud of sounds, images and names that I struggle to remember just as much as those of their male colleagues. And I do not doubt the validity or measurability of this female universal set: I know that it exists.

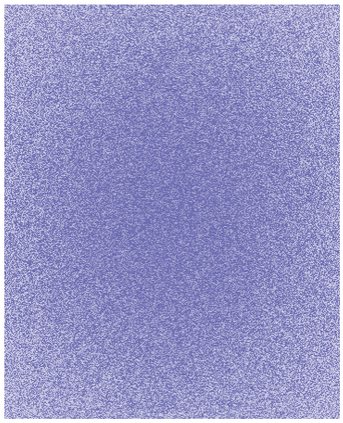
Even on its own female:pressure, the international network of female, non-binary and trans artists in electronic music and digital art, currently numbers 2,353 members. And this is just one of many networks and collectives in which non-males congregate. Discwomen, Omnii, Female Frequency, Oramics, Mint, Pink Noises, Shesaidso – all of these are dedicated to trying to make female protagonists more visible. female:pressure provides the numbers: Since 2013 they have conducted Facts, an annual count of female participation in the line-ups of clubs and festivals of the electronic music scene. Keychange is an international program against the unequal gender balance in the music scene that features female artists and works with festivals to try to advocate for the aim of gender-balanced line-ups by the year 2022.

The music press focuses on this with a level of loving attention that I do actually buy into; after all few people enjoy radical change as much as journalists do. If you scroll down the pages of Groove, Spex, Resident Advisor, The Wire or Fact Magazine, you will find female protagonists everywhere. In passing I find out that Jlin did a pretty weird music video with Holly Herndon, that Laurie Anderson has won a Grammy, and that Julia Kent and Kate Carr have released new albums. Then there is also a mix by Helena Hauff, oh and an announcement by Laura Halo. In the periphery that I move in there are plenty of women to discover. Whether in terms of their mathematical ratio there are enough of them is of course another question, and that women are not the be-all and end-all when it comes to gender should be clear, too. Even the best-of lists are becoming increasingly female. “Half of this year’s picks are from female artists, who represent a growing strength in the industry,” A Closer Listen points out. And Antigravity Bunny “noticed a theme: a lot of them were made by women.”
But most music I do not discover in the media but during my daily walkabouts, while I am on the move, by means of personal encounters or recommendations from friends or my favourite record shops.

Just last week I fell in love with an Afro-German artist because my friend Katja introduced me to her music. Break Before Make is her debut album (Skam Records, 2018), but mainly it is her mixes that I am taken with. One of my recent favourite albums is Diverted Units by Maria W. Horn (Holodisc, 2016). She is wonderfully to the point, bundles the sound energy precisely and aims it exactly where it should be. I was similarly fascinated by the albums Anticlines by Lucrecia Dalt (Rvng Intl., 2018) and Love Letters by Thembi Soddell (Room 40, 2018), the latter of which offers an intense look at psychological phenomena accompanied by videos that approach the borderline to disgust in an unruffled visual depiction. I became aware of Perera Elsewhere because of a remix that she released of the track “Desert Fruit” by Danielle de Picciotto (Monika Enterprise, 2017), and her name stuck with me. Later on I really liked her Fact Mix (2018). Live I particularly enjoyed Zoë Mc Pherson, whom I met at the Chouftouhonna Festival in Tunis. There is something dry and dirty in her sound that is just sexy, especially in combination with the meditative way she uses her voice and employs it like an instrumental sound element. She herself seems to be the physical embodiment of her music in terms of the way she looks and moves. When I tried to find out a bit more about her afterwards, I came across her project String Figures – a comprehensive work based on research about the culture of the arctic Inuit people, about the impact these insights and impressions had on the development of the music on that album (SVS Records, 2018) all the way to its visual interpretation in video clips and live visuals by Alessandra Leone. I have a particular interest in the work of my female



Ihre Tracks haben fragmentarische Strukturen, kraftvolle Entwicklungen, sind sehr präzise gestaltet, ich empfinde ihren Sound als sehr modern. Monika ist ein fruchtbares Umfeld, es gibt gemeinsame Begleitprojekte, kollaborative Alben, Remixe, die wir untereinander füreinander machen.
Ein erster Kontakt mit Gudrun entstand übrigens via female:pressure. Sie mochte meine DJ Mixe und wollte sie für Ocean Club Radio. Und so geht das bei dem Netzwerk: es gibt eine Datenbank, in die man sich eintragen kann, und eine Mailing-Liste, die alle miteinander verbindet. So bekommt man Namen mit, wird auf Releases hingewiesen, erfährt von Open Calls, Artist Residencies, Projekten. Auf diesem Weg habe ich in den letzten Jahren verfolgen können, wie es immer mehr wurde, wie wir immer mehr wurden. Durch die Korrespondenz im Netzwerk habe ich viele Künstlerinnen entdeckt, deren Namen mir sonst nicht so schnell und so gebündelt begegnet wären. Zu einer Lieblingselektronikerin und lieben Kollegin wurde Midori Hirano mit ihrem glitchy Elektronikprojekt MimiCof. Cio D`Or,



die in Köln lebt. Kyoka aus Japan, inzwischen Berlin. Alísu aus Chile. Koloto, Loraine James, La Leif, Olive aus England. Ah! Kosmos aus der Türkei, inzwischen Berlin. Und das enorm große Feld der experimentellen Musik – stark im Netzwerk vertreten. Tuna Pase aus der Türkei, Chra aus Österreich, Klara Lewis aus Schweden, Heidi Mortensen, lebt in Barcelona. Und so, so viele mehr.

Sie zu finden war im Netzwerk möglich, nicht etwa in den primären Institutionen des Systems, seinen Veranstaltungen, Plattenläden, Medien, die während meiner ersten Jahre als DJ noch weitestgehend frauenfrei waren. Und: das war mir lange Zeit auch reichlich egal.
Denn in meinen Teenagerjahren waren es die Frauen, von denen ich mich verstoßen fühlte. Als es darum ging, den Wechsel vom Kind zum Jugendlichen zu vollbringen, gelang es mir nicht, den benötigten Dress- und Verhaltenscode zu bedienen: ich trug nicht die richtigen Jeans, ich hatte nicht die richtige Frisur (hatte ich überhaupt eine?) und mein Gesicht wies ständig peinliche rote Hektikflecken auf. Ich war schon immer fröhlich, laut, hab' schon immer viel geredet, weshalb ich als Kind viele Freundinnen hatte, was während der Pubertät jedoch zu Konflikten führte. Meine Freundschaften mit Mädchen nahmen in dieser Phase ein grausames Ende. So landete ich bei Jungs, denen ich leid tat und mit denen ich rumhängen konnte. Erst auf dem Skateboard, worin ich nicht gut war, später bei den Plattenspielern, und als mir eines Tages der Umgang damit erklärt wurde, machte das Prinzip bei mir sofort klick. Pop- und Gitarrenmusik fand ich eh doof, die kuriose Musik, die nachts auf dem Fernseher meiner Eltern lief, wenn Kabel 5 zu Super Chanel schaltete, hingegen gut. Bei „Unfinished Sympathy" von Massive Attack saß ich senkrecht im Bett und lief schnell die Treppe hinab um die letzten Bilder des Videos zu erhaschen, begleitet von der Nervosität, meine Eltern, die nur eine Armlänge entfernt daneben lagen, könnten wach werden. Ich erinnere mich an hypnotisierende Bilder aus den Videos von The Future Sound Of London. Nicht, dass ich mir diese komplizierten Bandnamen damals, es muss 1991/92 gewesen sein, hätte merken können. Aber diese nächtlichen Klangerlebnisse brannten sich in meine Seele ein und mündeten in einer tiefen Liebe zu dieser Art von Musik, deren Namen ich nicht kannte. Das DJ-Ding und die elektronische Musik machten für mich total Sinn, ohne dass ich das Phänomen zu dem Zeitpunkt wirklich hätte benennen können. Lange Teenagerjahre vergingen, in denen ich an der Seite dieser DJ-Clique war. Aber eben nur an der Seite, ich war geduldet, aber nicht Teil ihrer Kommunikation (Joints, die ich nicht rauchen mochte, spielten wohl auch eine Rolle). Dadurch war meine Reise in die elektronische Musik zuerst ein nonverbales Puzzlespiel, ich hangelte mich an Anhaltspunkten entlang, die ich im Musikhaus Tonger einer rheinländischen Kleinstadt nervös dem Verkäufer vortrug, der sie in Platten verwandelte, und manchmal gab es auch nur CDs. Ich war selig. Endlich Musik, die nicht bei der Hitparade auf SWR3 lief. Musik von Leuten, die T-Shirts mit Smileys trugen. Später, im einzigen Plattenladen jener Kleinstadt, dessen Inhaber und einziger Verkäufer bodenständig und nahbar war, konnte ich ungeniert wühlen und durfte mixen üben, wenn die Plattenspieler nicht zum Vorhören gebraucht wurden. Glück für mich, denn an die Plattenspieler der DJ-Clique durfte ich erst ran, wenn die anderen nicht mehr wollten – weshalb bei mir die Lautstärke herunter geregelt wurde, denn wenn ich erst mal dran war, hatten die anderen längst keine Lust mehr auf laute Musik. Doch die Umarmung, die ich beim Spielen einer guten Platte fühlte, war stärker, als das Gefühl nur ein Anhängsel zu sein.



Bei meiner Erforschung von Releases fühlte ich schnell Unterschiede, Superfly erinnere ich als gruselig, Ladomat fand ich knackig. Und dann weiter gesucht, immer entlang der Credits. Mit 17 hatte ich einen ersten Stapel Platten zusammengetragen, bei H&M erstand ich für 14,95 DM so etwas wie eine erste Plattentasche (sie sah aus wie eine, doch das Format stimmte nicht ganz), und als nach meinem achtzehnten Geburtstag ein Sparbrief meiner Omi fällig wurde, kaufte ich davon ein eigenes DJ-Setup: zwei Technics MK 1210, einen billigen American DJ Mixer und – dazu riet mir mein Lieblingskumpel – einen Denon Verstärker sowie ein Tapedeck, damit ich meine Mixe auch aufnehmen, abhören und verteilen konnte. Ich fühlte mich befreit, nicht mehr länger nur als Anhängsel, sondern als eigenständiger DJ. Ich hörte gar nicht mehr auf zu mixen und aufzuzeichnen. Doch auf den selbstorganisierten Parties der DJ-Clique, die es häufig gab, da ließen sie mich nicht auflegen. Für Kasse und Tür war ich gut.

Und so sollte es weiter gehen, viele Jahre, mehrere Lebensabschnitte lang. Bei einem anderen Freund durfte ich in dessen Appartment die Plattenspieler nicht anrühren, wieder ein anderer zockte mir meine („komm, wir stellen die bei mir auf") – natürlich holte ich sie mir zurück, doch leider erst viel zu spät. Im Umgang mit Jungs, so hatte ich es gelernt, wären die Dinge nun mal so.

Das Schema sollte sich noch oft wiederholen, viele Male, in unterschiedlicher Gestalt. Mein Dilemma der Unterdrückung, das patriarchale Prinzip dahinter, verstand ich nicht. Aber ich spürte eine Wut in mir wachsen, die zu einem kraftvollen Motor wurde. Ich machte weiter, alleine, las Fanzines, sammelte Flyer, nahm Tapes auf. Die Groove wurde zur wichtigsten Lektüre.

fellow-travellers, whether they be label colleagues, artists from the orbit of female:pressure or people who inevitably circle around you if you are active in the same field.
Most of all this is true of Gudrun Gut, who signed me for Monika Enterprise and thus ushered in the probably most important part of my life as a musician. It was her album Wildlife (2012) and especially the track "Garten", that seemed to be lure me in: Gardening had become, in addition to my music, a vitally important therapy for me, and now it had been turned into music by the founder of a label…. This was clearly meant to be!

Gudrun has a talent for bringing together soulful creatures; the Monika roster is an eclectic collection of artistic personalities, based on which Gudrun developed the format Monika Werkstatt (meaning Monika Workshop). These people are so very familiar to me, their specific characteristics never stop touching me: Danielle de Picciotto, who reflects her lived experience as a nomad in all artistic media. She draws, paints, illustrates, writes, plays music, and produces everything herself, like her album Tacoma (Moabit, 2015). She does not, however, just focus entirely on herself but also curates, organises and documents. Islaja likes fiddling around with old hardware, defines the situation with easy decisions while surrounded by tangles of cable, and in a stage situation where it is difficult to keep the overview she may well end up just sitting down on top of a table, a solution that is as simple as it is ingenious. The power woman Pilocka Krach takes over the stage as if she were at the helm of a ship and draws the admiration of the crowds with it. To me she is like a mix of Jack Sparrow and Charlie Chaplin. The sparkling Barbara Morgenstern, who is driven by a truly infectious joy of making music. With her track "Dr. Mr." on the album Fjorden (Monika Enterprise, 2000) she furnished me with my personal all-time favourite. With Natalie TBA Beridze I am thrilled by the way the tightly produced sound base, full of intricately arranged details, carries her songs. And then there is AGF, forward-thinking in terms of total works of art and with an immense output, who absolutely delivers especially with the standard of her production. Her tracks are characterised by their fragmentary structures and powerful development; they are designed very precisely; her sound feels very modern to me. Monika is a fruitful environment with shared side-projects, collaborative albums and remixes that we produce with each other and for each other.

My first contact with Gudrun, by the way, came about via female:pressure. She liked my DJ mixes and wanted them for Ocean Club Radio. And that's exactly how the network works: There is a database you can enter yourself into and a mailing list that connects everyone with each other. That way you become aware of names, get to hear about releases, find out about open calls, artist residencies, projects. This way I have been able to observe over the last few years how it grew bigger, how we grew more numerous. By means of corresponding via the network I discovered lots of female artists whose



names I surely wouldn't have come across anywhere else as quickly and all in one place. Midori Hirano, the woman behind the glitch-inspired project MimiCof, became both one of my favourite electronic musicians and a dear colleague. Cio D`Or, who lives in Cologne. And there are more: Kyoka from Japan who is now in Berlin. Alísu from Chile. Koloto, Loraine James, La Leif and Olive from England. Ah! Kosmos originally from Turkey, now Berlin. And the huge field of experimental music – that also has a strong presence in the network: Tuna Pase from Turkey, Chra from Austria, Klara Lewis from Sweden, Heidi Mortensen, who lives in Barcelona. And many, many more.
Finding them became possible by means of the network, not the primary institutions of the system such as events, record shops and media, all of which were almost entirely devoid of women during my first few years as a DJ. But: for a long time I didn't really mind that.

Because during my teenage years it was women who I felt rejected by. When I tried to successfully navigate the change from child to teenager I didn't manage to satisfy the necessary dress code and behaviour standards: I didn't wear the right jeans, didn't have the right haircut (did I have one at all?) and my face was continuously and embarrassingly full of hectic red blotches. I had always been a happy, loud character, had always talked loads, which as a child meant I had lots of girl friends but as a teenager caused conflict. My friendships with girls came to a cruel end during that phase. So I ended up with boys who took pity on me and let me hang around with them. First by skateboarding, which I was no good at, and later on with record players. And one day when someone explained to me how to handle the record player, the principle clicked immediately. Pop and guitar music I thought were stupid, but the strange music that came from my parents' TV at night when the Kabel 5 channel switched over to Super Channel really hit a note with me. When "Unfinished Sympathy" by Massive Attack came on I got straight out of bed and ran down the stairs to catch a glimpse of the last few images of the video, even though I was worried I might wake my parents who were asleep only an arm's length away from the TV. I remember the hypnotising images from the videos of The Future Sound Of London. Not that at the time, roughly in 1991/92, I would have been able to remember these complicated band names. But these nightly sound experiences left a deep mark on my soul and led to a deeply felt love for this kind of music, the name of which I didn't even know. That DJing thing and electronic music made total sense to me, even though at the time I wouldn't really have been able to assign a name to the phenomenon.

Long teenage years passed during which I was on the fringe of this DJ clique. But that was exactly it: I was only at the sidelines, they put up with me but I was not part of their communication. (The fact that they smoked joints but I didn't like those probably played a part, too.) As a consequence my journey into electronic music took the form of a non-verbal maze with me groping my way along clues that I then told nervously to the salesman at Musikhaus Tonger in a small town in the Rhineland, who then translated my requests into fitting albums for me or even, on occasion, a CD. I was in heaven. Finally this was music that wasn't played in the charts on radio station SWR3. Music by people who wore t-shirts with smileys. Later on in the only record store of this little town, whose owner and only sales assistant was down-to-earth and approachable, I was allowed to dig around unceremoniously and to practice mixing when the record players weren't needed for customers checking out a track. That was lucky for me because when it came to the record players of the DJ clique I was only allowed to use them when the others had had enough – which is why they turned the volume down for me because by the time it was my turn the others were not in the mood for loud music any more. But the strong feeling of belonging that I felt when I played a good record was stronger than the feeling of just being an appendage.

In my exploration of releases I quickly felt the differences; I remember finding Superfly spooky and Ladomat crisp. And I always carried on searching, using the credits for guidance. Aged 17 I had already accumulated my first pile of records; at H&M I acquired my first record bag for DM 14.95 (at least it looked like one, but the size wasn't quite right); and after my 18th birthday when a savings account set up for me by my grandma matured, I used the money to buy a DJ set-up of my own: two Technics MK 1210, a cheap American DJ Mixer and – on the advice of my favourite mate – a Denon amplifier and a tape deck so that I would be able to record, listen to

Auf dem Titelbild leuchteten eines Tages rot geschminkte Frauenmünder. Nicht irgendwelche Frauenmünder, nein, es waren die selbstbewusst rot angemalten Münder starker Frauen, cool frisiert, schwarz gekleidet, wie sie mir nie begegnet waren. Bis dahin waren mir Frauen nur an den Garderoben begegnet, den Kassen, den Bars, als Flyerverteilerinnen. Als Freundin des DJs oder Schönheit der Nacht. Ich kannte damals nur ganz wenige, die selbst auflegten oder produzierten: Mia Grobelny, Yetti, Kemistry and Storm, Gayle San. Doch es gab noch mehr? Begierig las ich den Artikel. Von diesen Frauen, allesamt DJs – namentlich erinnere ich mich an Electric Indigo, Acid Maria, Cassy – zu erfahren, war für mich schon eine Sensation. Und sie waren so anders mit ihren roten Mündern. Sie hatten ein Netzwerk gegründet, um Frauen in der Szene die Möglichkeit zu geben, sich zu verbinden. Diese coolen Frauen reichten mir die Hand. Ich wurde Mitglied von female:pressure.

Es war wie der Schlüssel zu einer geheimen Abteilung. Ich war erstaunt, dass es so viele DJs und Produzentinnen gab, von denen ich bislang nichts erfahren hatte. Von denen nichts in den Fanzines und in der Groove gestanden hatte. Deren Namen mir auf Flyern nicht begegnet waren.

Die Frauen im Netzwerk tauschten sich über Musik und Technik aus, aber auch über Erfahrungen, die sie als DJs so machten. Die Art und Weise, wie sie sich austauschten, machte schmerzhaft deutlich, woran man mich viele Jahre nicht hatte teilnehmen lassen: Austausch auf Augenhöhe. Ihre Erfahrungsberichte zeigten, dass meine Geschichte kein Einzelfall war, sondern nur ein Beispiel für einen flächendeckenden Mangel an Gleichberechtigung.
Im Umgang mit weiblichen DJs war all das mit Leichtigkeit möglich, was mir Männer zuvor und begleitet von komplizierten Erklärungsversuchen versagt hatten: wir waren neugierig auf die Musik der anderen, halfen uns bei Fragen, wie man Dinge als DJ so anstellt, wir teilten Wissen und Kapazitäten. Schnell bekam ich Einladungen hier und da aufzulegen. Ich machte menschliche und musikalische Entdeckungen. Freundinnen zu haben wurde für mich wieder denkbar.

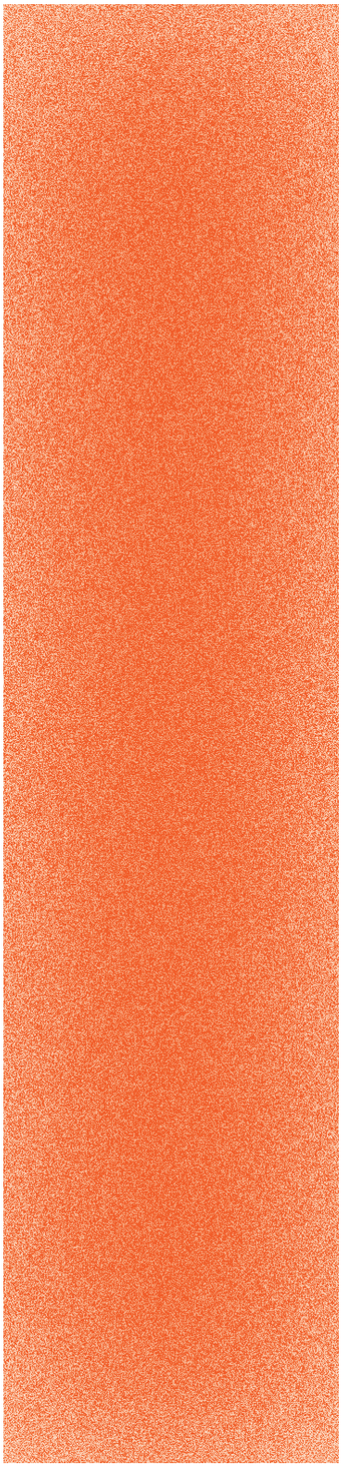
Klingt nach einem Happy End. Doch plagt mich dessen Gesamtkonzept. Dieses Denken in Männlein – Weiblein, es nervt.

Neulich sagte ich ein Projekt ab, danach wurde ich nach Empfehlungen gefragt, aber Frauen müssten es sein. Oh. Auch das Thema dieses Textes basiert ursprünglich auf der Bitte, gerichtet an eine Frau, doch mal was über Frauen zu erzählen. Ein kleines Kulturfestival in NRW wollte mich gerne im Programm haben und ganz oben auf der Vorschlagsliste stand: ein Frauen-Thema. Ich mache es, denn ich fühle eine Verantwortung. Ich mache es, weil der Zustand in unserer Szene beweist, dass es diese aufklärerische Arbeit immer noch braucht. Ich mache es, damit die Welt von meinen Lieblingselektronikerinnen erfährt. Ich mache es, damit da lieber mein Name auf dem Flyer steht als am Ende dann doch wieder der eines Mannes, weil man keine andere Frau gefunden hat.
Aber mal ehrlich, eigentlich sollten Veranstalter von alleine darauf kommen, dass Frauen im Programm künstlerische Inhalte bedeuten und nicht alleine für aufklärerische Verantwortung stehen, denn genau dieses Schema entspricht den alten, patriarchalen Mustern: Frau als Lehrerin. Im selben Atemzug muss ich mir an meine eigene Nase fassen, denn warum stütze ich diese Strukturen durch meine Teilnahme? Und was, wenn sich ab sofort alle nicht-Männer jenen nicht-künstlerischen Anfragen entziehen würden? – eine Gedankenschleife.

Die Gender-Debatte bleibt krampfig, der Umgang mit Frauen vielerorts unsouverän. Frauen gelten als ihr eigenes Genre, all-female Lineups werden stolz als solche deklariert. Peinlich. Dabei ist doch gar nichts dabei, sich insgesamt guter Musik zu verpflichten und dabei einen Hauch auf Diversität zu achten, ohne es gleich an die große Glocke zu hängen.

Manchmal frage ich mich, wie die Jungs von Modeselektor wohl reagieren würden, wenn man sie bei ihrem nächsten Interview fragt, wie das denn so ist, so als Mann in der elektronischen Musik. Und ich stelle mir vor, wie sie ihre Fäuste recken und die Mittelfinger strecken: FUCK YOU.





and distribute my mixes. I felt liberated, no longer just an appendage but a DJ in my own right. I barely ever stopped mixing and recording. But at the frequent parties of the DJ clique, which they organised themselves, they never let me put on records. I was just good enough to staff the tills and the door.
And that was how it was going to continue for many years to come and several periods of my life. At one friend's flat I was not allowed even to touch the record player, while another one ripped me off ("come on, we'll set them up at my place") – of course I went and got them back but unfortunately much too late. In my understanding of boys, that is just how things worked.

That pattern was to repeat itself frequently, several times over, in differing shapes. I didn't grasp my dilemma of being oppressed, the underlying patriarchal principle. But I felt rage growing inside me that was becoming a powerful motivator. I carried on by myself, read fanzines, collected flyers, recorded tapes. Groove magazine became mandatory reading.

One day there were women's red lips on the front page. Not any red female lips but the mouths, self-confidently made up with lipstick, of strong women with cool hairstyles and black clothes; I had never come across women like that before. Up until then I had only met women at cloakrooms, tills, bars or handing out flyers. Or as the DJ's girlfriend or the beauty of the night. Back then I only knew very few who put on records themselves or produced tracks: Mia Grobelny, Yetti, Kemistry and Storm, Gayle San. But were there more of them? Avidly I read the article in the magazine. To find out about these women, DJs all of them – I remember the names Electric Indigo, Acid Maria, Cassy – was nothing short of a sensation to me. And they were so different with their red mouths. They had set up a network in order to give women in the scene the opportunity to link up. These cool women held out their hands to me. I became a member of female:pressure.

It was like being handed the key to a secret department. I was astonished that there were so many female DJs and producers that I had never heard of; about whom there had been nothing in the fanzines and in Groove; whose names I hadn't come across on flyers.
The women in the network exchanged their views of music and technology, but also shared the experiences they made as DJs. The way in which they compared notes drove home to me painfully just what I hadn't been allowed to be a part of for all those years: communication as an equal. The way they told their experiences demonstrated that my story was not an exception but merely a case in point of a widespread lack of equal opportunities.
When I was dealing with female DJs all those things that had been denied to me by men, accompanied by their difficult attempts at explanation, were suddenly easily possible: we women were curious about each others' music, helped each other with questions about how DJs do things, shared knowledge and capacities. Soon I got invitations to put on records here and there. I made personal and musical discoveries. To have female friends became a possibility for me again. Sounds like a happy end.
Yet, I struggle with the concept as a whole. This thinking in terms of male – female just gets on my nerves.

Recently I turned down a project and was then asked for recommendations but it had to be women. Oh. Similarly, the topic of this article is based on the request, directed to a woman, to write something about women. A small cultural festival wanted to have me on their program and right at the top of the list of suggestions it said: a women's topic. I take on these things because I feel a sense of responsibility. I do them because the state of our scene proves that this kind of educational work is still needed. I do them so that the world gets to know about my favourite electronic musicians. I do them so that on the flyer it says my name rather than the name of yet another man because they couldn't find a woman to take it on.

But to be honest, really the organisers should realise of their own accord that having women in their line-up means artistic content, not just educational work because otherwise it once again follows the same old patriarchal pattern: the woman as teacher. On that note, however, I have to take a good look in the mirror because, after all, do I not support these structures through my willingness to take part? And what would happen if from now on all non-males would turn down any non-artistic requests for appearances? – The thought process goes round and round.

The gender debate continues to be tense, the approach to women frequently not very elegant. Women are seen as their own genre, and all-female line-ups are proudly declared as such. It's embarrassing. On the part of organisers there should not be an issue with making an overall commitment to good music and simultaneously paying a little bit of attention to diversity without shouting it from the rooftops.

Sometimes I wonder how the guys of Modeselektor might react if they were asked at their next interview what is like being a man in electronic music. I imagine they would stretch out their fists and stick out their middle fingers: FUCK YOU.

# “...DIFFERENT STRATA AS FAR AGENDA WAS CONCERNED...”

*La Monte Youngs Anthology*

*Hans-Jürgen Hafner*

Anthologien gehören für den Büchersammler – ähnlich wie Sampler und Compilations für den Tonträgersammler – zu einer eher ungeliebten Sorte. Man weiß nie so recht, wo im Regal sie einzuordnen, wie sie wiederzufinden wären; und wie speziell den einen Text, dasjenige besondere Liedchen wieder aufzutun sei, die einst den Ausschlag dafür gaben, warum man mit der Anthologie, dem Sampler auch gleich noch den darauf mit versammelten Rest, buchstäblich, in Kauf genommen hat. Aber ganz ohne solche teils eher willkürliche, teilweise regelrecht ‚kuratierte’ Sammlungen ist es auch schwer auszukommen. Nicht jede Anthologie prägt die Diskussion einer bestimmten Zeit so sehr wie die von Robert Motherwell herausgegebene, 1951 erschienene Anthologie The Dada Painters and Poets, die den Leserinnen und Lesern in den USA einen ersten umfassenden Überblick über die verschiedenen Dada-Zentren bot und die Wechselwirkungen zwischen politischer Provokation und bildender Kunst sichtbar machte. Manches entlegene Gedicht, manch seltenes Stück Musik überlebt nur dank seiner Anthologisierung oder wird dadurch zumindest leichter zugänglich gemacht. Was auch dazu führt, dass so einige Exemplare der Gattung dann doch als ausgesprochen sammelwürdig gelten dürfen und auf den entsprechenden Märkten mitunter heiß umkämpft sind. Blütenlese eben. Anthologien sind, in anderen Worten, irgendwie schon als ‚Format’ problematisch. Wobei der Problemcharakter in Zeiten der allumfassend automatisierten Anthologisierung – das Infopatchwork, wie es die Newsfeeds und Streamingdienste mit sich bringen – nahezu obsolet geworden ist. Möchte man darüber im Sinne eines spezifischen Mediums sprechen, müsste das Problem ‚Anthologie’ gewissermaßen erst rekonstruiert werden.

Denn so banal es klingt, das Problem von Anthologien ist zugleich ihr Potenzial. Dass man zum Gesuchten (und darum Gewollten) gleich noch jede Menge anderes Zeug mitgeliefert bekommt, ob man will oder nicht, birgt ungeahnte Möglichkeiten. Du bekommst nie nur das, was du dir gewünscht hast – was die alte Anthologie vom aktuellen, als Wunschmaschine im Sinne des Spätkapitalismus algorithmisierten Stream gleichwohl ein Stückchen weit unterscheidet.

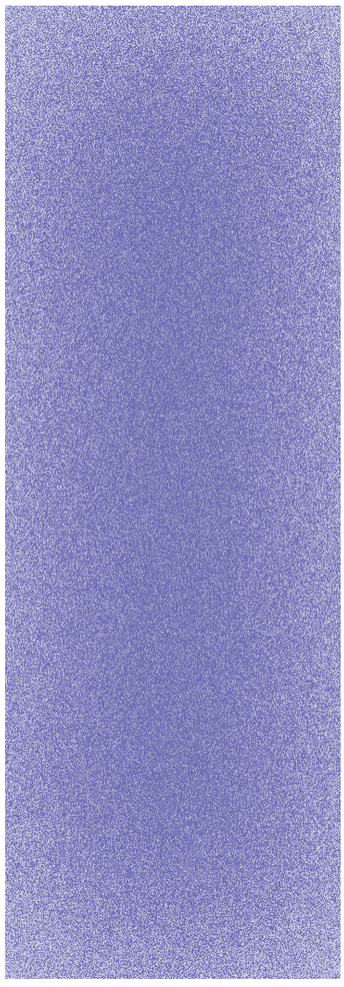
Aber richtig interessant wird es, wenn sich zudem herausstellt, dass eine Anthologie, die man in obigem Sinne als besonders gelungen bezeichnen müsste, im Rahmen ihrer Produktion wesentliche Teile eingebüßt hat. Beiträge, die dem diffizilen Realisationsprozess und, in Konsequenz, der tatsächlich um gut eineinhalb Jahre verspäteten Veröffentlichung zum Opfer gefallen sind.

Wir sprechen von einem Buch, das ‚offiziell’ den ziemlich umständlichen Titel An Anthology of Chance Operations, Concept Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disaster, Plans of Action, Mathematics, Poetry, Essay trägt. Damals wie heute ist meist einfach von ‚der’ Anthology – in Englischen abgekürzt von ‚an’ Anthology – die Rede – und jeder weiß, wovon die Rede ist. Im Mai 1963 erschien das Buch, endlich, nach rund zweijähriger, mehrfach verzögerter Vorbereitungszeit und wurde bereits sieben Jahre später, 1970, in einer moderat überarbeiteten Fassung erneut aufgelegt, diesmal mit prominenter Unterstützung des erfolgreichen Avantgarde-Galeristen und Initiator der Dia Foundation Heiner Friedrich.

Die umfangreiche Aufzählung im Titel zeigt allerdings schon an, dass diese Anthologie irgendwie besonders ist. Schon beim Durchblättern zeigt sich: mit all den eingefügten Inserts (zwei Kuverts mit Partituren, eine Schablone, ein Notenblatt), Faksimiles handschriftlicher Aufzeichnungen, Spiegelschriftdruck, Notationsformen etc. lässt sie sich eben nicht auf eine bestimmte Textsorte, auf ein Genre oder einen spezifischen Stil festlegen. Im Gegenteil: die Spannweite reicht, nimmt man den Titel beim Wort, von künstlerischen Zufallsverfahren zur wissenschaftlichen Disziplin der Mathematik, von ungekannten Kunstrichtungen (concept art) zur Antikunst, vereint Dichtung und Aktivismus und bezieht nicht nur das Sinnlose, sondern auch gleich noch Naturkatastrophen mit ein. Auch die Liste der Beteiligten zeugt von einem – mindestens – bemerkenswert diversen Spektrum. Heute mögen vor allem zwei, drei Namen herausstechen: selbstverständlich Yoko Ono, die seitdem zu einem in den Welten des Pop, der Kunst und der Celebrities gleichermaßen zum Star avanciert ist. Natürlich auch John Cage, als ‚der’ household name für das, was im 20. Jahrhundert als Neue Musik galt, und vielleicht Nam June Paik als Propagandist einer technologiefaszinierten, medienbasierten Kunst.

## (POST-)CAGE

Seinerzeit stellt sich die Situation etwas anders dar. Sicher, auch nach damaligem Maßstab thront Cage über allen anderen. Eine Generation älter als ein Großteil der Beteiligten an der Anthology, kann er zu diesem Zeitpunkt bereits auf eine internationale Karriere zurückblicken und genießt nicht nur in der Welt der neuen Musik, dem Tanz, sondern vor allem in der Kunst größtes Renommee. Sein Einfluss auf die folgenden Generationen ist unübersehbar – auch im Falle der anderen, damals bereits illustren Namen: Jackson Mac Low etwa, ein hochproduktiver Dichter und wichtiger Exponent der experimentellen Literatur- und Theaterszene New Yorks, der Cages Konzept des Zufälligen und der konzeptuell begründeten Unbestimmtheit – oder indeterminacy – auch für die Dichtung anwendet. Der Komponist Earle Brown ist ein Mitstreiter Cages und durch seine Rolle als Produzent für das Label Mainstream Records einflussreicher Promoter Neuer Musik. Und auch der Künstler George Brecht bezieht sich auf Cage, wenn er eine neue und folgenreiche Auffassung von ästhetischer Praxis propagiert: seine „events“ sind als Partituren notierte, teils als Aufträge an die Rezipient_innen formulierte, teils beiläufig und unbemerkt stattfindende Stücke zwischen Kunst, Komposition und Theater: Vorläufer einerseits dessen, was im Laufe der 1960er Jahre zum Genre der Performance kondensiert oder sich andererseits zur conceptual art weiterentwickeln wird. Damals konkurrieren Brechts events mit den ungleich aufwendigeren multimedial-transdisziplinären und theatralen Projekten, die Allan Kaprow fast gleichzeitig unter dem griffigen Label happening etabliert. Beide stellen ihre Konzepte jeweils 1959 in der Reuben Gallery im New Yorker East Village vor und ohne Übertreibung lässt sich festhalten: die beiden Ausstellungen wirken stilprägend. Zudem sind sie eifrige Teilnehmer an John Cages Kurs für experimentelle Komposition, den er 1958 an der New School for Social Research etabliert – und der als eine der Keimzellen der Anthology gelten könnte. Hier formiert sich auch, was sich als Folge von Cages experimentellem Ansatz, im Sinne



# "...DIFFERENT STRATA AS FAR AGENDA WAS CONCERNED..."

*La Monte Youngs Anthology*

*Hans-Jürgen Hafner*

Book collectors often look upon anthologies without much love – and the same goes for record collectors and their views on samplers and compilations. You never quite know where they slot into the order on the shelf and how you might best be able to find them again; and especially how you might ensure you can re-find that one text or that one special song that once upon a time was the reason you bought the anthology or sampler in the first place and made you put up with all that other stuff that is also gathered on it. Yet it is hard to get by entirely without such collections, some of which may be rather random while others may appear highly 'curated'. Not every anthology is as influential in shaping discussion at its particular time as the 1951 anthology The Dada Painters and Poets, which was edited by Robert Motherwell. This offered its readers in the USA the first comprehensive overview of the different centres of Dadaism and illustrated clearly the interplay between political provocation and the visual arts. Some more obscure poems or rarer pieces of music either only survived due to being anthologised or at least were made more accessible by it. On occasion this results in particular specimens of the anthology genre being especially collectable and ending up hotly fought over in the collectors' scene. Anthologies, in other words, are somewhat problematic as a genre. However, this problematic character seems to be growing increasingly obsolete in this age of all-encompassing automatic anthologisation – meaning the information patchwork as created by newsfeeds and streaming providers. Therefore, if you want to discuss anthologies within the context of a specific medium, you will first need to redefine the problem of "anthology".

Trite as it may sound, what is problematic about anthologies is also a potential strength of theirs. The fact that in addition to what you sought out (and therefore wanted) you get a whole load of other stuff whether you want it or not brings with it unexpected possibilities. You never get only what you wanted – and this is what distinguishes old-style anthologies from the current streaming that is arranged by algorithms like a late-capitalist wish machine.

However, there is a really interesting case of an anthology that according to the above description, ought to be considered particularly successful, but actually lost some essential parts during production. These contributions fell victim to the difficult implementation process and the fact that, as a consequence, publication was delayed by about a year and a half.

The book in question has the rather unwieldy 'official' title An Anthology of Chance Operations, Concept Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disasters, Plans of Action, Stories, Diagrams, Music, Poetry, Essays, Dance Constructions, Mathematics, Compositions. Then as now it is usually just referred to as 'An Anthology' and everyone knows what is meant. It was finally published in May 1963 after two years of preparatory work and several delays and was re-issued in a slightly revised edition already seven years later, in1970, with the prominent support of Heiner Friedrich, the successful avant-garde gallerist and initiator of the Dia Foundation.

The extensive list that makes up its title already demonstrates that this anthology is somehow special. A quick flick through its pages shows: with all the inserts (two envelopes with musical scores, a stencil and a sheet of music), facsimiles of handwritten documents, prints in mirror-writing, musical notation systems etc. this anthology does not commit itself to just one particular type of text or genre or specific style. On the contrary: the span ranges, if you take the title literally, from artistic chance operations to the scientific discipline of mathematics and from unknown forms of art (concept art) to anti-art, it joins together poetry and activism and includes not just the meaningless but also throws in natural disasters for good measure. The list of contributors also attests to a, at the very least, remarkably diverse spectrum. Today two or three names might stand out particularly: Yoko Ono of course, who has since attained star status in the spheres of pop, art and celebrity in equal measure. Definitely also John Cage, who was seen as 'the' household name for everything that in the 20th century was considered experimental or New Music, and maybe also Nam June Paik as the propagandist of a media-based art fascinated with technology.

## (POST-)CAGE

Back then, however, the situation looks rather different: Admittedly, even in the judgment at the time Cage towers above all others. Being one generation older than most of the contributors to the Anthology, he can already look back on an international career and enjoys enormous kudos not just in the spheres of experimental music and dance but particularly in the arts. His influence on the following generations is manifestly conspicuous – even in the case of those who are themselves already illustrious: Jackson Mac Low for example, a highly productive poet and important exponent of New York's experimental literature and theatre scene, who applies to poetry Cage's concept of chance and indeterminacy. The composer Earle Brown is a like-minded companion of Cage's and, through his position as a producer at the label Mainstream Records, an influential promoter of experimental music. The artist George Brecht, too, builds onto Cage with his own proposal for a new and momentous approach to aesthetic practice: his "events" are pieces located between art, composition and theatre that are written as musical scores, some are phrased as tasks to the recipients and some take place incidentally and unnoticed. They are thus precursors of two genres, one of which condenses into the genre of performance art over the course of the 1960s, and the other of which would go on to evolve into conceptual art. At the time Brecht's events are in competition with the significantly more elaborate multimedia, trans-disciplinary, theatric projects that Allan Kaprow almost concurrently establishes and snappily labels as 'happenings'. Both present their concepts, separately, in 1959 in the Reuben Gallery in New York's East Village, and it can be stated without hyperbole that both exhibitions have an absolutely formative impact stylistically. Furthermore they are keen participants in John Cage's course in experimental composition, which he set up at the New School for Social Research in 1958 – and which can be considered one of the nuclei of the Anthology. It is there that, resulting from Cage's experimental approach, a post-Cage aesthetic takes shape, the effects of which impact on all areas of the arts.

However, most of the twenty-seven contributors to the book are still at the start of their – individually very different – careers, whether these be in the USA or in Europe. Furthermore, the list of contributors only feigns to suggest an international dimension. As a matter of fact the Anthology is a project that in this form could only come about in New York in the first few years of the 1960s. This does not, however, prevent it either thematically or with regard to its protagonists from reaching far beyond the boundaries of both city and scene. All of that, however, is mainly due to its editor La Monte Young, who himself only arrived in New York in September 1960.

It is for good reason that those in the know refer to it respectfully as 'La Monte's Anthology'. The legendary composer, musician and inventor of Dream Music is the mastermind behind the book and, with regard to its content, the editor. In the past this has been the cause of some irritations. Often the credit for the self-published book with its suggestive cover design – a full-page text pattern of the endlessly repeated short title on a crimson background – has been attributed to the designer of the cover, the Fluxus impresario

einer post-Cage'schen Ästhetik mit Effekten auf alle künstlerischen Bereiche interpretieren ließe.

Tatsächlich stehen die meisten der siebenundzwanzig an dem Buch Beteiligten am Anfang ihrer – individuell jedenfalls sehr unterschiedlich ausfallenden – Laufbahn, egal ob in den USA oder Europa. Zudem täuscht die Liste der Beteiligten Internationalität nur vor. Die Anthology ist ein Projekt, das in der Form nur in New York, in den ersten Jahren der 1960er Dekade zustande kommen konnte. Das heißt nicht, dass sie thematisch und mit Blick auf ihre Protagonisten nicht weit über Stadt- und Szenegrenzen hinausreicht. Nichts allerdings, was davon nicht vor allem auf das Konto ihres Herausgebers La Monte Young ginge, der seinerseits erst im September 1960 in New York eingetroffen war.

Nicht von ungefähr sprechen Eingeweihte respektvoll von ‚La Montes Anthology'. Der legendenumwitterten Komponist, Musiker und Dream Music-Erfinder ist Mastermind hinter dem Buch und im inhaltlichen Sinne sein editor oder Redakteur. Das hat in der Vergangenheit für Irritationen gesorgt: oft wurde das selbst verlegte Buch mit dem suggestiven Coverdesign – ein formatfüllendes Textpattern aus dem endlos repetierten Kurztitel auf karminrotem Grund – seinem Gestalter, dem Fluxus-Impresario George Maciunas gutgeschrieben oder die Rolle des Co-Herausgebers (und letztlich für seine Finanzierung verantwortlichen) Jackson Mac Low überbewertet. Die Zuständigkeiten sind klar auseinanderzuhalten und die Debatte darum ein Indikator, dass es hier um etwas Wichtiges gehen muss: vergleiche die Ansprüche darauf, wer als erster auf Dada, das Readymade oder Fluxus gekommen ist. Deshalb nochmals kurz gefasst: für den Inhalt zeichnet allein Young verantwortlich.

Es ist nicht so, dass an sogenannten little magazines – wie die seit Mitte der 1950er Jahre vermehrt im Selbstverlag als DiY-Produkt erscheinenden Indie-Publikationen, art- und lit-zines zwischen Newsletter, periodical oder Edition in der Literatur bezeichnet werden – ein Mangel wäre. An Anthology ist allerdings seit ihrem Erscheinen von einem buzz begleitet, bietet nicht nur künstlerischen Zündstoff, sondern gerät bald schon in den Fokus zumal der kunsthistorischen Recherche und wird zu einem zentralen Untersuchungsgegenstand, wo es speziell um die New Yorker Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre geht – samt ihrem Einfluss auf die Konzeptualisierung der Kunst. Das kommt nicht von ungefähr. Dieser Plot betrifft den Stand der Kunst, das, was heute ganz selbstverständlich unter dem Begriff der contemporary art firmiert, insgesamt.

Es gibt starke Argumente dafür, dass, wie der britische Philosoph Peter Osborne es ausgedrückt hat, zeitgenössische Kunst ihren Status, ja ihre Ontologie – also das, was die Kunst ihrem Wesen nach Kunst sein lässt –, daraus bezieht, dass sie sich total und irreversibel konzeptualisiert hat: dass Kunst heute, in anderen Worten, im Zustand des Postkonzeptuellen ist. Was arg nach Theorie klingt – und an die zahlreichen Periodisierungsversuche erinnern mag, die vom Beispiel Postmoderne bis zur kurzen Mode der Post Internet-Art, allesamt einen Zustand des ‚danach' fixieren wollen – ist ein handfester Effekt der künstlerischen Praxis: was als Kunst gemacht wird, warum und wie. Es ist offensichtlich, dass sich seit den 1950er Jahren die Möglichkeiten Kunst zu machen erheblich auch in Bereiche ausweiten, die vorher nicht zu ihrem Zuständigkeitsbereich gehörten und allerhand disziplinäre Grenzen, etwa zwischen Tanz oder Musik und Kunst, aber auch zwischen musealer und vom Kunstmarkt gestützter high art und jeder Menge eher pop- oder gegenkultureller Praktiken, aufweichen. Die Künste expandieren buchstäblich. Tatsächlich betrifft das ‚Konzeptuelle' der Kunst, das sich als ihr Produktions- und Distributionsmodus durchzusetzen beginnt, aber eben nicht nur den Aspekt, wie die Kunst seitdem aussieht. Der zentrale Coup, der im Rahmen der conceptual art gelang, ist bekannt und nach wie vor folgenreich: Hier trennte sich die alte Einheit von Kunst und Werk auf – einerseits in die ‚Idee Kunst' und andererseits deren Display, die Art und Weise also, wie diese Idee kommuniziert wird.
Dieser strukturell veränderten Ausgangslage entkommt seitdem kein künstlerisches Vorhaben mehr, selbst wenn es in traditioneller Form, als Gemälde oder Objekt daherkäme und öffnet zugleich ganz neue Darstellungsweisen, wie es als Kunst auftreten, sich vollziehen kann. In dem Sinne wäre Peter Osbornes griffige Formel zu verstehen, dass zeitgenössische Kunst „anywhere or not at all" wäre. Das nun wieder betrifft den generellen Umgang mit Kunst, der sich nicht mehr exklusiv auf ihre Objekte konzentriert, sondern eher Beziehungen in den Blick nimmt, Handlungen und Sprechakte, die unter dem Vorzeichen Kunst vollzogen werden und damit die Kunst als institutionell reguliertes, soziales Feld strukturieren und auf die daran beteiligten Akteure durchreichen.
Szenenwechsel. Seit Herbst 1960 frisch in New York und begleitet von seiner damaligen Partnerin, der Dichterin Diane Wakoski, nimmt Young dank eines Fellowships an Cages berühmtem Kompositionskurs an der New School teil. Den hat zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits Richard Maxfield ‚geerbt' und als Kurs mit Schwerpunkt auf elektronische Komposition fortgeführt. Unter den bisherigen Kursteilnehmern finden sich neben Mac Low, Ichiyanagi und Ono, Kaprow und Brecht etwa auch der spätere Fluxus-Protagonist Dick Higgins sowie weitere bildende Künstler: Al Hansen und Larry Poons. In Maxfields Kurs ist für kurze Zeit sogar George Maciunas zu Gast, der gerade sein Kunst- und Grafikstudium hinter sich gebracht hat.

Young selbst hatte vor seinem Umzug nach New York in Berkeley Komposition und Musikwissenschaften studiert und war mit ersten Kompositionen hervorgetreten. Geprägt von der Musik der Zweiten Wiener Schule, speziell Weberns Serialität und deren Radikalisierung im Werk Karlheinz Stockhausen, war La Monte Young überhaupt erst kurze Zeit vorher mit Cages Musik und Denken in Berührung gekommen. Während seiner Teilnahme am exklusiven Kompositionsworkshop von Stockhausen im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik im Sommer 1959, war es der Austausch mit dem Pianisten und kongenialen Cage-Interpreten David Tudor, der Young einen präzisen Eindruck von Cages Projekt vermittelt.
Noch in Kalifornien ist Young im Mittelpunkt einer Gruppe ikonoklastischer Komponisten und Künstler, Joseph Byrd, Terry Jennings, Dennis Johnson, Terry Riley und Walter de Maria, die, allesamt Anfang 20, die Outlines dafür abstecken, was sich zur Minimal Music verfestigen wird – und letztlich einen Endpunkt der zunehmend akademisierten Neuen Musik markiert. Johnsons 1959 komponiertes und lange verschollenes „November" für Soloklavier – es liegt seit 2013 als Rekonstruktion auf 4 CDs vor – ist historisches landmark dieser Entwicklung. Das rund sechsstündige Stück, das sich als additives Puzzle aus dem Motivmaterial eine Zwei-Ton-Figur, einer kleinen Terz, herausentwickelt und den Interpreten Raum für Repetition wie Improvisation lässt, hatte gleichermaßen Einfluss auf Youngs Kompositionsweise wie dessen aktive Beteiligung im lebhaften Jazz circuit von Los Angeles, etwa in Combos mit Don Cherry, Ornette Coleman oder Eric Dolphy. Wichtigen Input liefert zudem der Dancer's Workshop der Choreographin Ann Halprin in San Francisco, der massiv dazu beiträgt künstlerischen Tanz zu entzaubern und eine Praxis des Performativen zu etablieren. Als musikalischer Direktor tritt Young hier in Austausch mit Künstlerinnen und Künstlern wie Robert Morris und seiner damaligen Partnerin Simone Forti sowie mit Walter de Maria. Sie alle stehen ganz am Anfang ihrer Laufbahn und formulieren ihre künstlerischen Projekte im Spannungsfeld von Neuer Musik, zeitgenössischem Tanz und daraus abgeleiteten, schwer zu kategorisierenden Praktiken, die auf die Performance als Genre der bildenden Kunst vorausweisen. Fast gleichzeitig mit Young siedeln Byrd, Jennings, de Maria, Morris und Forti nach New York um.

## DIE ANTHOLOGY IN PRODUKTION

In den ersten Monaten des Jahres 1961 gewinnt Chester Anderson, ein Dichter aus der Beat-Szene, Young erfolgreich als Gastherausgeber für eine geplante Ausgabe von Beatitude East. Beatitude erscheint bisher nur in San Francisco und könnte als Musterbeispiel für die Konjunktur der sogenannten little magazines gelten, die sich meist an eine bestimmte, vom Wirkungskreis her überschaubare Szene richten. Ursprünglich als wöchentlicher Newsletter geplant, wandelt sich Beatitude schnell zu einem handfesten, wenngleich weitgehend auf den Adressatenkreis der Beats der Bay Area beschränkte Literaturmagazin, dessen erste, von Allan Ginsberg, Bob Kaufmann und John Kelley konzipierte Ausgabe im Mai 1959 realisiert werden kann. Im 1960 liegt die gewissermaßen ‚amtliche' Beatitude Anthology vor. Das Heft selbst erscheint, verlässlich unregelmäßig, noch bis 1987.

Die folgende Entstehungsgeschichte der Anthology liest sich fast wie ein Krimi – und lässt sich in dem hervorragenden, von Julia Robin-

George Maciunas, rather than to its editor Young. Also, the role of the co-editor Jackson Mac Low (who was ultimately responsible for financing it) has been overstated. Their respective responsibilities, however, are clearly delineated and the fact they are debated at all indicates that something important is at stake: a fruitful parallel here is found in the claims about who first invented Dada, Readymade or Fluxus. So here it is again, short, sweet and definite: the content was solely Young's responsibility.

It really cannot be said that there was a shortage of 'little magazines', as the various self-published, DIY-produced indie publications, art- and lit-zines are called that appear increasingly from the mid-1950s onwards and are located somewhere between newsletter, periodical and edition. Since its very publication An Anthology has been accompanied by a buzz. It is not just artistically controversial but soon it also moves into the focus of art historical researchers and becomes a central item of investigation, especially as regards the New York avant-garde of the 1950s and 60s – including its influence on the conceptualisation of art. There is substance to this, after all this plot concerns the state of art as a whole, namely what today is referred to as contemporary art.

There are strong arguments for the idea that, in the words of British philosopher Peter Osborne, contemporary art draws its status, or even its very ontology – meaning that which allows art in its very essence to be art –, from the fact that it has totally and irreversibly conceptualised itself: that art today is in a state of being post-conceptual, in other words. Although this sounds awfully like a theory – and is rather reminiscent of the numerous attempts at periodisation that, from the example of the postmodern to the short fashion for post-internet art, always desired to establish a fixed state of 'afterwards' with the prefix 'post' – it is a tangible effect of artistic practice: what it is that is produced as art, why, and how. It is obvious that from the 1950s onwards the possibilities for producing art expand considerably into areas that were not previously included in the category of 'art'. It is also obvious that various boundaries between disciplines soften and become permeable, for example between dance or music and art but also between high art, which is museum-based and supported by the art market, and a huge number of rather pop-cultural or counter-cultural practices. The arts literally expand. As a matter of fact the 'conceptual' of art, which starts becoming the dominant mode of production and distribution, does not relate just to the aspect of what art looks like since then. The central coup that conceptual art achieved is well-known and still momentous: This is where the old unity of art and opus separates – into the 'idea of art' on the one hand and its display on the other, meaning the way in which this idea gets communicated.

This structurally changed starting position has since inevitably applied to every artistic endeavour, even if it comes along in a traditional form, as a painting or object. At the same time, however, this also opens up entirely new ways of representation, of how an artistic undertaking can present itself as art, of how it can consummate itself. It is in this sense that we should understand Peter Osborne's catchy formula that contemporary art is "anywhere or not at all". His statement pertains to the general approach to art, which no longer concentrates exclusively on artistic objects but rather looks at relationships, actions and speech acts undertaken under the portent of art and thus structure art as an institutionally regulated, social field and passes it on to the protagonists involved in this.




Change of scenery: Young has been in New York since the autumn of 1960, accompanied by his then partner, the poet Diane Wakoski. A fellowship enables him to take part in Cage's famous course in composition at the New School. The course, however, has by that point already been 'inherited' by Richard Maxfield, who runs it with an emphasis on electronic composition. Previous course alumni include Mac Low, Ichiyanagi, Ono, Kaprow and Brecht, as well as the later Fluxus protagonist Dick Higgins and further visual artists Al Hansen and Larry Poons. For a short while even George Maciunas, who has just finished his art and graphics degree, is a guest in Maxfield's course.

Young himself studies composition and music at Berkeley prior to moving to New York and starts to distinguish himself with his first compositions. Having initially been strongly moulded by the music of the Second Vienna School, especially Webern's seriality and its radicalisation in the oeuvre of Karlheinz Stockhausen, La Monte Young has only come in touch with Cage's music and thinking a short while before. It was during his participation in an exclusive composition workshop run by Stockhausen during the Darmstadt Summer Courses for New Music in the summer of 1959 that La Monte Young encountered the pianist and congenial performer of Cage's music David Tudor, who gave Young a precise impression of Cage's project.

While still in California, Young is at the centre of a group of iconoclastic composers and artists, Joseph Byrd, Terry Jennings, Dennis Johnson, Terry Riley and Walter de Maria. They are all in their early 20s and are setting the outlines of what will solidify into Minimal Music – and will eventually mark an end point of the increasingly academic New Music. Johnson's piece "November" for solo piano, although composed in 1959, then lost for a long time, but since 2013 available on 4 CDs as a reconstruction, is a historic landmark of this development. It is a six-hour piece that develops as an additive puzzle out of the motif material of a two-note figure, a minor third, and leaves the performer space for repetition as well as improvisation. It influenced Young's style of composition as did his active participation in the lively New York jazz circuit, for instance in combos with Don Cherry, Ornette Coleman and Eric Dolphy. Important input also came from the Dancer's Workshop of choreographer Ann Halprin in San Francisco, which contributed hugely to demystifying artistic dance and establishing a performative practice. As its musical director, Young starts an exchange of ideas with artists such as Robert Morris and his then partner Simone Forti as well as with Walter de Maria. All of them are still at the start of their careers and are shaping their artistic projects in the competing contexts of experimental music, contemporary dance and hard to categorise practices derived from these, which are pointing ahead towards performance becoming a genre of the visual arts. Byrd, Jennings, de Maria, Morris and Forti move to New York almost at the same time as Young.

## THE MAKING OF THE ANTHOLOGY

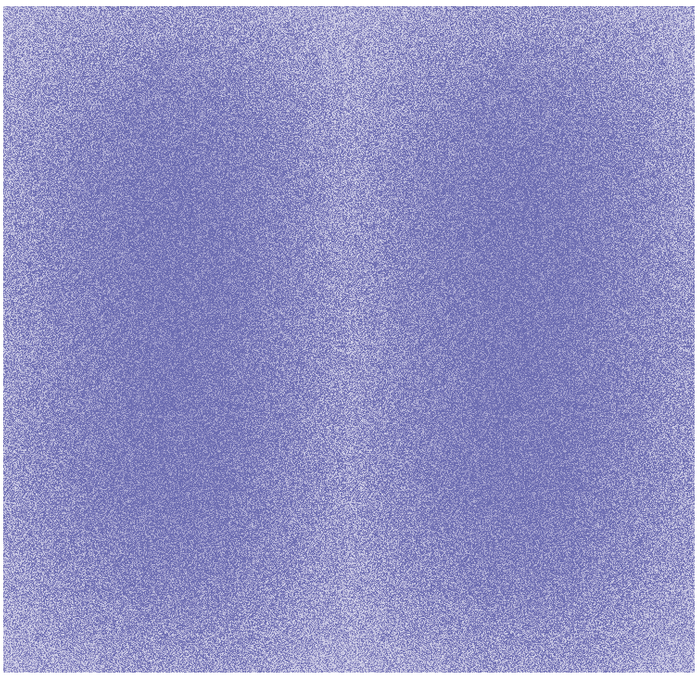
In the early months of 1961 Chester Anderson, a poet from the beat scene, succeeds in winning Young as co-editor for a planned edition of Beatitude East. Beatitude has previously only been issued in San Francisco and can be considered a case in point for the demand for 'little magazines', which are usually aimed at a specific scene of a reasonably manageable size. Originally intended as a weekly newsletter, Beatitude quickly develops into a proper literary magazine, although its intended audience is largely limited to the Beats of the Bay Area. Its first edition, which is devised by Allan Ginsberg, Bob Kaufmann and John Kelley, is published in May 1959. Then in 1960 there is the, in a manner of speaking, 'official' Beatitude Anthology. The magazine itself appears reliably but irregularly until 1987.

The subsequent genesis of the Anthology reads almost like a crime novel – which we can follow in detail in the excellent catalogue +/-1961. Founding the Expanded Arts (Madrid 2013), edited by Julia Robinson and Christian Xatrec: Already after a few months Young has gathered the large volume of material for the planned magazine. This material comprises partly

son und Christian Xatrec herausgegebenen Katalog +/-1961. Founding the Expanded Arts (Madrid 2013) im Detail nachvollziehen: Bereits nach wenigen Monaten hat Young das umfangreiche Material, teils existierende, teils neue Kompositionen bzw. Partituren und Notationen, event- und Projekt-scores, Gedichte, literarische und künstlerische Texte, Essays sowie einige Bilder für das geplante Heft zusammengetragen und dafür seine verschiedenen Ressourcen – den Kreis um Cage, die Freunde und Kollegen von der West Coast, Bekanntschaften von seinem Aufenthalt in Darmstadt, neue Alliierte wie den Harvard-Mathematikstudenten, angehenden Komponisten und Künstler Henry Flynt – aktiviert. Einige Arbeiten, etwa Fortis Dance Constructions, entstanden im Rahmen der Veranstaltungs- und Konzertreihen, die Young sozusagen als ‚Kurator' in Yoko Onos Loft in der Chambers Street (zwischen Dezember 1960 und Juni 1961) und Maciunas' AG Gallery (zwischen Mai und Juli 1961) durchgeführt hatte oder kamen dort zur Aufführung. Young selbst trägt für das Buch eine Reihe seiner Compositions 1960 sowie drei Piano Pieces for David Tudor (alle 1960) bei. Als sich im Juni 1961 abzeichnet, dass Beatitude das – wie es die Legende will, zwischenzeitlich verschwundene – Material nicht veröffentlichen will, bietet George Maciunas an als Verleger einzuspringen und beginnt mit dem bereits im Herbst 1961 zu großen Teilen finalisierten Layout. Seinerseits in Zahlungsschwierigkeiten geraten, siedelt Maciunas im September 1961 nach Deutschland über und arbeitet als Grafiker bei der US-Armee. Zwei im New Yorker Living Theater durchgeführte Benefizveranstaltungen im Januar und Februar 1962 bringen Arbeiten aller an der Anthology Beteiligten auf die Bühne, ändern aber wenig an der nach wie vor ungeklärten Finanzierung. Dagegen verkompliziert Maciunas' Abwesenheit zusätzlich die Produktion – vor allem was die Frage der Cover-Gestaltung betrifft. Er inauguriert im September 1962 Fluxus als Stil und Bewegung im Rahmen eines ersten Festivals, Fluxus: Internationale Festspiele Neuester Musik im Museum Wiesbaden; dort treten unter anderem Dick Higgins und Emmett Williams auf. Zwischen dem Kreis künftiger Fluxus-Mitglieder und dem der Anthology-Mitarbeiter bestehen zwar Überschneidungen; gleichwohl wäre es falsch, sie als Fluxus-Publikation zu werten. Im Winter 1962 liegen die fertigen Druckbögen des Buchs vor. Robert Morris zieht seine Beiträge – den Textscore zu der Arbeit Make an Object to Be Lost (1961) und den Text Blank Form (1960-1961) – zurück; in einem Schreiben an Anderson hatte er schon im April 1961 zwei Textbeiträge zurückgenommen und von Maciunas eine Korrektur des Zwischentitels gefordert, damit sein Beitrag nicht länger als „Anti-Art" rubriziert werden würde. Schwierigkeiten bereitet die als Beilage geplante Schablone black page with holes von Di(e)ter Roth, die teures Papier (am Ende weißes statt farbiges) und aufwendige Stanzung erfordert. Am 27. Februar protestieren Tony Conrad, Henry Flynt und Jack Smith gegen Hochkulturinstitutionen wie das Metropolitan Museum und das Lincoln Center; Flynts Vortrag From ‚Culture' to Veramusement am Folgetag ist ein weiteres Symptom für dessen zunehmende Entfremdung von Kunst und Kulturbetrieb. Bis Anfang 1963 sichert Jackson Mac Low den zur Finalisierung des Buchprojekts nötigen Betrag von 5000 Dollar (verbunden mit der Auflage, im Impressum genannt zu werden), die Veröffentlichung der Anthology wird mit dem von George Brecht und Robert Watts organisierten YAM Festival synchronisiert und in deren entsprechenden Publikationen annonciert. An Anthology of Chance Operations, Concept Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disaster, Plans of Action, Mathematics, Poetry, Essay erscheint passgenau zum YAM Day am Wochenende des 11. und 12. Mai 1963.

## „DIFFERENT STRATA"

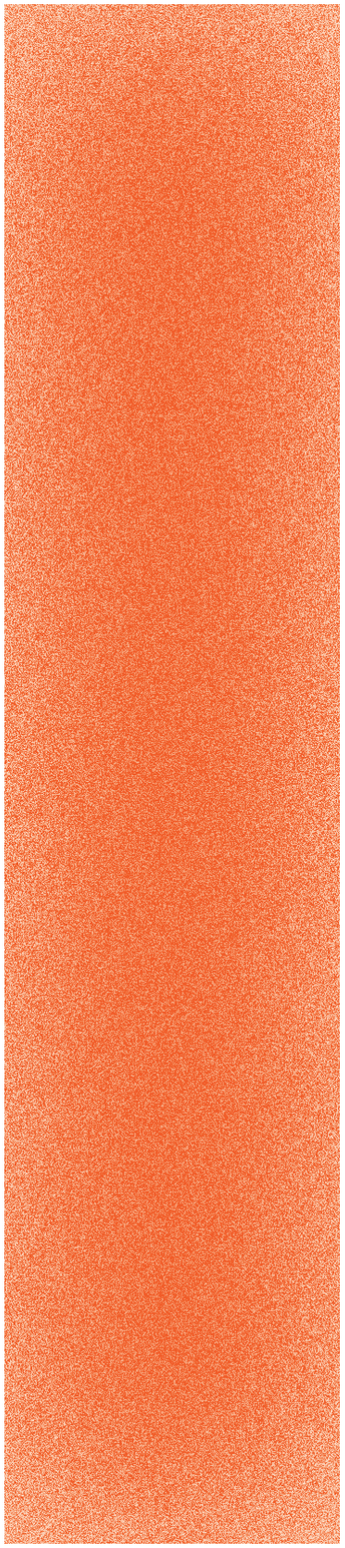
Ihre eigenartige Wirkung entfaltet die Anthology nicht nur aufgrund der inhaltlich-thematischen Vielfältigkeit oder der diversen intellektuellen Provenienzen, auf die ihre Beiträge zurückzuführen sind. Zurecht weist Henry Flynt in seinem grundlegenden Aufsatz La Monte Young in New York, 1960-62 (1996) auf die „different strata" der beteiligten Akteure hin, die bei allen Gemeinsamkeiten – Neue Musik und Kritik der Serialität sowie klassischer Autorschaft aprés Cage als point of departure, eine post-Cage'sche, transgressive und interdisziplinäre Ästhetik, die Wichtigkeit des ‚Neuen' verbunden mit irgendwie ‚radikaler' ikonoklastischer und antiinstitutioneller Haltung, Anti-Kunst – nicht nur erhalten bleiben. Das Besondere ist, dass diese „strata"



als regelrechte Fliehkräfte durch den verspäteten Erscheinungstermin der Anthology umso sichtbarer werden. So sehr sie komprimiertes Zeitbild, symptomatisch für eine spezifische, kollektiv geteilte Idee von Avantgarde, und Resultat, letztlich, schlicht der persönlichen Verbindungen und Interessen ihres Herausgebers La Monte Young ist, so dehnt sich die enge Rahmenziehung der Anthology unter ihrer verspäteten Veröffentlichung aus und trifft bereits in ihre Nachwehen.

Mit am besten zeigt sich das an den sukzessive zurückgezogenen – ursprünglich von der intensiven Auseinandersetzung mit Cage und Duchamp geprägten – Beiträgen von Robert Morris, am Essay: Concept Art von Henry Flynt (der in der zweiten Auflage der Anthology in korrigierter Form und um das Innperseqs Diagram erweitert erscheinen wird. Von Morris' ursprünglicher Beteiligung findet sich keine Spur mehr). Beide entwickeln ihre jeweiligen Projekte mit erstaunlicher Konsequenz, die Morris wieder an die Institution Kunst anbindet (etwa mit der ersten ‚amtlichen' Ausstellung in der hippen Green Gallery im Oktober 1963), Flynt nach einer radikal ‚anderen' Kunst jenseits von high und low, unabhängig von ihrer gesellschaftlichen Vereinbarung suchen lässt – und ihn zeitweise, getrennt davon, in die politikaktivistische Arbeit führt. La Monte Young selbst lässt die konzeptuellen, 1960 und 1961 entwickelten word scores, die zum großen Teil in der Anthology enthalten sind – und ebenso eine Fortsetzung wie eine zunehmende Kritik an der (post-)Cage'schen Ästhetik nahelegen – hinter sich und beginnt sein musikalisch-sonisches Operationsfeld neu abzustecken, indem er sich einerseits verstärkt wieder mit populären Musiken, Blues und Jazz, auseinandersetzt und die Beschäftigung mit Drones und Intonation auch als Prozess kollektiver musikalischer Praxis intensiviert. Im Rahmen des YAM Festival präsentiert er am 19. Mai 1963 erstmals öffentlich sein exemplarisches The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer (1962). Im Frühjahr 1963 erscheinen Youngs neunundzwanzig Compositions 1961 (LY 1961) – allesamt nummeriert und datiert mit dem Auftrag: „Draw a straight line and follow it." – als Fluxuspublikation, gestaltet von George Maciunas in Westdeutschland. Dort und dann nach seiner Rückkehr in die USA im Spätsommer 1963 arbeitet Maciunas verbissen an der ersten Ausgabe eines Fluxus-Editionskompendiums, das eher seinen Vorstellungen entspricht und 1964 als Fluxus 1 erscheinen wird. Es enthält von Maciunas fotografierte Porträts von Young – aber keine Arbeit von ihm.

Wir müssten bei Gelegenheit noch tiefer in die Anthology einsteigen, die beschriebenen „different strata" von der gemeinsamen Agenda, die ihre Anthologisierung nahelegt, abgrenzen. So weit sollte klar sein, dass die Künste mit ihr erst einmal aus dem Sack sind.



new, partly existing compositions or scores and notations, scores of events and projects, poems, literary and artistic texts, essays and some images. For this he has activated his various resources, namely the circle around Cage, his friends and colleagues from the West Coast, acquaintances from his stay in Darmstadt and new allies such as the Harvard maths student and budding composer and artist Henry Flynt. Some works, for example Forti's Dance Constructions, came into existence or were performed within the framework of the event and concert series that Young organised, essentially as a 'curator', in Yoko Ono's loft apartment in Chambers Street (between December 1960 and June 1961) and Maciunas' AG Gallery (between May and July 1961). Young himself contributes a series of his Compositions 1960 as well as three Piano Pieces for David Tudor (all 1960) to the book. When it becomes apparent in June 1961 that Beatitude does not want to publish the material – which, as legend has it, had temporarily disappeared in the interim – George Maciunas offers to step into the breach as publisher and begins with the layout, which is largely finalised by autumn 1961 already. Having run into financial difficulties himself, Maciunas moves to Germany in September 1961 where he works as a graphic designer for the US Army. In January and February 1962 two fund-raising events are held at the New York Living Theater, which showcase works by everyone involved in the Anthology. However, this does not really address the still unresolved problem of how to finance the project. Maciunas' absence complicates the publication process further, especially as far as the cover design is concerned. He inaugurates Fluxus as a style and a movement during a first festival called Fluxus: Internationale Festspiele Neuester Musik at the Museum Wiesbaden in September 1962; amongst others, Dick Higgins and Emmett Williams make an appearance there. Whilst there are overlaps between the circle of future Fluxus members and that of Anthology contributors, it would be wrong to consider the Anthology a Fluxus publication. In the winter of 1962 the finished printed sheets for the book are ready. Robert Morris withdraws his contributions – the text score to his work Make an Object to Be Lost (1961) and the text Blank Form (1960-1961); in a letter to Anderson in April 1961 he has already retracted two text contributions and demanded that Maciunas correct the subheading so that his contribution would no longer appear under the rubric of 'Anti-Art'. There are also difficulties with the planned insert of the patterned stencil black page with holes by Di(e)ter Roth as it requires expensive paper (although white paper in the end rather than coloured) and elaborate press cut. On 27 February Tony Conrad, Henry Flynt and Jack Smith protest against high cultural institutions like the Metropolitan Museum and the Lincoln Center; Flynt's presentation From 'Culture' to Veramusement the following day is yet another symptom for his increasing alienation from art and the cultural scene. By early 1963 Jackson Mac Low guarantees the amount of $5,000 that is needed to finalise the publication of the book (under the condition that he gets mentioned in the colophon), the publication date is synchronised with the YAM Festival, which is organised by George Brecht and Robert Watts, and gets announced in the corresponding releases for the festival. An Anthology of Chance Operations, Concept Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disasters, Plans of Action, Stories, Diagrams, Music, Poetry, Essays, Dance Constructions, Mathematics, Compositions is then published right on cue for YAM Day at the weekend of 11 and 12 May 1963.

## "DIFFERENT STRATA"

The Anthology's peculiar force is not just a result of its wide variety in terms of contents and themes or the intellectually diverse provenances underlying its contributions. In his seminal essay La Monte Young in New York, 1960-62 (1996), Henry Flynt rightly points to the "different strata" of those involved, which remain intact despite everything that the contributors have in common: experimental New Music and criticism of seriality as well as of classic authorship after Cage as a point of departure; a post-Cage transgressive and interdisciplinary aesthetics; the importance of the 'new' in combination with a somewhat 'radical' iconoclastic and anti-institutional attitude; anti-art. What is special is that as a result of the delayed publication date of the Anthology these "strata" act almost like centrifugal forces thus becoming even more visible. The Anthology is a compressed picture of the time and symptomatic of a specific, shared idea of avant-garde as well as a result of, in the end, simply the personal connections and interests of its editor La Monte Young. However, the tight framework of the Anthology is stretched by its late publication and already enters into its aftermath.
This is best seen at the example of the successively withdrawn contributions by Robert Morris – which were originally marked by an intense examination of Cage und Duchamp – and the text Essay: Concept Art by Henry Flynt. (The latter, incidentally, later appears in a corrected form extended by Innperseqs Diagram in the second edition of the Anthology, but of Morris's original participation there is no trace left.) Both Morris and Flynt go on to develop their respective projects with remarkable consistency. In Morris's case, this leads him to link back up with art as an institution (for instance with his first 'official' exhibition in the hip Green Gallery in October 1963), while Flynt searches for a radically 'different' art beyond the categories of high and low and independent of its social convention – which for a time leads him, quite separately, into political activism.

La Monte Young himself leaves behind his conceptual word scores that he developed in 1960 and 61, which are to a large part presented in the Anthology – and which suggest both a continuation and increasing criticism of the (post-) Cage aesthetic. Instead, he begins to demarcate a new musical-sonic field of operation for himself by dealing more strongly again with popular music styles as well as blues and jazz on the one hand and intensifying his work with drones and intonation as a process of collective musical practice on the other. During the YAM Festival he presents his exemplary The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer (1962) in public for the first time on 19 May 1963. In spring 1963 Young's twenty-nine Compositions 1961 (LY 1961) – all of which are numbered and dated and state the task: "Draw a straight line and follow it." – are released as a Fluxus publication, designed by George Maciunas in Western Germany. Both in Germany and later after his return to the USA in late summer 1963, Maciunas works doggedly on the first edition of a compendium of Fluxus editions that is more in line with his ideas, which is published in 1964 under the name Fluxus 1. It contains portrait photographs of Young taken by Maciunas – but no works by Young.

When the opportunity presents itself, we will really need to delve deeper into the Anthology and define the border between the "different strata" and the shared agenda that is suggested by the anthologisation. What should definitely be clear beyond doubt by now is that with the Anthology the arts have well and truly been set free.

# FUTURISMUS — EINE NEOLIBERALE ALTERNATIVE ZUR ZUKUNFT

*Ein Traumtagebuch vom Mutek Festival, Tokyo, Japan*

*Philipp Höning*

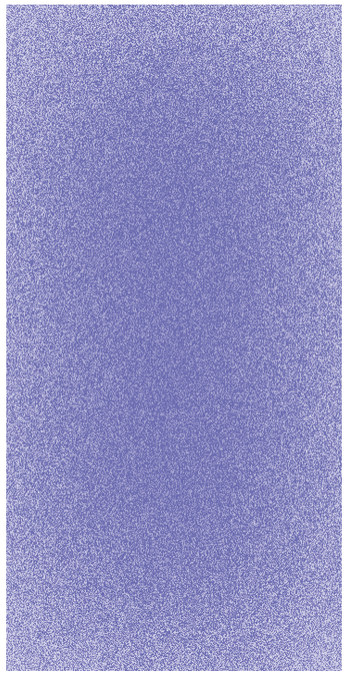
## TEIL 1

*Permafrost*

*Das Unheil geschieht nicht als radikale Auslöschung des Gewesenen, sondern indem das geschichtlich Verurteilte tot, neutralisiert, ohnmächtig mitgeschleppt wird und schmählich hinunterzieht. Mitten unter den standardisierten und verwalteten Menscheneinheiten west das Individuum fort.*(1) Theodor W. Adorno, Minima Moralia

Wir stehen freihändig auf der Insel Odaiba. Sie liegt im Süden Tokyos. Wie von William Gibson im Jahr 1984 prophezeit wurde, hat der Himmel über der Bucht die Farbe eines Fernsehers, der auf einen toten Kanal geschaltet worden ist. Die Wolken bewegen sich wie graue Unterwasserriesen vor einem schwarzen Firmament in Richtung Süden und reflektieren die Lichter des Sprawls, das uns umgibt. Wir befinden uns hier im Innenraum der Zukunft. Durchgehende Bebauung in einem Radius von 100 Kilometern. Geodätische Kuppeln werden hier zum Anachronismus, denn in einer Metropole wie dieser wird das Gefühl für innen und außen durch schiere materielle Ausdehnung herausgefordert. Man findet sie gelegentlich noch in botanischen Gärten der Randbezirke vor. Hinter den Schleierwolken glotzt uns die dumme Schwärze des Weltalls entgegen. Ein Vakuum, das nur einen Haps braucht, um alle Ambitionen, alle Zivilisation, alle Geschichte für immer zu verschlingen. Der Mond ist gigantisch und gelb um diese Uhrzeit. Wie immer karg und staubig. Noch ist er schwerer zu bewirtschaften, als der Boden unter unseren Füßen. Etwas karger und mit Sicherheit staubiger. Odaiba ist einer dieser Orte, für die man aus jeder Richtung in Tokyo exakt eine Stunde braucht, denn er liegt an der Bucht. Japan hat um 1610 mit der Landgewinnungsmaßnahme der Ginza begonnen, die Bucht von Edo zu verbauen und damit eine Kette von Halbinseln geschaffen.

Man bekommt ein Bild von den Ausmaßen dieses Unterfangens, wenn man bedenkt, dass dieses Ginza inzwischen eher in der geografischen Mitte der Stadt liegt – Odaiba war damals noch eine freischwimmende künstliche Insel und ist mittlerweile durchgehend über Land erreichbar. Umso bemerkenswerter ist der Fakt, dass es erst der Spätkapitalismus zustande gebracht hat, dieses enorm resiliente Jahrtausendprojekt im Rahmen der Bubble Economy von 1992 sprichwörtlich in den Sand zu setzen, es endet genau mit dem Anschluss Odaibas an das Festland. Wir sind wenig überrascht, nach einer langen Bahnfahrt durch Minato, auch hier einen Ort vorzufinden, der völlig verwüstet von den Bürogebäuden unbekannter Provenienz ist und für etliche Quadratkilometer bar jeglicher Wohnparzellen zu sein scheint. Nach 22 Uhr befindet sich auf dieser ebenen Fläche, von Overworkers abgesehen, kein Mensch mehr. Trotzdem wird Sicherheit hier großgeschrieben. Ein privater Wachschutz mit Blaulicht sorgt für das Gefühl, in guten Händen zu sein, solange der Boden unter den Füßen nicht nachgibt. Odaiba ist daher Synonym für das Ende der Laufweite zum Arbeitsplatz. Hier ist man als Tourist oder Berufspendler. Letztere machen einen Großteil der Bevölkerung aus, denn in Tokyo ist Wohnen zum Luxus geworden. Pendler verbringen einen guten Teil ihres Lebens unter der Erde. In Bahnen, beim Warten, beim Umsteigen und beim Aussteigen. Das Erklimmen des Metrotunnels erinnert an die konzentrierte Rückkehr von Tiefseetauchern an eine tobende Meeresoberfläche. Nach einem 11-Stunden-Arbeitstag – auch dies ein Relikt des Bubble-Economy-Crashs – spricht niemand mehr während dieses vertikalen Transits, man läuft schweigend nebeneinander her, Stockwerk um Stockwerk, mit gesenkten Köpfen, als wäre jede Abweichung vom Routinebetrieb der Tropfen, der ein namenloses Fass zum Überlaufen bringen würde. Hier in Japan, wo Höflichkeit eine Tugend und der Ellenbogen im Gegensatz zum Rheinland eher am Körper bleibt, liegt zur späten Rushhour eine intensive Stimmung passiver Aggressivität in der Luft. Alle gehen auf dem Zahnfleisch und reißen sich am Riemen. Tokyo selbst wird durch Orte wie Odaiba zur Traverse zwischen Büro und Wohnstätte. Ein riesiger Raum im Raum, in dem nur die Zeichen „oberirdisch“ und „unterirdisch“ relevant sind.



Das ist insofern wichtig, als die Insel eine kleine Version von dem ist, wie sich Stadtentwickler die Metropolregion seit dem Projekt Olympia 2020 als Ganzes vorstellen. Odaiba bedeutet also auch „Tokyo in einer Nussschale“, wenn man so will. Und wer genau hinschaut, sieht, wie ganze Stadtviertel gerade der Odaibaisierung zum Opfer fallen. Während unseres Aufenthalts hat Nakanos legendäre „Moon Road“, ein Geflecht aus Nebenstraßen und Sackgassen, in denen Einzelhandel und inhabergeführte Kneipen vorherrschend sind, den letzten Kampf gegen die Stadtentwickler verloren. (2) In der Presse wird der Ort bereits seit 2015 als „nostalgic“ bezeichnet. Überall im Stadtraum werden solche komplexen, gewachsenen Strukturen abgerissen und gegen Komplexe aus weißen Fliesen oder mit Chromleisten verziertem Granit ersetzt, die uns aus Rhein-Ruhr bestens vertraut sind. Viel Wind dazwischen. Auch den kennen wir nur allzu gut. Im Erdgeschoss Shopping Malls, darüber Büroetagen und teils unbewohnte Luxusapartments oder Hotels. In der Nähe ein Alibi-Park. Drumherum eine Autostadt, um schnell „raus“ zu kommen. Und so wird „Raus kommen“ gleich nach „Wohnen“ von oben herab zur Klassenfrage gemacht. Raus, respektive rein kommt ab jetzt nur noch, wer es sich leisten kann.

Stadt wird hier zur Projektionsfläche: Ein Ort, an dem die Häuser hoch sind und die Anbindung ein Skytrain ist. Die Vergnügungsmöglichkeiten von 16 Uhr bis 22 Uhr gelten als groß und in einer gesellschaftlich tragbaren Weise ausgefallen (Robotercafés, Freizeitparks und Karaokebars). Vergnügen ist hier völlig autark, gewissermaßen eingehegt. Ziviles Leben jenseits der Lohnarbeit wird hier wie in einer Musterhaussiedlung destilliert und dem YouTuber-Blogger auf dem Silbertablett serviert. (3) Odaibas Status als Petrischale für städtebauliche Säuberung ist kein neues Phänomen und sollte nicht über die virulente Form dieser Konzepte hinwegtäuschen. Der Ort ist Repräsentant für die Zukunft des Urbanen aus dem Blickfeld von Stadtplanern, die eine reibungslose Laufbahn im Schulwesen und Universitätsbetrieb vorweisen können: Leute mit einem lückenlosen Lebenslauf. Für zwei Jahre „abroad“ studiert und mit Behördengängen vertraut. Die wissen, dass Zukunft eine Signifikantenkette ist, keinen Ort, keine Geschichte, keine Zeit hat, nur ein Image, eine Skyline. Frauen und Männer in den besten Jahren mit Achtsamkeitstraining und Daunenwesten unterm Jackett. Kernkompetenzen aus aller Herren Länder, für die jene dunkleren Ecken in den wuchernden Gassen westlich von Shinjuku einen Albtraum für den Brandschutz darstellen und aber doch für Abbildungen auf Reiseführern taugen. Nach deren Eingreifen eine Stadt noch selten von ihrem Flughafen zu unterscheiden ist. Und so ganz lässt den Besucher das Gefühl nicht los, dass man sich eben auch in Berlin befinden könnte, irgendwo zwischen contemporary fine arts und dem Märkischen Museum. In Downtown L.A., in Oslos Hafen, der Düsseldorfer, Dortmunder, Kölner Innenstadt. Was übrig bleibt, setzt für den Bewohner das voraus, was Rem Koolhaas hämisch „uncondi-

# FUTURISM — A NEOLIBERAL ALTERNATIVE TO THE FUTURE

*A Dream Diary from the Mutek Festival, Tokyo, Japan*

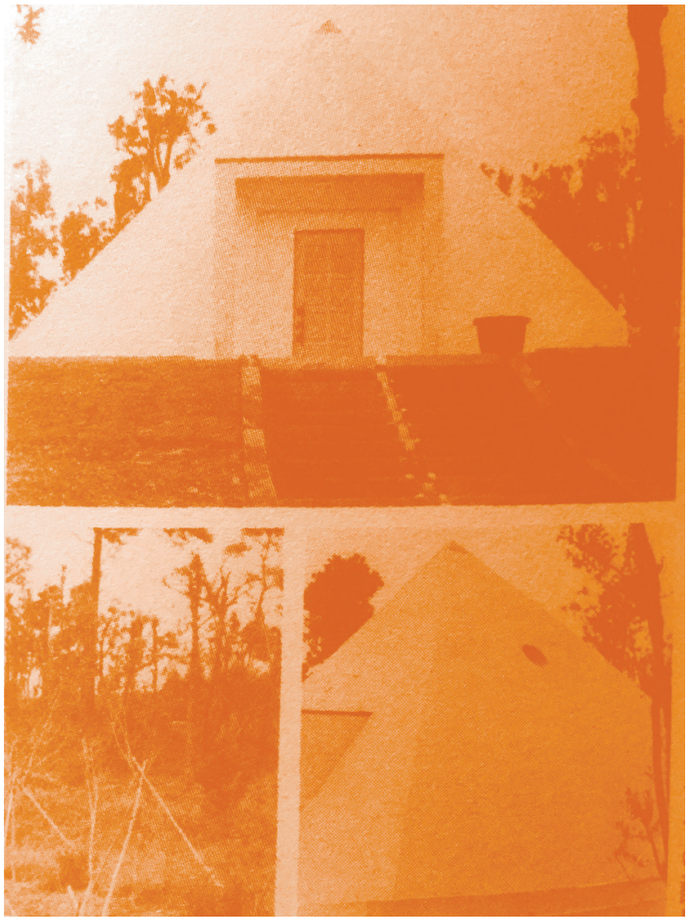
*Philipp Höning*

## PART 1

*Permafrost*

*The disaster does not take the form of a radical elimination of what existed previously; rather the things that history has condemned are dragged along dead, neutralized and impotent as ignominious ballast.In the midst of standardized, organized human units the individual persists.* (1) Theodor W. Adorno, Minima Moralia

We are standing on the island of Odaiba. It is in the south of Tokyo. Like William Gibson prophesied in 1984 the sky over the bay is the colour of a television set that is tuned to a dead channel. The clouds are moving southwards like grey underwater giants in front of the black firmament and reflect the light of the urban sprawl that surrounds us. We are here actually inside the future. Around us there are continuous built-up areas for 100 kilometres in any direction. Geodetic domes have virtually become an anachronism here because in a metropolis like this the feeling for what is inside and what outside is challenged by the sheer material spread. On occasion you might find one in the botanic gardens in the outer districts. Behind the thin clouds the dumb blackness of space gawks at us. A vacuum that just needs to open up for one moment to gobble up forever all ambitions, all civilisation, all history. The moon at this time of night is gigantic and yellow. Bare and dusty as always. As yet it is harder to cultivate than the ground beneath our feet. Slightly barer and definitely more dusty. Odaiba is one of those places that take exactly one hour to get to from any direction in Tokyo because it is located at the bay. Around 1610 Japan started, with the land reclamation measures of Ginza, to build into the bay of Edo, thus creating a chain of peninsulas. You get an impression of the size of this undertaking when you consider that Ginza now is rather in the geographical centre of the city – Odaiba back then was a 'free-floating' artificial island but can now be reached without ever leaving dry land. What is even more remarkable is that it was only late capitalism and the bubble economy of 1992 that put an end to this enormously resilient millennium project which ended just as Odaiba was connected to the mainland. After a long train ride through Minato we are not really surprised to find, yet again, a place that has been totally devastated by office blocks of unknown provenance and that for several square kilometres appears to be utterly devoid of any kind of living quarters. After 10pm there is



not a soul to be seen anywhere in this levelled space, with the exception of overworkers. Nonetheless, security is taken seriously here. Private security guards with blue lights make you feel you are in good hands, as long as the ground under your feet doesn't give in. Odaiba is synonymous with the decline of being able to walk to work. Here you are either a tourist or a professional commuter. The latter form a large part of the population because in Tokyo living has turned into a luxury. Commuters spend a significant part of their lives underground. On trains, waiting, changing trains, getting off. Making the ascent from the metro tunnel is reminiscent of deep-sea divers returning on masse to the raging surface of the sea. After an 11-hour working day – which is also a relic of the bubble economy crashing – nobody talks any more during this vertical transit, people just walk silently beside each other, floor after floor, with their heads bowed low as if any deviation from the routine could be the spark that ignites the anonymous powder keg. Here in Japan where politeness is a virtue and the elbows remain firmly tucked up against the body, unlike the German Rhineland, there is an intensely passive aggressive feeling in the air during the tail end of the rush hour. Everyone is clinging on by the skin of their teeth and pulling themselves together. Tokyo itself is reduced by places like Odaiba to a mere space to traverse between office and home. An enormous space within space, in which the only thing that matters are the signs "overground" and "underground".

This is important insofar as the island is a miniature version of how city planners are imagining the metropolitan region as a whole to be after the project Olympia 2020. Odaiba thus signifies "Tokyo in a nutshell", if you like. And if you look closely, you can watch as whole parts of town are falling victim to 'Odaiba-sation'. It is during our stay that Nakano's legendary "Moon Road", a thicket of side streets and dead ends predominantly housing small retailers and independently owned and run pubs, loses its last stand against the city developers. (2) The press has been calling this place "nostalgic" since 2015. Everywhere in the city area, complex, organically grown structures like these are getting torn down and replaced with complexes of white tiles or granite decorated with chrome: a style familiar to us from the German Rhein-Ruhr area. The wind roars between the buildings. That we are familiar with, too. On the ground floor shopping malls, above that floors of offices and sometimes empty luxury apartments or hotels. Nearby, as a token gesture, there's a park. And around that a car-centred city to get "out" quickly. In this way "getting out", just like "living", becomes a matter of class. Only those that can afford it get out or in.

The city becomes a projection screen: a place where the buildings are high and the connection is by sky train. The entertainment opportunities between 4 and 10pm are considered extensive and are of a socially acceptable kind (robot cafes, leisure parks and karaoke bars). Fun is entirely self-sufficient here, almost caged in. Civilian life is served to youtube bloggers on a silver platter. (3) Odaiba's status as a petri dish for urban cleansing is not a new phenomenon and it should not belie the malignant nature of these concepts. This location is representative of the future of urban space as far as city planners are concerned, the kind of people who can all demonstrate a school and university career that went with-

tional love for the city“ (4) nennt. Claude Levi Strauss sah noch Mitte der 80er in Tokyos Straßenbild eines, das wesentlich inspirierender sei als die Haussmannschen Häuserschluchten in Paris:

*„Die unregelmäßige Anordnung der Gebäude vermittelt einen Eindruck von Vielfalt und Freiheit, im Unterschied zu den westlichen Städten, wo der Vorübergehende an der eintönigen Aneinanderreihung von Häusern entlang der Straßen und Avenuen wie zwischen zwei Mauern zu wandern scheint.“* (5)

Odaiba ist ein Beispiel unter unzähligen, das zeigt, wie zeitgenössische Stadtplanung versucht, diese urbane Komplexität mehr oder minder gezielt auszumerzen. Der Koolhaas-Ausdruck „Stadt ohne Geschichte“, der hier einschlägig wird, kam dem Autor dieses Textes schon immer wie eine White Lie vor. Alle Projekte haben ihre Geschichte. Und die Geschichte vieler aktueller Projekte beginnt politisch im Jahr 1973. Der Begriff Neoliberalismus ist umstritten, nicht nur von Rechts. Ihn sparsam, besser nicht zu verwenden, ist oberstes Gebot. Gründe dafür gibt es nicht nur schlechte. Doch wenn es eine Minimalbedingung gibt, um jenen, dessen Name nicht genannt werden darf, aus einer ästhetischen Perspektive der Architektur zu beschreiben, wäre es die, immer das Schlechteste aus zwei gegensätzlichen Welten miteinander zu kombinieren. Herrschaft und Freiheit, pathologischer Geiz und spätrömische Verschwendung. Haussmannsches Mauersystem und der Plaza, Monolith und Organismus. Erwerbsarmut und Überstundenkult. Und so fragen wir uns schon vor dem Betreten der Zukunft, wie viel Zukunft in der Zukunft eigentlich noch möglich ist.

## TEIL 2

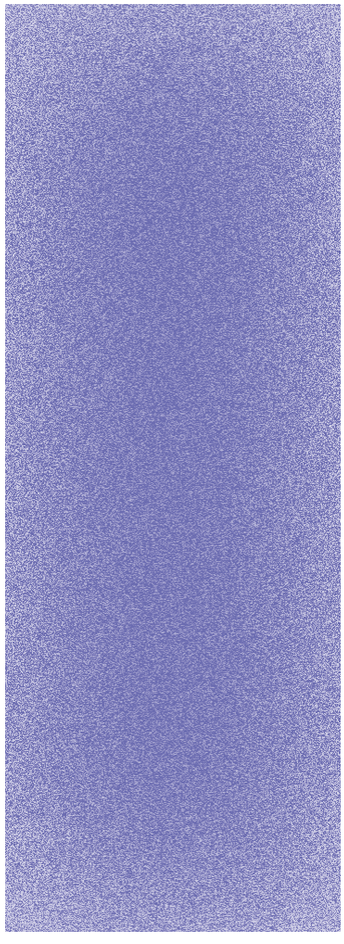
*Der Hyperraum des Hyperrealen*

Wir erinnern uns an unseren letzten Forschungsaufenthalt in der Stadt, als wir den Nakagin Capsule Tower untersucht haben, ein architektonisches Relikt aus den frühen 70er Jahren, und freuen uns über die Begegnung mit einem aus unseren Studien vertrauten Gebäude: Dem Fuji Television Broadcast Center, das 1997 von Kenzo Tange in diese Landschaft gesetzt wurde. Es ist das vorläufig letzte Exemplar einer architektonischen Moderne, die unter dem Stern des „Metabolismus“ steht. Kenzo Tange war zusammen mit Kisho Kurokawa und Kiyonori Kikutake ein Protagonist dieser Bewegung, deren Manifest im Jahr 1960 veröffentlicht wurde. Beeinflusst von den hegemonialen Ambitionen Le Corbusiers, eine „globale modernistische Architektur“ zu entwickeln, wurden Arbeitsgruppen gebildet, die solche Ansätze in Lichtgeschwindigkeit weiterdachten, um sie mit der Emphase des japanischen Futurismus der 1920er Jahre kurzzuschließen. Es ging um die Affirmation der Stadt, die Idee, diese als lebenden Organismus und zugleich als Maschine zu denken. (6) Metabolisten haben von „wuchernden“ und „schrumpfenden“ Gebäuden geträumt, die ganze Stadtviertel bilden, sie haben komplexe Texturen über konstante Spaltmaße priorisiert und Pläne für schwimmende Stadtteile geschmiedet. Viele Bauten beruhen in ihrer Genese auf einem Prinzip der Selbstähnlichkeit. Ihre Architektur bewegt sich im Spannungsfeld einer aus dem Boden gestampften Stadt ohne Geschichte, um es mit Rem Koolhaas zu fassen, und einer gewachsenen Stadtlandschaft, einer Architektur ohne Architekten, um es mit Bernard Rudofsky zu sagen. Böse Zungen würden jetzt vielleicht behaupten, dass damit genau das ganze Spektrum dessen abgedeckt wäre, was Douglas Spencer seit 2012 als „Architecture of Neoliberalism“ bezeichnet:
*„[…] contemporary architecture is unable to countenance the facts of labour, its hardships, struggles and precarities. It obscures them with the rhetoric of self-self-organisation and autogenic self-creation which it shares with the doxa of neoliberalism“.* (7)

Planwirtschaft, Affirmation von Wachstum und Vernetzung, Ahnenkult der Kybernetik, Komplexität als Kampfbegriff gegen das Werkzeug gesellschaftlicher Analysen. Architektur als Ort der Naturalisierung von Herrschaft, also. Aber in den architektonischen Konzepten des Metabolismus spielt der Bürger als Agent noch eine Rolle. Die Stadt soll sich von den Bauprojekten erholen können, sie soll mit den Anforderungen ihrer Bewohner wachsen und schrumpfen. Somit finden wir hier das genaue Gegenteil zu den Stadtentwicklungskonzepten der Gegenwart vor, die – einmal gebaut – erstmal das Stadtbild prägen und einer ergebnisoffenen Zukunft klare Absagen erteilen. (8) Zudem bleibt im Gegensatz zu bestimmten zeitgenössischen Konzepten das menschliche Maß zentraler Bezugspunkt. Dieses ist in Japan lange vor Le Corbusiers Modulor über die Tatami-Matte als Maß aller baulichen Größenordnungen eingeführt worden. Metabolismus war der Versuch, die wachsende Stadt gesellschaftlich tragfähig zu machen. Der urbane Raum sollte rau bleiben, komplex. Die Stadt legitimiert sich hier noch durch das, was sie mal war und ist offen zu dem, was sie mal werden würde. Die Street Credibility der Metabolisten als Künstlergruppe sollte ihr Potenzial zur Totalisierung als Stadtplaner aufwiegen. Das zentrale Merkmal der Aus-, Rückbau- und Recyclingfähigkeit markierte bereits eine Dekade vor dem Club of Rome den Anfang der Sustainibility. Trotz ihrer Megalomanie hatten viele Projekte das Zeug dazu, realisiert zu werden, und die Gruppe war auch aus diesem Grund Headliner der 1970er Weltausstellung in Osaka. Wenn man bedenkt, dass der Metabolismus seine Wurzeln in den ausgehenden 1950er Jahren hat, als das Nachkriegstokyo noch dabei war, zur Metropole zu werden, ist es bemerkenswert, dass wir nun vor einem Gebäude stehen, das sich im Jahr 1997 noch immer in diesen Zukunftsvisionen spiegelt. Ideologisch teilt das Fuji Center also sehr wenig mit den globalen Projekten der späten 1990er Jahre. Es enttäuscht auch formal den Millenniums-Stadtentwickler. Dem Common Sense der effizienten Quadratmeternutzung wird ein wahnwitziges Spiel aus freischwebenden Traversen oder eben ungenutzter Platz entgegengesetzt. Von Weitem mutet das Gebäude eher wie ein ausgebombtes Mehrfamilienhaus an. Eleganz ist eine Kategorie, die sich im Metabolismus aus einer fast zweckrationalen Genese des Baus speisen soll, aber nie vorher festgelegt ist. Ein Identifikationsmerkmal ist trotzdem die riesige, im Goldenen Schnitt angebrachte Titankugel, die als Aussichtsplattform dient. Im Erdgeschoss wird der Zugang zum Gebäude durch eine verglaste Rolltreppe gewährt, deren Ästhetik an die Verbindungswege im Charles de Gaulle Airport Terminal 1 und dem Edo Museum erinnert. Ein Detail, das dem Gebäude aus der Froschperspektive einen völlig anderen Charakter verleiht als aus der Ferne – zweifelsohne auch im Jahr 1997 einen Retro-Charakter. Zwischen allen Elementen viel Luft. Luft heißt im Metabolismus Potenzial, ein erweiterbares Gebäude lässt Platz für mehr. Hier allerdings eher als Stilmerkmal – eine Erinnerung an die metabolistischen Ahnen. Das Gebäude ist nicht wirklich modular angelegt, es ist fertig. Aber es verweist auf die allseits beliebten Images des Modularen. Man könnte von einer Form postmoderner Nostalgie sprechen, vielleicht von einem nicht enden wollenden Trauerprozess über vergangene Futurismen, die immer wieder ausagiert werden. *Hauntology* (9) als architektonisches Gestaltungselement.

*„Haunting, then, can be construed as a failed mourning. It is about refusing to give up the ghost or – and this can sometimes amount to the same thing – the refusal of the ghost to give up on us. The spectre will not allow us to settle into / for the mediocre satisfactions one can glean in a world governed by capitalist realism. What's at stake in 21st century hauntology is not the disappearance of a particular object. What has vanished is a tendency, a virtual trajectory. One name for this tendency is popular modernism.”* (10)
Mark Fisher, 2013

Wenn das stimmt, ist die Wahl des Ortes besonders interessant. Das Fuji Center steht als Wahrzeichen der Insel am nördlichen Ende Odaibas. Mit Blick auf Tokyo, nicht mit Blick aufs Meer. Das Gebäude fungiert damit als rückwärtsgewandte Gallionsfigur für Anreisende. Hier werden die Geister der Vergangenheit beschworen, um eine Zukunft einzuläuten. Fast 40 Jahre nach dem Metabolistischen Manifest, acht



out a hitch: people without gaps on their CVs. Who studied abroad for two years and are confident in dealing with the authorities. Who know that the future is a chain of signifiers that has no place, no history, no time, just an image, a skyline. Men and women in the best years of their lives with mindfulness training and down vests under their jackets. With core competences from all over the world for whom the darker corners in the labyrinthine lanes west of Shinjuka are a fire safety nightmare but make for pretty pictures on guide book covers. And after they have got involved, a city ends up looking more like its airport than anything else. Which is why the visitor cannot shake the feeling that they might as well be in Berlin, somewhere between contemporary fine arts and the Märkisches Museum. In downtown L.A., in Oslo's harbour, the inner city of Düsseldorf, Dortmund or Cologne. What is left rather requires "unconditional love for the city" (4) from the inhabitants, as Rem Koolhaas derisively called it. Claude Levi Strauss as late as the mid-1980s considered Tokyo's street scene to be significantly more inspiring than Haussmann's street canyons in Paris:

*"The irregular arrangement of the buildings gives an impression of variety and freedom, in contrast to Western cities in which passers-by seem to walk past monotonous rows of houses along the sides of streets and avenues as if between two walls."* (5)

Odaiba is one example among many that shows how contemporary city planning attempts to erase this urban complexity more or less deliberately. The Koolhaas expression "city without history", that is often used in this context, has always seemed to be akin to a white lie to the author of this text. All projects have a history. And the history of many current projects begins, in political terms, in 1973. The term neoliberalism is controversial, not just on the political Right. It is therefore essential to use it sparingly, or even better not at all. There are many reasons for this, not all of which are bad. But if there is a minimal condition to describe he who must not be named, from an aesthetic perspective of architecture, it would be always to combine the worst from two contrasting worlds. Domination and freedom, pathological parsimony and late-Roman profligacy, Haussmannesque wallsystem and the plaza, monolith and organism, working poverty and cult of overtime. And thus we ask ourselves before we even enter the future how much future will actually still be possible in the future.

## PART 2

*The Hyperspace of the Hyperreal*

We think back to our last research trip to Tokyo when we studied the Nakagin Capsule Tower, an architectural relic from the early 1970s, and we rejoice in encountering a building familiar to us from our studies back then: the Fuji Television Broadcast Center, which Kenzo Tange placed into this landscape in 1997. It is the, so far, latest example of an architectural modernity under the sign of "Metabolism". Together with Kisho Kurokawa and Kiyonori Kikutake, Kenzo Tange was a protagonist of this movement, whose manifesto was published in 1960. Influenced by the hegemonial ambitions of Le Corbusier to develop a "global modernist architecture", working groups were set up in which such approaches were extrapolated at lightning speed in order to fuse them with the emphasis of 1920s Japanese futurism. This was about an affirmation of the city and the idea of considering the city as both a living organism and a machine. (6) Metabolists dreamt of "sprawling" and "shrinking" buildings that form whole quarters of town; they prioritised complex textures over constantly spaced clearances and forged plans for floating districts. Many buildings in their genesis rest on the principle of self-similarity. Metabolist architecture situates itself in the tension between a quickly erected city without history, to borrow Rem Koolhaas's term, and a grown cityscape, an architecture without architect, to quote Bernard Rudofsky. Evil tongues might however say that this actually covers the entire spectrum of what Douglas Spencer has since 2012 been calling "architecture of neoliberalism":
*"[…] contemporary architecture is unable to countenance the facts of labour, its hardships, struggles and precarities. It obscures them with the rhetoric of self-self-organisation and autogenic self-creation which it shares with the doxa of neoliberalism".* (7)

Planned economy, an affirmation of growth and interconnectedness, a reverence for cybernetics, complexity as a polemical term directed against the tools of societal analyses. And thus, architecture as the site of the naturalisation of domination. Yet in the architectural concepts of Metabolism the citizen does have a position of agency. The city should be able to recover from building projects; it should grow and shrink in line with the needs of its inhabitants. Therefore it forms the exact opposite to the city development concepts of the present, which – once built – put their mark on the cityscape and offer a clear rejection to an open-ended future. (8) Furthermore, Metabolism, unlike some contemporary concepts, keeps humane dimensions as its central reference point. This concept was introduced in Japan long before Le Corbusier's Modulor by means of the tatami mat, which was used as a measure for all building-related dimensions. Metabolism was the attempt to make the growing city socially viable. The urban space was meant to stay rough, complex. In this situation, the city legitimates itself via what it used to be and is open to what it will become. The street credibility of the Metabolists as an artistic group was meant to offset their potential for totalisation as city planners. The central characteristic of being expandable, dismantlable and recyclable marked the beginning of sustainability a decade before the Club of Rome. Despite their megalomania, many projects had the potential to be realised, which is one of the reasons the Metabolists headlined the 1970 world fair in Osaka. If we consider that Metabolism has its roots in the late 1950s when post-war Tokyo was still in the process of turning itself into a metropolis, it is remarkable that with the Fuji Center we stand in front of a building that even in 1997 still reflects these visions of the future. Ideologically the Fuji Center therefore has very little in common with the global projects of the late 1990s. In its form, too, it is a disappointment for city planners at the millennium. The common sense of efficient square metre usage is countered by a playful insanity of free-floating traverses and unused space. From a distance the building seems more like a bombed out apartment block. Elegance is a category that in Metabolism is supposed to spring from an almost instrumental-rational genesis of the building, but that is never fixed in advance. One identifying characteristic, however, is the enormous titanium sphere, installed in the golden ratio, that serves as a viewing platform. On the ground floor, entry to the building is via a glazed escalator, the aesthetic of which is reminiscent of the connecting corridors at Charles de Gaulle Airport Terminal 1 and the Edo Museum. This is a detail that in a worm's-eye view lends the building a totally different character – even in 1997 undoubtedly a retro character. Between all its elements there is lots of air. Air signifies potential in Metabolism, an extendable building leaves room for more. In the case of the Fuji Center, however, it is more a feature of style – a reminder of the Metabolist forebears. The building is not really designed as modular; it is complete. But it points to the beloved-by-all images of the modular. One could call it a form of postmodern nostalgia, maybe a never-ending process of mourning past futurisms that keep getting re-enacted. Hauntology (9) as an element of architectural design.

*"Haunting, then, can be construed as a failed mourning. It is about refusing to give up the ghost or – and this can sometimes amount to the same thing – the refusal of the ghost to give up on us. The spectre will not allow us to settle into / for the mediocre satisfactions one can glean in a world governed by capitalist realism. What's at stake in 21st century hauntology is not the disappearance of a particular object. What has vanished is a tendency, a virtual trajectory. One name for this tendency is popular modernism."* (10)
Mark Fisher, 2013

If this is true, then the choice of place is particularly interesting. The Fuji Center stands at the northern tip of Odaiba as the defining landmark of the island. Its view is of Tokyo, not of the sea. In this way the building functions as a turned-around figurehead for arrivals to the island. The ghosts of the past are conjured up to usher in a future. 40 years after the Metabolist Manifesto, eight years after the great financial crash, eight years after Fukuyama's *End of History*, and four years before 9/11. We turn away from the olden-day future as per 1997/98 and have a look at the collection-free Miraikan Museum for Emerging Technologies, which for today and the next 2 days will be the home of the 'future music' festival *Mutek*. Really what we find instead of a museum is a rather run-of-the-mill convention and conference centre. It was built in 2001, six years after the bubble economy burst, in a country that was being drained by a seemingly never-ending financial crisis. And even just at

**26** Jahre nach dem großen Finanzcrash, acht Jahre nach Fukuyamas *End of History* und vier Jahre vor 9/11. Wir wenden uns ab von der ollen Zukunft von 1997/98 und betrachten das sammlungslose Miraikan Museum for Emerging Technologies, das hier heute, morgen und übermorgen das Zukunftsmusikfestival *Mutek* beherbergt. Anstelle eines Museums finden wir im Grunde genommen ein Messe- und Konferenzcenter der eher konventionellen Art vor. Es ist im Jahr 2001, also sechs Jahre nach Platzen der Bubble Economy, errichtet worden, in einem Land, das von einer nicht enden wollenden Wirtschaftskrise ausgezehrt wird. Und schon auf den ersten Blick die pragmatische Antwort auf eine Zukunftsfrage, die das oben beschriebene Fuji Center trotz aller hyperrealer Momente noch offen lässt.

*Wirtschaftkrise* heißt: viel eingespart ist nie genug eingespart und nicht enden wollend bedeutet, dass hinter diesen gesunden Menschenverstand, einmal in Kraft, nicht zurückgefallen wird. Es gilt nach Verschärfung desselben zu streben. Und so müssen wir alle unsere Vorstellungen ein wenig zurückschrauben. Zukunft muss rentabel sein und so ist die junge Geschichte des Miraikan eine von sukzessiven Kürzungen und Streichungen. Diese Einführung der Austeritätspolitik in die Gebäudephilosophie wird verschüttet unter Euphemismen auf der Internetseite präsentiert. (11) Das Gebäude fällt auch kleiner aus als sein großer Bruder, muss also eventuell nicht mehr metabolistisch zurückgebaut werden. Mit Verweis auf Frank Gehry, aber ohne große architektonische Handschrift, erinnert es an eine Computermaus aus einem Gaming Shop, die in eine Richtung fährt (westwärts), die bereits ein wenig verbaut ist. Wahrzeichen des Gebäudes ist eine weithin sichtbare, riesige, von der Decke der Aula hängende Erdkugel aus OLEDS mit Sitzsäcken darunter. Es ist diese Art von Zukunftseuphorie, die dem Autor schon im zarten Alter von 14 Jahren bei der Expo 2000 in Hannover begegnet ist. Es war das Zeitalter, in dem die Signifikanten „Planet“, „Welt“ und „Erde“ am Anfang jedes Satzes standen. Zukunft war Synonym für Technologie und Technologie damit der lebende Beweis für die Legitimität unserer Produktionsverhältnisse, die in der Lage waren, selbige in rauen Mengen hervorzubringen. Diese Art von Futurismus ist im besten Sinne bodenlos: Wie ein Zwangsneurotiker, der um seine Symptome kreist, dreht er sich um Gadgets, dräuende Zukunftsvisionen, die auf ewig emerging sind. Der Lotuseffekt, die VR-Brille, das Wasserstoffauto, Nano, OLED. Eine Zukunft, die immer mit einem Bein im Telemarketing nach 2 Uhr Nachts oder im Pearl-Katalog, und mit einem Bein im Docutainment der Vorabendzeit, steckt. Anfassbarer Jetpackfuturismus ohne Risiko für den Status Quo.

Wie es sich für zeitgenössische Architektur gehört, ist es mit einem Verweis auf den grobschlächtigen Nachbarn als Legitimationserzählung ausgestattet, denn Zukunft hat Tradition, auch im Japan des 21. Jahrhunderts: Das Miraikan hat, so wie das Fuji Center, eine weitere große Kugel im Goldenen Schnitt, auf die wir wenig später noch zu sprechen kommen werden. Zum Exzess wird der Tatbestand einer Zukunft zweiter Ordnung getrieben, wenn man nach langer Recherche kein Architekturbüro findet, das sich für den Bau des Miraikan verantwortlich zeichnet. Dafür jedoch mit dem Gestalter der Wegführung Tribut geworben wird. Im Jahr 2007, ausgerechnet in dem Jahr, in dem das „Outsourcing“ in die Gebäudepolitik eingeführt wurde, wurde der legendäre Architekt Kisho Kurokawa mit dieser Aufgabe betraut. Neben Kenzo Tange die Schlüsselfigur des Metabolismus und Erbauer des Nakagin Capsule Towers in Tokyo. Das Gebäude, das den Metabolismus weltberühmt gemacht hat. Und natürlich verweisen die Hinweisschilder Kurokawas in Form und Farbe nicht nur auf den Standort der Behindertentoiletten, sondern zugleich auch auf den in Japan berühmten, aus weißen Kuben bestehenden Wohnturm aus dem Jahre 1973. Einst revolutionäre Architektur wird hier nun gleichzeitig zur Legitimationserzählung einer „Slow Cancellation of the Future“ (12) erhoben und zum Ornament degradiert. Wir sind im Hyperraum des Hyperrealen angelangt.

Mit dem Verlust der Autorschaft wird dem Metabolismus eine Rolle in den Produktionsverhältnissen selbst zugewiesen: Sie wuchern und vernetzen sich anonym, sie wachsen und schrumpfen. Doch Zweckrationalität bleibt endemisch in diesen Systemen, mit ihr fast atavistischen Herrschaftsformen. Im Netzwerk der Interessen auf raffinierte Art verhärtet und verschleiert. Wir freuen uns über die Begegnung mit dem Geist des im Jahr 2007 verstorbenen Architekten Kurokawa, denn während seine Gegenwart das Kongresszentrum legitimiert, wird sein Meisterwerk, der Nakagin Tower, von den kalten, kybernetischen Händen eines internationalen Hedgefonds ohne Autorschaft der Verwahrlosung preisgegeben, um auf den teuren Quadratmetern der Ginza einen fünfzig Stockwerke hohen Bürokomplex errichten zu können, direkt gegenüber von Jean Nouvels nachhaltigem Glasfassaden-Bürohaus „Dentsu“ (2002).

## TEIL 3

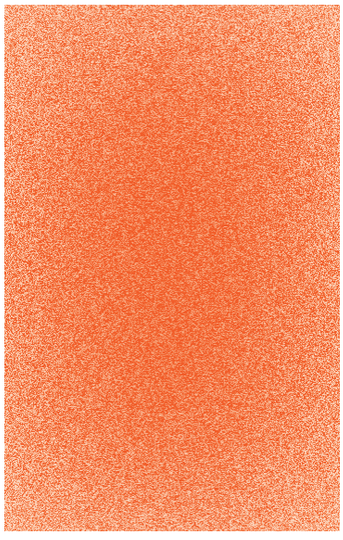
*Sitzsäcke im Stroboskoplicht*

Wir haben Kopfschmerzen von all den Zukunftsvergangenheiten und betreten die wahre Zukunft, jetzt endlich, die hier in Form des Mutek-Festivals zu Gast ist. Mutek ist ein weltweites Franchise. Es beherbergt die Crème de la Crème zeitgenössischer Experimentalmusiker von Cornelius über Laurel Halo bis Ben Frost. Auch Jeff Mills wurde mit dem Hauntology-Express aus Detroit eingeflogen. Vor der Tür des Konzertsaals haben sich bereits Festivalgäste versammelt um auf ihren Smartphones herumzutippen, prekäre Pop-up-Fenster zu öffnen oder zu schließen, um ihre Registrierungen für das erste Screening nachzuholen. Viele sind aus Berlin. Ihre Körper sind hier und doch sind sie jetzt ganz immersiv im Cyberspace, jetzt gerade, ganz in der Gegenwart der Zukunft. Und zum zweiten Mal an diesem Abend muss der Autor an William Gibson denken, wie er das Eindringen des Hackers namens „Case“ in selbigen beschreibt, das Eintauchen in Formen und Farben anstelle von Formularen, eine geistige Immersion, für die das Umlegen eines Schalters und das Aufsetzen einer VR-Brille notwendig war. Case war entweder ganz im Cyberspace oder draußen. Der Cyberspace *unschwarz*, intensiv und gemeingefährlich. Und das ist der große Unterschied: Formulare. *Wir* hingegen sind nicht mal in der Zukunft vor der Gegenwart sicher. Das Internet ist heute Nacht immer dabei. Wie Kurosawas Schilderdesigns flach, aber es muss beleuchtet werden, um sichtbar zu sein und es braucht aktive Zuwendung, es muss andauernd *angeregt werden*. Einmal im Dome angekommen, befindet man sich unter einer iglufömig über den Köpfen der Besucher hinweg verlaufenden Leinwand. In der Zukunft von heute Abend haben alle Kinos die Form von Planetarien aus den 1980er Jahren. Oder zumindest die sensationellen Kinos. Hier wieder das Universum, die Erdkugel. Das ewige große Ganze, die ultimative Subsumptionsleistung einer Gesellschaft ohne *Selbst*. So wie im vernetzten Highspeed-Kapitalismus spielt auch im Universum das Individuum nicht einmal eine legitimierende Rolle. Wir bemerken erst jetzt, dass der Dome, in dem wir sitzen, die von außen sichtbare riesige Kugel ist, der kleine Bruder der Fuji Center-Kugel und lernen etwas Neues über die Zukunft: Während die erstere noch als Aussichtsplattform auf Tokyo, die Urmutter des Futurismus, dient, stellt diese Sphäre einen ausschließlich virtuellen Innenraum dar. Es gibt keine Fenster. Man schaut sich die Zukunft an, aber nicht hinaus.

Fußnoten:

(1) Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. (= Gesammelte Schriften, Bd. 4), 1. Auflage, Erster Teil, Aphorismus 88, 1944, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1704, Frankfurt am Main 2003 (2) https://www.japantimes.co.jp/life/2015/11/07/lifestyle/heart-darkness-nostalgic-tokyo-disappearing-amid- construction-boom/, Masami Ito, Nov 2015 (3) https://www.youtube.com/watch?v=o3Ufrd7CVAY (4) Rem Koolhaas, S M L XL, S. 1251, Monacelli; 2. Edition (March 1, 1998) (5) Claude Levi Strauss, Die andere Seite des Mondes, S. 134/135, Suhrkamp, Berlin 2017 (6) siehe „Manifesto of the Japanese Futurist Movement“, Hirato Renkichi, Tokyo 1921 (7) siehe Douglas Spencer, „The Architecture of Neoliberalism: How Contemporary Architecture Became an Instrument of Control and Compliance“, Seite 8, Kapitel 4 „Labour Theory“, Bloomsbury Publishing PLC, London 2016 (8) vgl. „The Architecture of Metabolism. Inventing a Culture of Resilience“, Meine Schalk, 3, 279-297, KTH Royal Institute of Technology, Stockholm 2014:„The Metabolist proposals intensely discuss the social relationship between a controlled public system and the individual freedom of the consumer. In the megastructures, the public structure dominates and controls urban life. It devises a secondary system of cells, an expression of individualfreedom, and of approximate spatial equality. An alternative to the posthumanist attitude of a controlsystem megastructure is that of the group form, which accepts order in chaos, and more spontaneous assemblages on artificial land that give the power to plan back to the community.“ (9) vgl. Mark Fisher, »Ghosts of my Life. Writings onDepression, Hauntology and Lost Futures«, S. 40 ff., Mark Fisher 2013, Zero Books 2014 (10) Mark Fisher, »Ghosts of my Life. Writings onDepression, Hauntology and Lost Futures«, S. 49f., Mark Fisher 2013, Zero Books 2014 (11) https://www.miraikan.jst.go.jp/en/about us/docs/20170516_FactSheet_EN.pdf „April 2007Management system was transformed to expand the outsourcing of business activities to the private sector. October 2010: Change in Miraikans management systemBy taking the result of the Government Revitalization Unit´s budget screening which was held in November 2009 into consideration, the museum went under the direct management of JST while further cost reduction strategies were implemented. The newborn Miraikan was launched.“ (12) vgl. Mark Fisher, »Ghosts of my Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures«, S. 27 ff, Mark Fisher, 2013, Zero Books 2014

first sight it is the pragmatic answer to a question of what the future might be that the above-mentioned Fuji Center still left open despite all its hyperreal moments. *Financial crisis* means: saving a lot of money is never enough, you have to save more. And *seemingly never-ending* means that there is to be no falling behind this common sense purpose once the course has been set. Rather, an increase in this common sense is to be sought after. Thus it is that we all have to metaphorically tighten our belts a little when it comes to ideas. The future has to be affordable and thus it is that the young history of the Miraikan is a succession of decreased funding and outright cuts. This introduction of austerity politics into the philosophy of the architecture is presented but immediately drowned out by euphemisms on the internet page. (11) The building is also smaller than its brother



and therefore does not need to be dismantled metabolistically. With its referencing of Frank Gehry but without a proper architectural signature its looks are reminiscent of a computer mouse from a gaming shop that is pointing into a direction (westwards) that is already a bit too built-up. The symbol of the building is an enormous planet Earth made of OLEDs that is visible from afar and is suspended from the ceiling of the entrance hall with bean bags underneath to sit on. This is the same kind of euphoria about the future that this author has encountered before, at the tender age of 14, at the EXPO 2000 in Hanover. That was an age when every sentence seemed to start with "planet", "world" and "Earth". Future was a synonym for technology, and technology therefore living proof for the legitimacy of our production conditions as they were capable of producing huge amounts of this technology. This kind of futurism is literally bottomless: Like a compulsive neurotic is caught up in the spiral of his symptoms, here everything revolves around gadgets and possible visions of the future that are forever *emerging*. The lotus effect, VR glasses, hydrogen cars, nanotechnology, OLEDs. A future that always has one foot in late-night telemarketing or in the Pearl catalogue and the other in late-afternoon docutainment. Touchable jet pack futurism without any risk for the status quo.

As is right and proper for contemporary architecture, the Miraikan references its less refined neighbour to create a legitimising narrative for itself because the future has its traditions, even in 21st century Japan: Like the Fuji Center the Miraikan has another large sphere in the golden ratio, which we are going to get back to later. The fact-finding mission that this is a second-rate future comes to a head when despite extensive research we cannot find any architectural firm that actually takes the credit for building the Miraikan. Instead, tribute is paid to the designer of the signage. The legendary architect Kisho Kurokawa was handed this assignment in 2007, which co-incidentally is the year when "outsourcing" was introduced into architectural politics. Kisho Kurokawa is, besides Kenzo Tange, *the* key figure of Metabolism and the person behind the Nakagin Capsule Towers in Tokyo, the building that made Metabolism world-famous. Of course, with their shape and colour, Kurokawa's signs do not just point the way to the location of the disabled toilets but also reference the 1973 Nakagin Capsule Towers, which consist of white cubes and are famous throughout Japan. A once revolutionary piece of architecture is in this way simultaneously elevated into a legitimating narrative of a "slow cancellation of the future" (12) and degraded into serving as a mere ornament. We have arrived at the hyperspace of the hyperreal.

The loss of authorship means that Metabolism is attributed a role within the production conditions themselves: They sprawl and interlink anonymously; they grow and shrink. Yet, instrumental rationality remains endemic in these systems and with it almost atavistic forms of rulership. It is cleverly fixed into the network of interests and disguised within it. We are glad that with this building we encountered the ghost of the late architect Kurokawa, who passed away in 2007, because his enduring presence lends legitimacy to the congress centre. Meanwhile, his masterwork, the Nakagin Tower, is in the cold, cybernetic hands of an international hedge fund and is, without anyone taking direct responsibility, being exposed to utter neglect so that they might eventually be able to build a 50-floor office block on these expensive square metres of Ginza right across from Jean Nouvel's sustainable glass-facade office building "Dentsu" (2002).

## PART 3

*Bean Bags under Stroboscope Lighting*

All these past versions of the future have given us a headache, so at long last we enter the true future, in the shape of the *Mutek* festival being hosted here. *Mutek* is a worldwide franchise. It provides a home for the cream of contemporary experimental musicians from Cornelius via Laurel Halo to Ben Frost. Jeff Mills, too, has taken the Hauntology Express from Detroit. In front of the door to the concert hall festival guests have gathered already to tap around on their smartphones, opening and closing precarious pop-up windows, in order to catch up on their registrations for the first screening. Many of them are from Berlin. Their bodies are here and yet they are immersed in cyberspace and right now are wholly in the present of the future. And so for a second time this evening we are reminded of the author William Gibson and of how he describes the hacker "Case" penetrating into this cyberspace: diving into forms and colours instead of written forms, a mental immersion that required flicking a switch or putting on VR glasses. Case was either entirely inside cyberspace or entirely outside it. The cyberspace was *unblack*, intensive and dangerous. And that is the big difference: written forms. *We*, on the other hand, are not even in the future safe from the present. The internet is always with us tonight. Like Kurokawa's signage it is flat, but has to be illuminated to be visible and it needs active attention, has to be *stimulated* constantly. Once you're inside the dome you find yourself underneath an igloo-shaped screen. In this particular night's version of the future, all cinemas will be shaped like observatories from the 1980s. Or at least the sensational cinemas. Here we have, again, the universe, the Earth. The forever-lasting whole, the ultimate act of subsumption by a society without *self*. Just as in networked high-speed capitalism, in the universe the individual does not even play a legitimating role. We notice only now that the dome we are sitting in actually is the gigantic sphere that we saw from outside, the little sibling of the Fuji Center's sphere, and we learn something new about the future: Whereas the older, Fuji Center sphere serves as a viewing platform of Tokyo, the mother of futurism, the sphere we are in presents an entirely virtual internal space. There are no windows. You look at the future, but not outside.

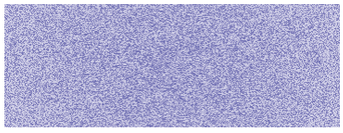
Footnotes:

(1)Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Reflections from Damaged Life, translated by E.F.N. Jephcott, p. 135, Verso Editions, London, 1st edition, 1978 (2)https://www.japantimes.co.jp/life/2015/11/07/lifestyle/heart-darkness-nostalgic-tokyo-disappearing-amid-construction-boom/, Masami Ito, Nov 2015 (3)https://www.youtube.com/watch?v=o3Ufrd7CVAY (4)Rem Koolhaas, S M L XL, p. 1251, Monacelli; 2nd Edition (March 1, 1998) (5)Claude Levi Strauss, Die andere Seite des Mondes, S. 134/135, Suhrkamp, Berlin 2017 (translation is the author's own) (6)See "Manifesto of the Japanese Futurist Movement", Hirato Renkichi, Tokyo 1921 (7)See Douglas Spencer, "The Architecture of Neoliberalism: How Contemporary Architecture Became an Instrument of Control and Compliance", p.8, chapter 4 "Labour Theory", Bloomsbury Publishing PLC, London 2016 (8)Cf. "*The Architecture of Metabolism. Inventing a Culture of Resilience", Meine Schalk, 3, 279-297, KTH Royal Institute of Technology, Stockholm 2014: "The Metabolist proposals intensely discuss the social relationship between a controlled public system and the individual freedom of the consumer. In the megastructures, the public structure dominates and controls urban life. It devises a secondary system of cells, an expression of individual freedom, and of approximate spatial equality. An alternative to the posthumanist attitude of a control system megastructure is that of the group form, which accepts order in chaos, and more spontaneous assemblages on artificial land that give the power to plan back to the community.*" (9)Cf. Mark Fisher, "Ghosts of my Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures", p. 40 ff., Mark Fisher 2013, Zero Books 2014 (10) Mark Fisher, "Ghosts of my Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures", S. 49f., Mark Fisher 2013, Zero Books 2014 (11)https://www.miraikan.jst.go.jp/en/aboutus/docs/20170516_FactSheet_EN.pdf "*April 2007 Management system was transformed to expand the outsourcing of business activities to the private sector. October 2010: Change in Miraikan's management system. By taking the result of the Government Revitalization Unit's budget screening which was held in November 2009 into consideration, the museum went under the direct management of JST while further cost reduction strategies were implemented. The newborn Miraikan was launched.*" (12)Cf. Mark Fisher, "Ghosts of my Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures", p. 27 ff, Mark Fisher, 2013, Zero Books 2014

# BRANNTEN SCHNÜRE, ERINNERUNGEN AN GESICHTER LP

*Low Company*

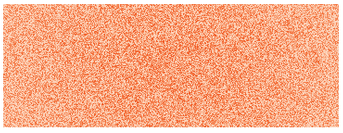
Holger Adam



*Erinnerungen an Gesichter* ist das dritte Album von Brannten Schnüre und als es diesen Januar auf dem Londoner Low Company Label in einer Auflage von 300 Exemplaren erschien, war es – überraschenderweise für alle Beteiligten – im Handumdrehen vergriffen. Was war geschehen bzw. was ist da los – und wer sind Brannten Schnüre überhaupt? Die beiden Vorgängeralben des Würzburger Duos waren ebenfalls in kleinen bis Kleinstauflagen (2015 *Sommer im Pfirsichhain*, 300 Exemplare auf Aguirre Records und 2017 *Muschelsammlung*, 150 Exemplare auf Vrystaete) erschienen und weniger stark nachgefragt bzw. entsprachen die Auflagen mehr oder weniger der Nachfrage nach dem obskuren musikalischen Projekt. Erinnerungen an Gesichter war hingegen innerhalb von wenigen Wochen ausverkauft, und das, obwohl das Duo weder regelmäßig auftritt (geschweige denn tourt) noch sonst in irgendeiner Weise auf sich aufmerksam macht. Im Gegenteil, geradezu öffentlichkeitsscheu halten sich Katie Rich und Christian Schoppik zurück – sie geben keine Interviews und lassen ihre Musik für sich sprechen. Hinter dieser Zurückhaltung steckt keine Marketingstrategie und auch keine kapriziöse Pose, eher schon ein wenig Faulheit und darüber hinaus ein untrügliches Gespür dafür, die durch und durch geheimnisvolle Musik des Duos nicht durch Interpretationsangebote, Erklärungen und andere Verlautbarungen zu entzaubern.

Und hiermit wären wir mittendrin in der Welt von Brannten Schnüre, einer kleinen wohl aber voller Überraschungen steckenden Welt, in der nichts ist, wie es dem ersten Eindruck nach scheint. „Die ganze Stadt glich einem einzigen überquellenden Garten / Und mit dem Sommer kam ein sonderbarer Segen über die Stadt.“ Ruhig und unsentimental, ja beinahe sachlich beschreibt Katie Richs Stimme die sommerliche Fülle, und die Musik vermittelt einen Eindruck drückender Schwüle, der bemerkenswerten Stimmung, die vor jedem Gewitter herrscht, und wenn es niedergeht, so verschwindet mit den Gewitterwolken womöglich auch der sonderbare Segen über der Stadt. Doch zunächst verspricht das Wetter keine Linderung: „Nie hatte man so ein wildes Wuchern und Blühen gesehen / Bushaltestellen und Stromkästen verschwanden hinter Blütenwolken betäubender Fliederbüsche / Löwenzahn, Schafgarbe und Klatschmohn schossen aus den Rissen im Asphalt.“ Vielerlei Motive verbinden sich an dieser Stelle, die charakteristisch für die Ästhetik von Brannten Schnüre sind. Zum einen klingt in den überwucherten Bushaltestellen und Stromkästen ein romantisches und mithin zivilisationskritisches Motiv an: dass die Zeit stillstehen möge, der Verkehr zum Erliegen und die Natur zu ihrem Recht komme, und endlich (wieder) Ruhe einkehre! Zum anderen drängt sich – sofern man seine Kindheit in Deutschland vor dem Fernseher verbracht hat – die Erinnerung an „Löwenzahn“ auf, ein reformpädagogisch und ökologisch inspiriertes TV-Format zur Wissensvermittlung an Kinder. Auch klingt in den Rissen im Asphalt der situationistische Slogan „Unter dem Pflaster liegt der Strand“ an, der wiederum einer vitalistisch-anarchistisch inspirierten Kulturzeitschrift als Name diente, die zu Beginn der 1970er Jahre in Deutschland aus der Studentenbewegung hervorging. (Nicht nur) diese historischen Fluchtlinien kreuzen sich im Werk von Brannten Schnüre und finden darin eine sehr eigentümliche Ausdrucksform: linkspolitisch motivierte (und mithin ins Esoterische neigende) Kultur- und Zivilisationskritik, wahrgenommen mit scheinbar kindlichem Blick und formuliert in vordergründiger Naivität, um auf diese Weise dem Verdacht des konservativen Kulturpessimismus‘ zu entgehen und stattdessen

**Holger Adam**



*Erinnerungen an Gesichter* **is the third album by Brannten Schnüre and when it was released this January on the London label Low Company in an edition of 300 copies it sold out in no time at all – to the surprise of everyone involved. How did that happen, or rather, what is going on? And who are these Brannten Schnüre anyway? The two previous albums by this duo from Würzburg in Germany were also released in small or even tiny editions (2015's** *Sommer im Pfirsichhain* **with 300 copies on Aguirre Records and 2017's** *Muschelsammlung* **with 150 copies on Vrystaete), but they were far less sought after and the edition size was largely appropriate to the demand for this obscure musical project. Erinnerungen an Gesichter, on the other hand, sold out within a matter of weeks and this despite the fact that the duo neither do regular performances (let alone tours) nor draws attention to itself in any other way. Quite the opposite, Katie Rich and Christian Schoppik seem almost reclusive – they don't give interviews, instead preferring to let their music do the talking. Behind this retiring stance lies no marketing strategy and no capricious act but rather a little bit of laziness and, what is more, a keen sense for not destroying the magic of their thoroughly mysterious music through attempts at interpretation, explanations and other statements.**

**And this takes us straight into the world of Brannten Schnüre: an admittedly small world but one that is full of surprises, in which nothing is as it seems at first sight. "The whole town resembled one overflowing garden / and with the summertime a strange blessing came over the town." ["Die ganze Stadt glich einem einzigen überquellenden Garten / Und mit dem Sommer kam ein sonderbarer Segen über die Stadt."] Katie Rich's voice is calm and unsentimental, almost factual even, as it describes the richness of summer, and the music gives the impression of sweltering humidity and that peculiar mood that precedes every thunderstorm. And once the rain has come and gone, the strange blessing that lay over the town may vanish together with the thunderclouds. But to start with, the weather promises no relief: "Never had such wild growth and flowering been seen / bus stops and electrical distributor boxes disappeared behind clouds of flowers on heavily-scented lilac bushes / dandelions, yarrows and poppies shot out of the gaps in the asphalt." ["Nie hatte man so ein wildes Wuchern und Blühen gesehen / Bushaltestellen und Stromkästen verschwanden hinter Blütenwolken betäubender Fliederbüsche / Löwenzahn, Schafgarbe und Klatschmohn schossen aus den Rissen im Asphalt."] Lots of motifs conjoin here that are characteristic of the aesthetic of Brannten Schnüre. On the one hand the overgrown bus stops and electrical boxes hint at a romantic motif, one critical of civilisation: that time should stand still, the traffic ought to stop, nature should come into its own and (at long last) quiet might rule! On the other hand in those of us who spent their childhood in Germany and in front of the TV, memories of "Löwenzahn" come to mind, an educationally progressive, ecologically inspired TV programme providing factual information for kids. Also, the breaks in the asphalt are reminiscent of the situationist slogan "Under the asphalt lies the beach" ["Unter dem Pflaster liegt der Strand"], which in turn served as the name of a German vitalistic-anarachically inspired cultural magazine that sprang from the student movement in the early 1970s. These historic vanishing lines (and more) cross paths and find their own, unique expression in the work of Brannten Schnüre: a politically left-leaning critique of culture and civilisation (sometimes tending into the esoteric) that is**

und *vor allem* eine allumfassende Sensibilität sowie ein spielerisches Wesen gegenüber all dem behaupten, was Menschen tagtäglich zugemutet wird, denn: „Die alten Leute verließen ihre Schrebergärten kaum / in der vergeblichen Hoffnung, dem irren Wachsen Einhalt zu gebieten.“ Die alten Leute verschanzen sich – vergeblich – im typisch deutschen Sinnbild kleingeistiger Existenz, dem Schrebergarten. Brannten Schnüre hingegen begrüßen das irre Wachsen: „Seltene Orchideen konnte man plötzlich in entlegenen Winkeln des Stadtparks finden.“ Und so gedeihen auch Katie und Christian als musikalisches Duo seit Jahren im Schatten der fränkischen Stadt Würzburg, weitgehend unbehelligt und beinahe unentdeckt.



Zeile für Zeile lässt sich „Die Stadt als Garten“ als ästhetisches Programm von Brannten Schnüre lesen. Und hören? Bisher war von der Musik noch kaum die Rede. Sanft streicht sie um die Stimme von Katie herum, wie ein Kater um die Beine seines Frauchens. Weniger blumig formuliert: Diskret unterstützen und verstärken die oft minimalistisch instrumentierten und sehr reduzierten, akustischen Collagen den Eindruck der gesprochenen oder gesungenen Worte und verlieren sich ohne die leitende Stimme irrlichternd in der Wiederholung der unbegleiteten, instrumentalen Passagen. In diesem Zusammenhang vielleicht ein Hinweis auf den Ursprung von Brannten Schnüre: Das Projekt ging aus der Asche von Agnes Beil hervor und war zunächst ein Solo-Projekt von Christian Schoppik, der darin seiner Vorliebe zu allerlei obskurer Literatur und selten gesehenen Filmen freien Lauf ließ. Auch wenn Brannten Schnüre durch die Stimme von Katie eine unvergleichliche Qualität gewinnen, so bildet Christians obsessive Auseinandersetzung mit ungezählten verborgenen, vergessenen und mithin nicht unverdächtigen kulturellen Quellen die Grundlage für die Musik und die Texte von Brannten Schnüre. Das heißt umgekehrt nicht, dass hier bloß ein Nerd mit Nachtigall unterwegs ist – weit gefehlt, denn es ist, wie bereits angedeutet, der Gesang, der Brannten Schnüre eine Richtung gibt. Die Stimme weist den Weg hinein in eine verzauberte Welt – und wieder hinaus. Die Musik alleine, so bezaubernd wie irrlichternd, verlöre sich unbegleitet im Ungefähren, wie so viele vor sich hin wabernde Dark Ambient-Projekte. Dieser Lockung widerstehen Brannten Schnüre und sie brechen immer wieder mit den Konventionen all der Genres, die sich zur Orientierung anbieten würden. Für Dark Ambient ist das Ganze zu verspielt, für Folk Music zu verspult, und korrekt bezeichnet ist die Musik von Brannten Schnüre schlicht zeitgenössische elektronische Musik, die der Idee der Hauntology nahesteht, der Idee der Wiederkehr also oder besser: dem Nicht-Verschwinden vergangener kollektiver Eindrücke und Vorstellungen – siehe „Löwenzahn“ und Pflasterstrand.

Jenseits solcher eher gesellschaftstheoretisch relevanten Spekulationen prägt auch die individuelle, ja idiosynkratische Erfahrung der Welt die Lieder von Brannten Schnüre. Auf höchst eigentümliche Weise artikuliert Katie, was als Sozialisationsschaden immer noch schmerzt und nicht heilen will: „Dass Du jetzt ganz fort bist, ist ein großes Glück / Doch in dunklen Stunden sehn’ ich mich zurück /

**perceived in an apparently childlike way and phrased superficially naively in order to escape thus the suspicion of conservative cultural pessimism, instead, and *most of all*, demonstrating an all-encompassing sensibility as well as a playful nature in the face of everything people are confronted with on a daily basis. After all: “The old people rarely left their allotments / in the vain hope of curbing the mad growth.” [“Die alten Leute verließen ihre Schrebergärten kaum / in der vergeblichen Hoffnung, dem irren Wachsen Einhalt zu gebieten.”] The old ones thus barricade themselves – in vain – within the stereotypically German symbol of small-minded existence, the allotment or community garden. Yet Brannten Schnüre welcome the mad growth: “Rare orchids could suddenly be found in remote corners of the municipal park,” [“Seltene Orchideen konnte man plötzlich in entlegenen Winkeln des Stadtparks finden.”] Which is just like Katie and Christian have been thriving as a musical duo for years in the shade of the Franconian town of Würzburg, largely untouched and almost undiscovered.**

**Line by line “Die Stadt als Garten” (“The Town as a Garden”) can be read as Brannten Schnüre’s aesthetic programme. And how about the listening? So far we haven’t heard about the music. Gently it floats along Katie’s voice like a cat brushing past its owner’s legs. Or to put it less poetically: The often minimalistically instrumented and very reduced acoustic collages subtly support and enhance the impression of the spoken or sung words and without the voice’s guidance lose themselves in the repetition of the unaccompanied, instrumental passages. In this context maybe a little info about the origins of Brannten Schnüre is interesting: The project rose from the ashes of Agnes Beil and was initially a solo project by Christian Schoppik, where he let his love of various obscure works of literature and rarely seen films run wild. Even though Brannten Schnüre achieve an incomparable quality by means of Katie’s voice, it is Christian’s obsessive examination of countless hidden, forgotten and at times somewhat suspicious sources that forms the basis for the music and lyrics of Brannten Schnüre. This does not, however, mean that this is just a nerd on his way with a nightingale – that would be far from true because, as was already hinted at, it is the singing that provides the direction for Brannten Schnüre. The voice leads the way into an enchanted world – and guides us out again. The music on its own, both entrancing and beguiling as will o’ the wisps, would unaccompanied lose its way in the vagueness like so many Dark Ambient projects that just drone on. Brannten Schnüre withstand that temptation and keep breaking the conventions of all the genres that one might look to for orientation. For Dark Ambient the whole thing is too playful, for folk music too twisted, and to give it its correct name the music of Brannten Schnüre is simply contemporary electronic music that is close to the idea of hauntology, meaning the idea of the returning or, better, the not-disappearing of past collective impressions and views – hence the links with “Löwenzahn” and the asphalt beach.**

**Beyond such social theory-based speculations it is the individual, one could say idiosyncratic experience of the world that leaves the biggest**

Unter vielen Dingen finde ich jetzt Dich / Aus der Wand da drüben guckt blöd‘ Dein Gesicht“, so erinnern die „Wiederholungen beim Mittagessen“ an Familientragödien, Erziehungszwänge und andere verwandtschaftlich zugefügte Langzeitschäden. Auch die Gegenwart der geliebten Anderen wird ambivalent erlebt und oszilliert – eher still brütend als dramatisch-expressiv – zwischen fiebernder Sehnsucht („Warum hast Du keine Zeit? / Sekunden werden Ewigkeit“) und entsetzlicher Kränkung bzw. Verletzbarkeit („In der Stadt, da trafst Du mich / wie ein Stein, der Glas zerbricht“). In diesen Zeilen scheint die oben erwähnte Behauptung der allumfassenden Sensibilität gegenüber den alltäglichen kleinen und nicht so kleinen Grausamkeiten, der Gewöhnung an die gesellschaftliche Kälte auf individueller Ebene durch. Was hilft? Liebe, Sex und Zärtlichkeit, so ließe sich flapsig und wiederum eine bundesdeutsche Sozialisationsinstanz – die Jugendzeitschrift BRAVO – zitierend sagen. Etwas weniger pubertär ausgedrückt: Brannten Schnüre erhalten sich und ihren Zuhörer*innen den Glauben an die Notwendigkeit zwischenmenschlicher Achtung und Wärme, die Bedeutsamkeit kleiner Gesten der Zuneigung und das Gespür für wertvolle, flüchtige Augenblicke im Bewusstsein, denn – Memento mori – morgen könnte schon alles vorbei sein: „Pflückst Du mir die Kirschen von dem Ast? / Find‘st Du sie zu sauer oder passt‘s? / Jetzt sind sie reif und leuchten rot im Grün / Ein Mädchen kommt und will sie alle stehl‘n.“ Ohne Musik lesen sich diese Zeilen wie widerlich-klebrige Achtsamkeitsseminar-Prosa. Aber wie jede gute Popband verstehen es auch Brannten Schnüre, komplexe Gefühle und Daseinszustände in (vermeintlich) einfache Worte und dazu passende Musik zu kleiden: „Will You Still Love Me Tomorrow?“ (The Shirelles) – „Kommst Du noch nachher, oder nicht?“ (Brannten Schnüre). Dabei überwinden sie auch Sprachbarrieren, denn die 300 Exemplare von „Erinnerungen an Gesichter“ stehen nicht nur in deutschsprachigen Haushalten – und so mag sich erklären, wie es kommen konnte, dass das Album innerhalb kürzester Zeit vergriffen war. Bleibt zu hoffen, dass es schleunigst nachgepresst wird – und nicht erst in fünfundzwanzig Jahren.



mark on the songs of Brannten Schnüre. In an utterly unique way Katie puts into words those things that as damages of our socialisation still hurt and won’t heal: “That you are gone now is wonderful / but in dark hours I long to be back then / I now find you amongst many things / from the wall over there your face looks at me stupidly.” [“Dass Du jetzt ganz fort bist, ist ein großes Glück / Doch in dunklen Stunden sehn’ ich mich zurück / Unter vielen Dingen finde ich jetzt Dich / Aus der Wand da drüben guckt blöd‘ Dein Gesicht.”] With lines like that, “Wiederholungen beim Mittagessen” remind us of family tragedies, formative pressures and other long-term damage inflicted on us by relatives. And the presence of loved ones is experienced ambivalently and oscillates – in a quietly brooding rather than a dramatically expressive way – between feverish longing (“Why haven’t you got time? / Seconds turn into eternity” [“Warum hast Du keine Zeit? / Sekunden werden Ewigkeit”]) and terrible hurt or vulnerability (“In town you met me / like a stone that shatters glass” [“In der Stadt, da trafst Du mich / wie ein Stein, der Glas zerbricht“]). In these lines what shines through is the above-mentioned assertion of an all-encompassing sensibility towards the small and not so small everyday cruelties, the getting used to society’s coldness on an individual level. What can help here? Love, sex and tenderness, if we may irreverently quote another West-German socialisation aid – namely the youth magazine BRAVO. To put it in a less teenage way: Brannten Schnüre maintain within their own and their listeners’ consciousness a belief in the need for interpersonal respect and warmth, in the importance of small gestures of tenderness and an intuition for valuable, fleeting moments. After all – memento mori – it could all be over tomorrow: “Can you pick me the cherries from the branch? / Are they too sour for you or okay? / They are ripe right now and shining bright red in the green / A girl’s coming who wants to steal them all.” [“Pflückst Du mir die Kirschen von dem Ast? / Find‘st Du sie zu sauer oder passt‘s? / Jetzt sind sie reif und leuchten rot im Grün / Ein Mädchen kommt und will sie alle stehl’n.”] Without the music these lines read like something disgustingly gooey straight out of a mindfulness seminar. But like all good pop bands, Brannten Schnüre are skilled at conveying complex feelings and states of existence by wrapping them in congenial music: “Will You Still Love Me Tomorrow?” (The Shirelles) – “Are You Still Coming Later or Not?” [“Kommst Du noch nachher, oder nicht?”] (Brannten Schnüre). In the process, they are overcoming language barriers because the 300 copies of “Erinnerungen an Gesichter” did not just end up in German-speaking households – and that may be the reason why the album sold out so quickly. It is to be hoped that a new edition will come out as soon as possible – not in twenty-five years or so.

# SIMONE FORTI, AL DI LÀ CD

*Saltern*

Hans-Jürgen Hafner

*Al Di Là*, eine an Überraschungen reiche Sammlung verschiedener soundbezogener und musikalischer Arbeiten von Simone Forti aus den 1960er bis 1980er Jahren, lässt sich auf wenigstens zwei Arten hören. Tatsächlich ließe sich die von Saltern-Initiator Tashi Wada co-produzierte und mit viel Liebe zum Detail gestaltete Compilation sehr gut ‚einfach so', ohne Background und – in Fortis Linernotes gleichwohl ausgiebig beigegebenen – Erläuterungen anhören: als eklektische Sammlung von der Instrumentation bis zur Komposition und Aufnahme durchwegs einfacher und in ihrer Simplizität und Angreifbarkeit darum umso berührender Stücke zwischen Improvisation („Molimo", „Largo Argentino"), Folksong („Dammi Dammi Quel Fazzoletino", „Dal di Là") und Field Recording („Night Walk"). Man müsste nicht unbedingt wissen, dass Forti, 1935 in Florenz geboren und noch als Kind mit ihren Eltern in die USA ausgewandert, als Künstlerin, Tänzerin und Choreografin – nicht als Musikerin – auf ein mittlerweile sechs Jahrzehnte umspannendes Werk zurückblickt. Es würde vielleicht sogar eher stören, um ihre Rolle zu wissen, die ihr bei der Entwicklung des Minimalismus im postmodernen Tanz und in der bildenden Kunst zugeschrieben wird. Wenn Kunst ‚minimal' wird, kommt diese Reduktion nicht ohne ein konzeptuelles Rendering, ohne ästhetische Komplexität aus – und sei es auch nur in der kunsthistorischen Zuschreibung –, die es nicht braucht, um den Eigenwert dieser, in buchstäblichem Sinne, ‚Stücke' zu erfassen und mehr oder weniger Vergnügen daraus zu beziehen. Mit Backgroundwissen, Informationen zur Entstehung und zum historischen Kontext würde man kaum ‚mehr' oder ‚anderes' hören, als was die CD mit 67:22 Minuten Spielzeit ohnehin zu bieten hat.

Gleichwohl würde es vielleicht Hinweise darauf geben, warum diese Musiken um alle musikalische Form, das ‚Display Musik' entschlackt, bei aller Einfachheit so handfest, in materialem Sinn, daherkommen. Das nämlich lässt sehr wohl auf eine künstlerische Intentionalität schließen, die die Stücke sonst zurückzuweisen scheinen. Und plötzlich sind wir tief drin im künstlerischen Projekt Fortis.
Das älteste Stück auf *Al Di Là* datiert auf 1961. Damals war „Censor", so




der Titel der Komposition für zwei Performer und heute in der Sammlung des New Yorker MoMA, Teil des berühmten Programms *Five Dance Constructions & Some Other Things*, das die Künstlerin, Choreografin und Tänzerin – damals noch mit dem Künstler Robert Morris verheiratet als Simone Morris – im Rahmen der als *Loft Series* berühmt gewordenen Veranstaltungsreihe mit Konzerten und nicht so leicht zu klassifizierenden Events und Ausstellungen von unter anderem Terry Jennings, Richard Maxfield, Henry Flynt und Robert Morris präsentierte, die von La Monte Young in Yoko Onos Loft in der New Yorker Chambers Street im heutigen Luxusviertel Tribeca kuratiert wurde.

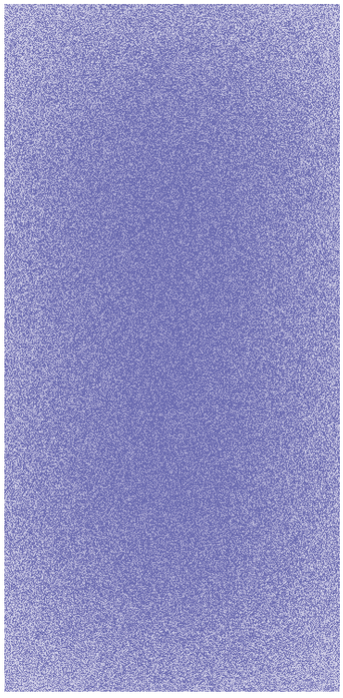
**Hans-Jürgen Hafner**

**There are at least two different ways of listening to *Al Di Là*, a collection of sound-related and musical works by Simone Forti from the 1960s to the 1980s that is full of surprises. As a matter of fact this compilation, which was co-produced by the Saltern initiator Tashi Wada and designed with loving attention to detail, is perfectly easy to 'just listen' to, without background and explanation – although there are plenty of them in Forti's liner notes: You can listen to it as an eclectic collection of pieces ranging from improvisations ("Molimo", "Largo Argentino") via folk songs ("Dammi Dammi Quel Fazzoletino", "Dal di Là") to field recording ("Night Walk") that are quite simple in their instrumentation, their composition and their recording, and it is exactly this simplicity and vulnerability that makes them the more touching. You don't necessarily need to know that Forti, who was born in Florence in 1935 and emigrated to the USA with her parents as a child, can look back at an oeuvre spanning six decades as an artist, a dancer and a choreographer – but not as a musician. It might even be distracting to know about the role attributed to her in the development of minimalism in postmodern dance and in the visual arts. If art becomes 'minimal' then this reduction cannot happen without conceptual rendering, without aesthetic complexity (even if this is only in terms of the art historical categorisation) that is not necessary for grasping the value of these 'pieces' – pieces, indeed, in the literal sense – and deriving more or less enjoyment from them. Background knowledge, information about its development and the historical context would not enable you to hear 'more' or 'something else' than what the CD with its running time of 67:22 minutes has to offer anyway.**

**However, they might provide clues as to how these pieces, relieved of any musical form or any "display music", come along so solidly, in a material sense, despite their simplicity. After all, this seems to suggest an intentionality on the part of the artist that the pieces appear to reject in any other sense. And suddenly we have ended up deep inside Forti's artistic project.**

**The oldest piece on *Al Di Là* dates from 1961. Back then, "Censor", as this composition for two performers is called that is now in the collection of MoMA in New York, formed part of the famous programme *Five Dance Constructions & Some Other Things*. This was presented by the artist, choreographer and dancer – who was then still married to the artist Robert Morris and therefore called Simone Morris rather than Forti – as part of the series of concerts and other less easily classified events and exhibitions that became known as the *Loft Series*, which featured Terry Jennings, Richard Maxfield, Henry Flynt and Robert Morris amongst others. The *Loft Series* was curated by La Monte Young in Yoko Ono's New York loft apartment in Chambers Street in what is now the luxury quarter of Tribeca.**

Speziell mit den *Dance Constructions*, durch den Gebrauch einfacher Requisiten – für „Hangers“ etwa von der Decke hängende Seile oder eine, ebenfalls mit Seilen ausgestattete, schräg zur Wand stehende Plattform aus Holz: „Slant Board“ – und simpler gruppendynamischer Anordnungen beschränkte Choreografien, die Forti teils selbst, teils mit weiteren Performer_innen ausführte, schrieb sie



– wenngleich lange wenig beachtet – Tanz- und Kunstgeschichte. Heute gilt sie als wegweisend für die Fusion von Tanz, Performance und Minimal Art, ihre entsprechenden Arbeiten gehören zum Kanon.

Was für die damals 26-Jährige gewissermaßen den künstlerischen ‚Durchbruch’ bedeutete, gehört darüber hinaus zu einem regelrechten Komplex epochemachender künstlerischer Innovationen an der Schnittstelle von Musik, bildender Kunst, Tanz, Theater und dem, was sich seither aus einem losen Bündel kultureller Praktiken zur Performance als, im engeren Sinne, künstlerischen Gattung überhaupt erst entwickelt hat. Es ist eine aus historischer und ästhetischer Perspektive äußerst komplexe Konstellation innerhalb der New Yorker Neoavantgarde, die ein enormes Erneuerungspotenzial freigesetzt und damit die Institution Kunst regelrecht herausgefordert hat – mit Effekten bis heute. Diese Konstellation wird – gerade weil sie zwischen den Stühlen verschiedener künstlerischer und wissenschaftlicher Disziplinen aber auch zwischen high art und populären und gegenkulturellen künstlerischen Praktiken saß, seitdem geradezu exzessiv erforscht – und ist Gegenstand anhaltenden kuratorischen und sammlerischen Interesses. Zumal die Loft Series wurden seitens der kunsthistorischen Forschung gerne zwar als Proto-Fluxus-Events vereinnahmt. Ergiebiger ist es allerdings sie im Einzelfall, in ihrer Diversität und vor dem Hintergrund des gerade auch unter bildenden Künstler_innen massiven Einfluss von John Cage zu diskutieren – als potenzielle Fortschreibungen, Auswege und Kritiken hin zu einer Post-Cage’schen Ästhetik jenseits des institutionalisierten Kunst- und Musikbetriebs.

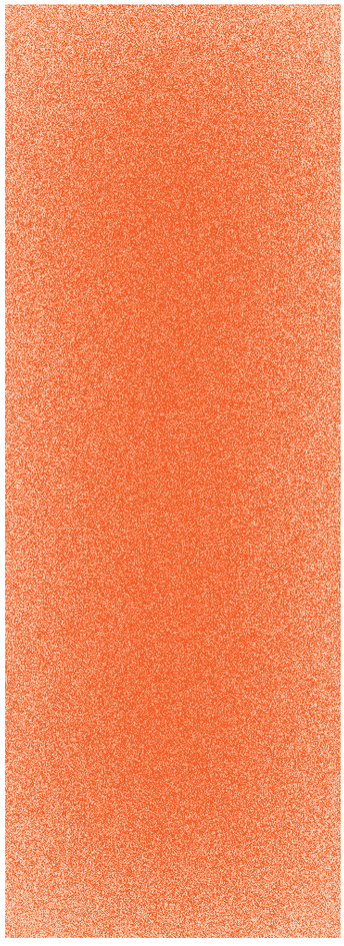
„Censor“ wurde erstmals – und offensichtlich als eines der im Programm genannten some other things – an den Abenden des 26. und 27. Mai 1961 aufgeführt und könnte, wie in der aktuellen Einspielung auf Al Di Là gut nachzuprüfen ist – am ehesten als musikalische Aufführung, die vergleichsweise konventionelle Darbietung einer Komposition verstanden (und entsprechend für die CD-Einspielung upgedatet genossen) werden: als mutwillig schräger Dialog – oder Konflikt – zwischen einem vom Darbietenden frei gewählten und möglichst vehement vorgetragenen Lied und einer vom zweiten Performer parallel – aber keineswegs rhythmisch passend – dazu geschüttelten Schüssel voller Nägel. Es zeugt aber auch von der Chuzpe der Künstlerin, das eigene, konzeptuell straff organisierte Setup der Dance Constructions für ein Irritationsmoment wie „Censor“ offenzuhalten.

Immerhin hat Simone Forti neben ihrer Ausbildung und praktischen Erfahrung im Rahmen von Ann Halprins einflussreichen Dancer’s Workshop in San Francisco auch Robert Dunns Kompositions- und Improvisationskurse im Studio von Merce Cunningham, dem langjährigem Lebensgefährten von John Cage, besucht und wurde dort ausführlich mit Cages musikalisch-kompositorischer Arbeit konfrontiert. Dennoch liefe man Gefahr ihr „Censor“ überzuinterpretieren, wenn man das Stück allzu sehr in den Kontext eine Post-Cage’schen Ästhetik rückt: ihrer Absage an Intentionalität, den dagegen in Stellung gebrachten Zufall bzw. die Eigengesetzlichkeit musikalisch-sonischen Materials. Und es würde in eine falsche Richtung gehen, in diesen Aufnahmen das musikalische Projekt eine künstlerischen Multitaskerin zu vermuten.

**Forti made dance and art history – even though for a long time it garnered little attention – with *Dance Constructions* in particular, through her use of simple equipment (for instance “Hangers” featured ropes hung from the ceiling and a platform called a “slant board” leaning on the wall at a slanted angle and also equipped with ropes) and choreographies that were limited to simple group-dynamic-based arrangements which were executed by Forti either by herself or with other performers. Nowadays she is considered groundbreaking for her fusion of dance, performance and minimal art, and her respective works are part of the canon.**

**What constituted in essence the artistic ‘breakthrough’ for the then 26-year-old furthermore is part of a whole complex of epoch-making artistic innovation at the intersection of music, visual arts, dance, theatre and that loose bundle of cultural practices that subsequently developed into ‘performance’ as an artistic category in the narrower sense. From a historical and aesthetic perspective it is the New York neo-avant-garde that released an enormous potential for renewal and thus in effect challenged the institution that is art – the effects of which are still ongoing today. This constellation has been researched almost excessively since then – especially as it was, neither fish nor flesh, located between various artistic and scientific disciplines as well as between high art and popular and countercultural artistic practices – and it continues to be the subject of interest amongst curators and collectors. The Loft Series has often been appropriated by art historic research as a series of proto-Fluxus events. However it is more fruitful to discuss these events as individual and diverse cases, and with a view to the massive influence that John Cage had on visual artists: they could thus be considered as potential extrapolations, ways out and critiques that strove towards a post-Cage aesthetic beyond the institutionalised business of art and music.**

**“Censor” was first performed, apparently as one of the ‘some other things’ mentioned in the programme, on the evenings of 26th and 27th May 1961. It could best be understood – as we can check for ourselves in the current version on Al Di Là – as a musical performance, a comparatively conventional presentation of a composition (which can now be enjoyed in a version that was updated for release on CD): It presents a deliberately eccentric dialogue – or conflict – between a song chosen at will and presented as vehemently as possible by one performer and a bowlful of nails shaken in parallel, but not at all in a fitting rhythm, by a second performer. It bears testament to the artist’s chutzpah to open up her own conceptually strictly organised set-up of the Dance Constructions to an element of irritation such as “Censor”.**
**In addition to her training and practical experience with Ann Halprin’s influential Dancer’s Workshop in San Francisco, Simone Forti in fact also attended composition and improvisation workshops run by Robert Dunn at the studio of Merce Cunningham, the long-term partner of John Cage. There she was confronted in depth with Cage’s music and compositions. Nonetheless, it would be an over-interpretation if one viewed her “Censor” excessively in terms of a post-Cage aesthetic: her rejection of intentionality, the way this is positioned against chance and the way her musical and sonic material obeys only its own laws. And it would lead us in the wrong direction to surmise from these recordings that they were the musical project of a multi-tasking artist.**
**As a dancer and also a choreog-**



Auch als Tänzerin und Choreografin ist Forti eher der bildenden Kunst nahe und zeigt kein primäres Interesse an Komposition. Musik, das wurde auch in der Aufführung der Dance Constructions, speziell ihrer eigenen Improvisation als „Accompaniment for La Monte's 2 sounds and La Monte's 2 sounds" deutlich, flankiert die tänzerische Aktion und besteht zugleich sozusagen als zusätzliches Objekt eigenen Rechts – eben als La Montes zwei Sounds.

Die auf der CD versammelte Auswahl grundverschiedener Stücke spiegelt entsprechend eher den künstlerischen ‚Umgang' Fortis mit Musik, ihren Gebrauch von Komposition, Klang, Performance und sonisch arrangierter Zeit auch etwa als Material und Komponente für Installationen wider. Insgesamt resultiert die Auswahl aus der Ausstellung Sounding, die Forti 2012 in Los Angeles mit Schwerpunkt auf klangbezogene Arbeiten vorgestellt hatte.

Geradezu exemplarisch zerfällt das vierteilige „Bottom" (1968) etwa in Szenen, wobei verschiedene Klangsequenzen und musikalische Darstellungsweisen – je fünfminütiges solistisches Pfeifen und Trommeln, ein im Vokaltrio (passenderweise mit den Tuning- und Drone-Experten La Monte Young und Marian Zazeela) ‚gefundener' und in tune gehaltener Akkord, eine entsprechend lange Aufzeichnung vom Staubsaugen – möglichst ausdrucks- und variationslos jeweils einem Bild – im Rahmen einer Präsentation projizierten Aufnahmen aus einem Nationalpark zugeordnet waren.

Das etwa aus derselben Zeit stammende „Largo Argentina" ist ein langer, improvisierter Kehlengesang, wiederum geradezu mutwillig kunstlos, den Forti in ihren instruktiven Linernotes zur CD nicht von ungefähr in die Nähe von ‚Katzenmusik' rückt: dabei lässt sie ihre Erinnerung an die Entstehung des Stücks anlässlich einer als „throat dance" bezeichneten Performance in der von Fabio Sargentini betriebenen Galerie L'Attico in Rom, ein Zentrum der Arte Povera, wiederaufleben – mit Referenz an die streunenden Katzen auf dem gleichnamigen Platz im historischen Zentrum.

Dann machen Background und historischer Kontext auf einmal dennoch sehr viel Sinn: gewinnt diese Auswahl einen doppelten Charakter, einerseits als Sammlung historischer Dokumente, als Schlaglichter auf spezifische Ausstellungs- oder Werkkonstellationen und andererseits als Ausdruck im Rahmen einer versatilen, stark von den jeweiligen Umständen gezeichneten künstlerischen Praxis, die in sich dennoch eine erstaunliche Konsistenz beweist – und umso mehr im Skizzen- und Bruchstückhaften dieser Musiken und Sounds aufscheint.

**rapher, Forti is closer to the visual arts and does not show a primary interest in composing. As the performance of the Dance Constructions, and especially her own improvisation as "Accompaniment for La Monte's 2 Sounds and La Monte's 2 Sounds" clearly shows, music serves as an accompaniment for the dancing while simultaneously standing its ground as an additional object in its own right – namely as La Montes two sounds.**

**The collection of music that is presented on this CD is extremely divergent, thus reflecting Forti's artistic 'handling' of music, her use of composition, sound, performance and sonically arranged time, for instance as material for and components of installations. As a whole, this collection is the result of the exhibition Sounding, which Forti presented in Los Angeles in 2012 with a focus on her sound-based works.**

**The quadripartite "Bottom" (1968) is almost exemplary in the way it divides into scenes. Its different sound sequences and musical forms of expression include five minutes respectively of whistling, of drumming, of one chord that is 'found' and held in tune by a vocal trio (that fittingly comprises the tuning and drone experts La Monte Young and Marian Zazeela) and of a recording of a Hoover. These are kept as expressionless and devoid of variation as possible and are coupled with one image each, that is projected as part of a presentation of images from a national park.**

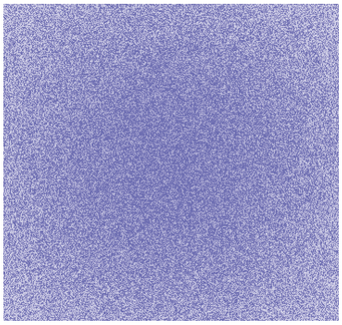
**"Lago Argentina", which was created at roughly the same time, is a long, improvised throaty song that appears almost deliberately artless and that Forti, not by chance, refers to in the instructive liner notes to the CD as akin to caterwauling: In doing so she relives her memory of how the piece was created for a performance referred to as a "throat dance" in L'Attico gallery run by Fabio Sargentini in Rome, which was a centre of Arte Povera – with a reference to the stray cats on the eponymous square in the historic city centre.**

**So in the end background and historical context do, as a matter of fact, assume a lot of importance: This selection gains a double-sided character, on the one hand as a collection of historical documents, shining a spotlight on specific constellations of exhibitions or works, and on the other hand as an expression of a versatile artistic practice that is strongly shaped by the particular circumstances, but that is nonetheless surprisingly consistent – which is made even more obvious by the sketchiness and fragmentary nature of these musical pieces and sounds.**

# BEN BERTRAND, NGC 1999 LP/CD

*les albums claus*

*Laura Schwinger*



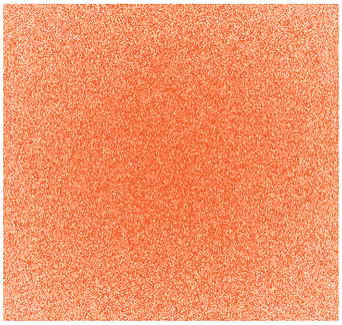
Oft hört man von Künstler*innen, sie seien eine andere Person, wenn sie auf der Bühne stehen; eine Person, die es ihnen vielleicht ermöglicht, das eigene Ich vor dem Rummel um ihre öffentliche Erscheinung zu schützen, da die von ihnen dargestellte Figur eben nur eine Rolle ist, die abgelegt werden kann. Diese erlaubt es ihnen auch Dinge zu tun, die nicht zur ihrer eigentlichen Persönlichkeit passen. Typischerweise ist dabei von Sänger*innen die Rede. Doch was ist mit instrumentaler Musik?

Der Belgier Ben Bertrand, der das im vergangenen Jahr veröffentliche Album *NGC 1999* im Wesentlichen mit einer Bassklarinette, einer Loop-Station und weiteren Effektgeräten eingespielt hat, sagt, er sei eigentlich selbst ganz anders als diese Musik, nämlich längst nicht so ruhig, eher Persönlichkeitstyp Punk. Aber sein Musizieren verschafft auch ihm eine gewisse Ruhe – und das geht vielleicht am besten solo. Bertrand spielt zwar auch in Ensembles – so trat er etwa 2018 als Mitglied des Nemø Ensemble im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse auf –, doch entscheidend ist hier vor allem die Zeit, die man alleine zur Verfügung hat und nutzen kann, wie man möchte, indem man beispielsweise stundenlang spielt.

Im Sinne eines „composing to play live“ entstand mit NGC 1999 ein Album, das sich bei Auftritten quasi immer wieder neu einspielt. Motive der Klarinette verformen sich dabei unter elektronischen Einflüssen, sie lagern sich übereinander, verdichten sich gegenseitig. Die simple Faszination geschichteter Loops resultiert aus dem Spielen mit sich selbst bei gleichzeitiger Kontrolle der Zeitebene. Nach seiner 2017 erschienenen EP Era/Area nahm Bertrand für les albums claus fünf Titel auf, die der Beobachtung des Weltraums gewidmet sind. NGC 1999 ist ein Nebel im Sternbild des Orion, blau leuchtend und mit einer schwarzen Öffnung in Form eines Schlüssellochs. Die Staubwolke ist ein Residuum aus der Entstehung des jungen Sterns V380 Orionis in seiner Mitte, dessen Lichtemission durch sie hindurch strahlt, und der wiederum eines der rhythmischeren Stücke betitelt. Perkussionsartige Motive, durch Delays vertieft, bilden hier eine Grundlage, in die sich eine höhere Stimme im Staccato einwebt. Bertrands Grooves bekommt man so schnell nicht mehr aus dem Kopf, sie stehen hinter den frei gespielten Melodien nicht zurück. Man kann dem Weltraum manchmal Signale ablauschen, hörbare oder hörbar gemachte, aber schöner ist es vielleicht, ihn zu beobachten und in Musik umzusetzen. Der Eindruck dieser vertonten Beobachtung des Alls entwickelt sich bisweilen regelrecht zu einem Gefühlt, als würde man sich dabei selbst durch den Kosmos zu bewegen, kundschaftend wie das Hubble Teleskop, aus dem „Sanctus Hubble“ geworden ist. Spirituelle Anleihen vielleicht, New Age sicher nicht. Nur das All als unendlicher Locus Amoenus, durch den die Melodie uns trägt, während sich um uns herum alles klanglich bewegt, reflektiert von den Wänden eines unsichtbaren Tunnels durch das Sternbild des Orion. Orgelklänge ertönen pietätvoll vor der Majestätik der Gestirne in „Malkauns on Kitt Peak“, während sich „Orion Molecular Cloud“ dem Orion-Komplex widmet, einer Geburtsstätte neuer Sterne, die außerdem fantastische Formationen wie den Pferdekopfnebel beherbergt.

Basslastige Töne und Echoeffekte könnten auch unterirdische Hallen illustrieren, doch rapide, gleißende Glissandi verorten uns sicher im Reich der Sterne. Auch diese Töne entstammen der Klarinette, alles kommt von ihr, außer den Stimmen

*Laura Schwinger*



**It is often said about artists that they really are a different person when they are on stage; a person that maybe enables them to protect their own self from the media circus surrounding their public persona because that persona, after all, is just a role they can drop if they want. This also enables them to do things that do not really fit with their actual character. Typically this is said about singers. But what about instrumental music?**

**The Belgian musician Ben Bertrand, who last year released the album *NGC 1999* that he had essentially recorded with a bass clarinet, a loop station and other effect machines, says that he himself is very different to his music, namely much less calm, more of a punk character. Nonetheless, making music does instil in him a certain calm – which maybe is best achieved by working solo. Bertrand does, however, also play in ensembles – in 2018 for example he appeared as a member of the Nemø Ensemble during the Darmstadt Holiday Courses (Darmstädter Ferienkurse) – yet what is vital is, above all, the time that one has entirely at one's own disposal, that one can use in any way one wants, for instance by playing by oneself for hours on end.**

**With a view to 'composing to play live' he created in NGC 1999 an album that in essence gets re-recorded anew every time it is performed live. Motifs played by the clarinet are twisted by electronic influences, they overlay each other, intensify each other. The simple fascination of layered loops results from making music with himself while simultaneously controlling the timing. After his 2017 EP Era/Area Bertrand recorded five tracks for les albums claus that are devoted to the observation of space. NGC 1999 is a nebula in the Orion constellation that shines blue and has a black opening the shape of a keyhole. The dust cloud is a leftover from the creation of the young star V380 Orionis sitting at its centre whose light emission shines through the cloud. This star lends its name to one of the more rhythmical pieces. In it, percussion-like motifs, intensified by delays, form the basis into which a higher, staccato line is woven. Bertrand's grooves you can't get out of your head again quickly, they do not have to stand back behind the freely improvised melodies. Occasionally we are able to listen to signals from space, either audible ones or ones that have been enhanced to be audible, but it may well be nicer just to observe space and interpret this through music. The impression of this space observation set to music sometimes develops into a feeling almost as if one were moving through the cosmos, exploring like the Hubble telescope. This is how the track "Sanctus Hubble" came about. There may be spiritual borrowings but it certainly isn't New Age stuff. It is just the cosmos as an endless locus amoenus, through which the tune carries us while around us everything moves tonally, reflected by the walls of an invisible tunnel through the constellation Orion. The sound of an organ rings out respectfully in the presence of the majesty of the stars on the track "Malkauns on Kitt Peak", while "Orion Molecular Cloud" is dedicated to the Orion Complex, a birthplace of new stars that furthermore harbours fantastic formations such as the Horsehead Nebula.**

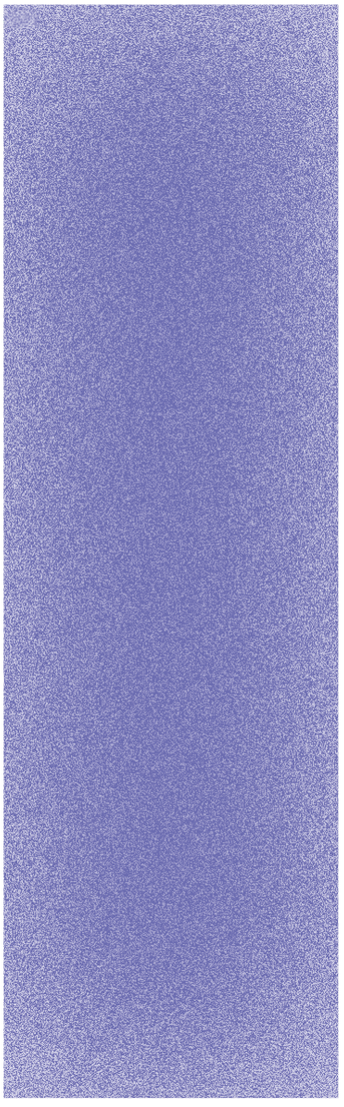
**The bass-heavy sound and echo effects could also well be used to suggest underground halls but the rapid, shimmering glissandi locate the music soundly in the realm of the stars. The glissandi notes, too, are made by the clarinet, as is everything else apart from the voices of the actresses Anne-Char-**



der Schauspielerinnen Anne-Charlotte Bisoux und Manah Depauw in „Post Scriptum to Valentina Tereshkova“ und der eines Blaukehlchens in „Orion Molecular Cloud“. Letzteres, ein singendes Vogelspielzeug, war so lange auf der Bühne tätig, bis es seinen Geist aufgab. Schade um den kleinen Plüschsampler, dessen Engagement eine seltsam anrührende Qualität hatte. Wir Menschen wollen ja oft, nostalgischer Weise, am liebsten das scheinbar direkt Handgemachte, auch von der Maschine. Wir identifizieren uns mehr mit dem elektronischen Vogel, der live für uns singt, als mit den Field Recordings von echten Vögeln (die nie dafür entlohnt wurden, übrigens). Wir wollen andere Menschen live auf der Bühne sehen, um die Musik direkt von ihren Macher*innen zu hören. Werden Menschen hierzu nach ihrer Meinung befragt, gibt es mitunter interessante Antworten zu hören. Manche wollen nur sehen, ob es denn live auch brav genauso klingt wie von Platte – Musik als Arbeit, für die man zahlt. Und auch wenn wir uns den Wert der Eintrittskarte nicht ins Haushaltsbuch schreiben, wollen wir ja ganz gerne auf der Bühne jemanden arbeiten sehen.

Sicher ist der am Computer entstandene Song auch Arbeit, nur eben im Nachhinein unsichtbare, wofür es ja manchmal eine Menge Staffage auf der Bühne gibt, die das Ganze dann wiederum als live charakterisiert. Composing to play live ist ein entgegengesetzter Ansatz, der Musik im Realraum verortet. Eine Bassklarinette ist dafür mit ihren angenehm tiefen Klängen ein guter akustischer Ausgangspunkt. Sie kann aber auch hohe Töne erzeugen und hört sich dann schon ganz anders an. Sie kann Perkussion sein, je nach Effekt kosmische Synthesizerklänge hervorbringen, oder deutlich als akustisches Melodieinstrument hervortreten. Die Klarinette umspielt sich selbst, wobei man das gar nicht transzendent sehen muss, sondern einfach als effektives Setup für eine Methode des Solospiels, das im Grundprinzip nicht auf vorab aufgenommenes Material angewiesen ist. Denn ein ganz klein wenig Schuldbewusstsein findet sich manchmal schon im Drücken auf den Playbackknopf, der im Entferntesten eben doch an Musikant*innen mit Ghettoblaster in der Fußgängerzone erinnert. Nur: Es geht eben alleine oft nicht anders und es hat seinen Sinn – viele elektronische Errungenschaften sind auf das Speichern und Abspielen ausgelegt und darin auch für die Musik eine Bereicherung. Doch Composing to play live nutzt diese Technik in einer Weise, bei der akustisches Instrument, Effekteinsatz und Lo-

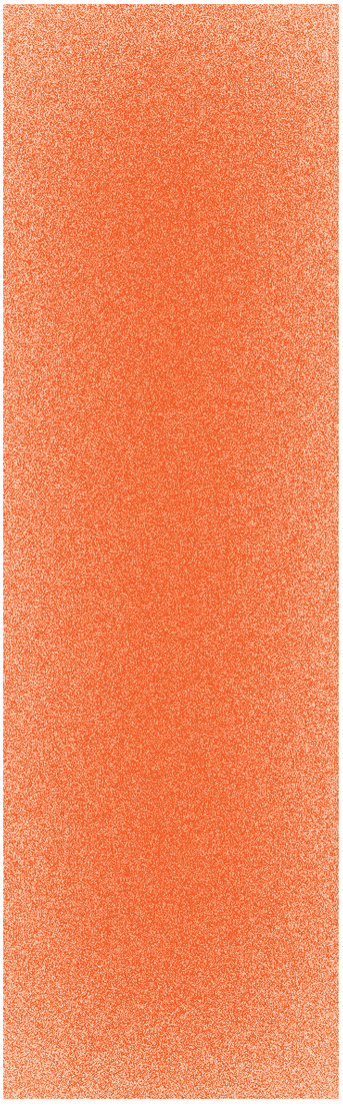
**lotte Bisoux and Manah Depauw on “Post Scriptum to Valentina Tereshkova” and the sound of a bluethroat on “Orion Molecular Cloud”. The latter, a singing bird toy, was used on stage until it eventually gave out, which is a shame as its contribution had a strangely touching quality to it. We humans nostalgically often seem to prefer the apparently directly handmade, even if it comes from a machine. We identify more with an electronic bird that sings for us live than with field recordings of real birds (who, incidentally, never get any compensation). We want to see other humans live on stage to listen to their music straight from its makers. If you ask people about their views on this you will sometimes get interesting answers. Some of them just want to see whether played live it sounds exactly as it did on the recording – music as work that one pays for. And even though we won’t list the worth of the ticket in our little book of household accounts, we still want to see someone working for us on stage. Songs created on the computer surely also qualify as work, just that this work retrospectively is invisible, which is why there are sometimes so many accessories on stage to make sure it comes across as live. ‘Composing to play live’ is a contrasting approach that locates music in the real here and now. A bass clarinet with its pleasingly low sound is a good acoustic starting point. It is, however, also capable of creating high notes and thus suddenly sounding very different. It can serve as percussion and, depending on the effects used, can create cosmic synthesizer sounds or step into the foreground as the acoustic lead instrument for the tune. The clarinet weaves the sounds around itself, which one doesn’t need to consider in a transcendent sense but simply as an effective setup for a method of playing solo that does not in the main rely on previously recorded material. After all, musicians might feel a little bit guilty as they push the playback button, an act that is ever so slightly reminiscent of buskers with ghetto blasters in pedestrian areas. Yet: Often there is no other way and it does have its uses – many electronic achievements are designed to be saved and recorded and this effectively is a means of enriching music. But composing to play live uses this technology in a way that brings together the acoustic instrument, the use of effects and loops in one setting which allows the performing, as well as in a sense the act of composing, to take place on stage. Bertrand’s setup makes it possible for us, at least partially, to understand the way in which the synthesis of the sounds takes place**



ops diese Errungenschaften zu einem Setting zusammenbringen, das das performative Element auch im Sinne der Komposition auf der Bühne stattfinden lässt. Bertrands Setup ermöglicht, zumindest ansatzweise, die Klangsynthese durch die im Raum verteilten Module, aus denen mittels Loop-Station ein ums andere mal patternbasierte Stücke entstehen, nachzuvollziehen. Die Begleitung eines Instruments durch sich selbst fand sich schon in Form der Borduntöne, die Instrumente wie Sackpfeife und Drehleiher beim Spielen miterzeugen. Auch Lauten wie die Saz und die Sitar besitzen zu diesem Zweck entsprechende Resonanzsaiten. Drones, wie sie auf Englisch heißen, bieten als gehaltene oder kontinuierlich wiederholte Noten in tiefen Lagen ein tonales Fundament. Borduntöne sind auch in Vokalmusik und Ensemblespiel gebräuchlich, doch die Unterstützung eines Instruments durch seine eigenen, tieferen Töne ermöglicht auch Solisten eine Form von Mehrstimmigkeit auf der Basis Bass. Die Drehleiher kann das mitunter noch überbieten: Manche Exemplare besitzen zusätzlich noch eine Schnarrsaite für perkussive Klänge.

Bertrands Setup kann dieses Prinzip der Selbstbegleitung auf elektronischem Weg Holzbläsern zugänglich machen und seine Möglichkeiten in Form von Pattern ausweiten, die, im Kurzzeitgedächtnis der Hardware gespeichert, in Sound und Länge veränderlich bleiben. Ihr Zusammenklingen entwickelt sich in der Zeit, wobei das Ohr in dem Versuch, einzelnen Stimmen nachzuverfolgen, diese als durch den Zusammenklang verändert wahrnimmt. Und der Blick auf eine Formation aus Geräten, die unter der sorgsamen Anleitung des Musikers seinen Plan vor unseren Augen in die Wirklichkeit umsetzen, erlaubt uns ein Miterleben des Prozesses von Musikentstehung – ein Komplex, der Töne gebiert. Dabei ist die reverbgetränkte Kombination tiefer, basslastiger Klänge mit hohen Stimmen Ehrfurcht erweckend wie der Besuch eines Sakralbaus. Ist das All nicht eine dunkle Kathedrale, die unsere irdischen Kirchen nur zu replizieren versuchen? Zu den hohen Stimmen zählt der Vogel, zu Hause in den himmlischen Regionen unseres Heimatplaneten. Das Zusammenkommen von sehr tiefen und sehr hohen Tönen ist ein Kernelement des Albums. Darin spiegelt die Klarinette mal die schiere Weite des Alls, mal die Regsamkeit stellarer Kinderstuben. Immer präsent ist dabei die Melancholie des einsamen Sternwärters. Es gibt eine spezifische Form von Einsamkeit, die man beim Betrachten des Himmels verspürt, Weltraumeinsamkeit, wenn man so will.

Insbesondere Bertrands rhythmischere Stücke hallen noch lange im Kopf nach. Ob eine fundamentale Veränderung der eigenen Persönlichkeit durch Musik wirklich wünschenswert wäre? Wer weiß. In jedem Fall ist NGC 1999 nicht ohne Wirkung aufs Gemüt. Wer es abends hört, wird tiefer und ruhiger schlafen. Möglicherweise wirkt patternbasierte Musik dieser Art auf manche Menschen hypnotischer als auf andere, doch das Album ist nur schwer als Hintergrundmusik vorstellbar. Es vereinnahmt, es lenkt den Blick auf das Weite und weit Entfernte. Gut so, schließlich kann nicht jede/r vom eigenen Fenster aus die Sterne sehen.



through the use of spatially spread-out modules, which keep creating pattern-based pieces by means of the loop station. The idea of one instrument accompanying itself is as old as the low-pitched bourdon sounds that are the by-product of instruments such as the bagpipes and the hurdy-gurdy. Lutes, too, such as the saz and the sitar have special resonance strings for the same purpose. The notes are called drones and, as either held or continuously repeated low-pitched notes, they provide a tonal foundation. Bourdon sounds are also common in vocal and ensemble music, but the support of an instrument through its own lower sounds enables even a solo player to achieve a kind of polyphony on the basis of the bass sound. The hurdy-gurdy can occasionally top even that: Some models contain an additional snare for producing percussive sounds.

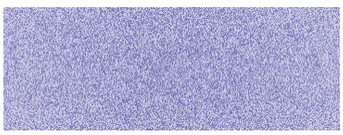
Bertrand's setup can make this idea of self-accompaniment available electronically to woodwind players and extend its possibilities by means of patterns that, having been stored in the short-term memory of the hardware, remain adjustable in terms of sound and length. Their harmony develops over time, while the ear in its attempt to follow individual parts registers these as changed by the harmony. When we look at the phalanx of equipment that the musician carefully uses to turn his plan into reality right in front of our eyes, this enables us to experience the process of creating music – a complex process that gives birth to notes. The reverberation-sated combination of deep, bass-heavy sounds with high voices is as awe-inspiring as visiting a sacred building. Isn't space a dark cathedral that our churches just try to recreate on Earth? Amongst the high voices counts the bird's, too, which is at home in the heavenly regions of our home planet. The coming together of very low and very high notes is a core element of the album, with the clarinet at times mirroring the sheer immensity of space, at other times the agile activity inside stellar nurseries. What is always present, however, is the melancholy of the lone stargazer. There is a specific kind of loneliness one feels when observing the skies, space loneliness one might call it.

It is Bertrand's more rhythmical pieces especially that keep echoing inside one's head for a long time after. Would it really be desirable for music to be able fundamentally to change one's personality? Who knows. In any case, *NGC 1999* does have an effect on the mind. If you listen to it at night, you will sleep more deeply and calmly. It is possible that this kind of pattern-based music has a more hypnotic effect on some people than on others, but anyhow this album can hardly be considered background music. It draws you in, directs your gaze at the vast and the far away. Which is just as well because, after all, not everyone can see the stars from their window.

# ELLEN FULLMAN & OKKYUNG LEE, THE AIR AROUND HER LP/CD

*17 Skivbolaget*

*Dirk Specht*



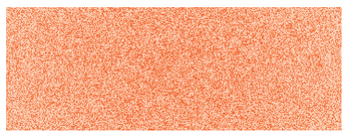
„Musik berührt ein Gebiet, keinen Punkt. Sie steigt an einem Bein hoch und hält das Herz an.“[1] – es erstaunt und begeistert zugleich, wie selbstverständlich und mit souveräner Leichtigkeit bei der herausragenden Veröffentlichung The Air Around Her Elemente von Minimal Drone Music und Soundart, freier Improvisation und Instant Composition, Deep Listening und Somatic Body Music miteinander verbunden werden. Die auf der LP enthaltenen Aufnahmen von Ellen Fullman und Okkyung Lee dokumentieren ein gemeinsames Konzert aus dem Jahr 2016 beim First Edition Festival for Other Music in Stockholm.

Den beiden Musikerinnen, die schon häufiger miteinander aufgetreten sind, gelingt bei dieser Gelegenheit eine beeindruckend hypnotische und konzentrierte Improvisation mit Long String Instrument (Ellen Fullman) und Cello (Okkyung Lee). Ausgehend von metallisch sirrenden, kaskadenhaft aufscheinenden und vergehenden Klängen der long strings entfaltet sich auf den zwei veröffentlichten Stücke (Part I & Part II), die sich jeweils über eine gesamte LP-Seite erstrecken, von Beginn an ein vorwiegend entschleunigtes, dabei aber stetig bewegt erscheinendes Klangfeld. Fragil und gleitend, mit schimmernden Obertonspektren und fortwährend changierenden Klangschichtungen entsteht so der Anschein einer stark gedehnten Zeit.

Wahrnehmbar als annähernd statisch, bleibt diese Form von perpetuell ungerichteter Bewegtheit, in potenziell beliebig ausdehnbarer Dauer, scheinbar gleichgültig gegenüber individuellen Momenten. Somit konzeptuell eigentlich der „Non-Pulsed-Time“ der Minimal Music nahestehend, trifft der zumeist wellenförmige und meditativ ausgerichtete Spielduktus Ellen Fullmans hier allerdings auf das sehr pointierte und partiell fulminant expressive Cellospiel Okkyung Lees. Mit schlierenhaften Glissandi, fahl brüchigen bis dunklen Klangfarben oder geräuschhaften Konturen, wie auch linienartigen, singenden Flageoletttönen und schleifenförmigen Wiederholungen umspielt sie die fließenden Bewegungen des Feldes, kontrastiert diese oder kommentiert sie spontan. Teils lässt sie Artikulationen des Cellos mit den Texturen des Long String Instrument verschmelzen, teils agiert sie abwartend im Hintergrund, konzentriert sich auf subtile Nuancen, setzt punktuell perkussive Akzente oder entwickelt kollidierende Einwürfe metallischer Timbres.

Diese eher an vertraute kommunikative Prozessen erinnernden Improvisationsverläufe, wechselweise zwischen Aktion und Reaktion pendelnd oder gemeinsamen Phasen paralleler dynamischer Entwicklung (Plateau, Verdichtung etc.) entsprechend, eröffnen insgesamt eine deutlich stärker am „flow of events“ orientierte, zeitliche Perspektive auf das Geschehen. Unterschiedliche Phasen und lineare Entwicklungen lassen sich identifizieren; es sind dialogische Interaktionen, transitorische Momente und markante Motive erkennbar, die allesamt den Eindruck einer leerlaufenden, nicht direktionalen Bewegtheit, die eingangs als vorherrschende Assoziation zum Klanggeschehen beschrieben wurde, negieren, partiell aufheben, zumindest aber überlagern. Die beiden Stücke enden jeweils mit einem Fade-Out, dessen Einsetzen paradoxerweise das etwas irritierende Gefühl hervorruft, dass es sich hierbei um einen Irrtum handeln muss, dass dieses Signal eines nahen unweigerlichen Endes zur Unzeit stattfindet, der Strom sonischer Partikel und Figurationen

*Dirk Specht*



**“Music touches an area, not one spot. It rises up your leg and stops your heart.”[1] – it is astonishing as well as enthusing to see how matter-of-factly and with how much superior ease the outstanding release The Air Around Her combines elements of minimal drone music and sound art, free improvisation and instant composition, deep listening and somatic body music. The recordings featured on this LP by Ellen Fullman and Okkyung Lee document a joint concert at the First Edition Festival for Other Music in Stockholm in 2016.**

**The two musicians, who had previously appeared together on several occasions, on this LP treat us to an impressively hypnotic and focused improvisation with a Long String Instrument (Ellen Fullman) and a cello (Okkyung Lee). Based on the metallic twang and cascadingly rising and dying sounds of the long strings, over the course of the two featured tracks (Part I & Part II), which each take up a whole album side, we witness right from the beginning the development of a mostly decelerated, yet continuously moving sound field. Fragile and flowing, with shimmering spectra of overtones and a continuously changing layering of sounds, it creates the impression of time being stretched extensively.**

**Perceived as almost static, this form of perpetually directionless movement, with a duration that is potentially extendable at will, remains seemingly indifferent towards individual moments. In this respect it is conceptually closely related to the non-pulsed time of minimal music. On this recording, however, Ellen Fullman’s mostly wave-like and almost meditative style of playing meets the very crisp and at times furiously expressive cello performance of Okkyung Lee.**
**With her interblending glissandi, timbres that range from pale and brittle to dark, and noise-like contours, as well as linear, singing string harmonics and loop-like repetitions, Lee envelops the flowing movements of the field, contrasts them or spontaneously comments on them. Sometimes she lets the articulations of her cello blend with the textures of the Long String Instrument; sometimes she operates expectantly in the background, concentrates on subtle nuances, percussively accentuates at certain points or develops conflicting interjections by means of metallic timbres.**

**These improvisational lines are rather reminiscent of familiar communicative processes, they alternate between action and reaction, or show joint phases of parallel dynamic development (plateau, tautness, etc.). Taken as a whole they open up a temporal perspective of events that is noticeably more strongly oriented at the flow of events. We can identify different phases and linear developments; dialogic interactions, transitory moments and distinctive motifs can be noticed, all of which negate, partially quash or at least overlay the impression of an idling, non-directional motion, which was initially described as a predominant association with the sound events. Both tracks end with a fade-out, the starts of which paradoxically feel rather irritatingly as if this must be a mistake, as if this signal of an inevitably nearing end happens at an utterly untimely moment, as if this flow of sonic particles and figurations is stopped far too early! Furthermore, the fade-out points to the excerpt-like nature of the released recordings, which further feeds the suggestion that the duration in concert might have been far longer, as opposed to potential other, purely**

gänzlich verfrüht gestoppt wird! Zudem verweist das Ausblenden auf das Ausschnitthafte der veröffentlichten Aufnahmen, was die Suggestion weitaus länger ausgedehnter Dauern beim Konzert, gegenüber potenziell anderweitigen, rein wahrnehmungspsychologisch basierten Effekten beim Anhören, möglicherweise zusätzlich nährt. Man kann das entweder als Hinweis dafür deuten, dass eine musikalische Realisation von „suspended time“ zwar zumeist einer Kombination aus persönlicher Verfasstheit, musikalischer Intention, kognitiv und somatisch entsprechend wirksamer Soundpraxis, einem zuträglichen Setting und nicht selten wirklich langen Dauern entspringt, im vorliegenden Fall aber zeitliche Enthobenheit und entschleunigte, perpetuelle Bewegtheit auch jenseits von „extended duration“ wirkmächtiger sind, als man es bei Dauern von ca. 19 und 21 Minuten eigentlich vermuten würde – oder aber es wird hier, um mit David Toop zu sprechen, „from moment to moment“, die wunderbar flexible, individuelle Zeit-Wahrnehmung durch eine, leicht überspitzt als „music that celebrates the eternal now“ bezeichnete, auditive „Energie-Übertragung“[2] einfach grandios ausgetrickst!

„The music is an artifact left over from the journey.“[3]

Ellen Fullman entwickelt ihr Long String Instrument inzwischen seit weit über 30 Jahren beständig fort, erforscht Anregungstechniken und Spielpraktiken, und testet musikalische Verwendungsmöglichkeiten in zahlreichen, unterschiedlichen Kontexten. Das in Stockholm aufgebaute Long String Instrument hat eine Länge von etwa 26 Metern und verwendet zwei Scharen horizontal durch den Raum gespannter Metallsaiten. Diese Gruppen parallel gespannter Saiten, etwa in Hüfthöhe über dem Boden den Raum querend, werden mit bloßen Fingern, unter Zuhilfenahme von Harz (Kolophonium), in Längsrichtung angeregt. Diese Spielweise hat einen longitudinalen Schwingungsmodus der Saiten zur Folge, der einen außergewöhnlichen Unterschied gegenüber klassischen Saiteninstrumenten darstellt, die standardmäßig einen transversalen Schwingungsmodus verwenden. Im longitudinalen Schwingungsmodus bestimmen allein Länge und Material die Grundtonhöhe einer Saite, Saitenspannung und Materialstärke haben darauf keinen Einfluss mehr. Bei der längsseitig gleitenden Anregung einer „langen Saite“ können die verschiedenen Teiltöne der Obertonreihe in den Bereichen der Schwingungsknoten der Saite deutlich hervorgebracht und mittels erfahrener Spielpraxis auch differenziert variiert werden. Da man sich während des Spielens normalerweise zwischen den Saitenscharen befindet und so beidhändig gespielt werden kann, lassen sich auf diese Weise innerhalb verschiedener Saitengruppen gleichzeitig mehrere Saiten anregen, was die Erzeugung harmonisch sehr komplexer Obertonschichtungen ermöglicht. Das Long String Instrument von Ellen Fullman ist darüber hinaus in „Just Intonation“ gestimmt – ein Stimmungssystem, bei dem von einem Referenzstimmton aus (etwa A = 440 Hz) alle weiteren Töne (Frequenzen) durch die mathematische Kalkulation mittels ganzzahliger Verhältnisse (mit bevorzugt niedrigen Werten) zueinander festgelegt werden, also beispielsweise 2/1, 3/2, 4/3, 5/4, 6/5, 7/6, 8/7, 9/8 usw. (inklusive aller weiteren enthaltenen Kombinationsmöglichkeiten wie zum Beispiel 5/3, 9/5, 15/8 usw.). Gegenüber der gleichstufigen Stimmung, wie sie aktuell dominierend in der westlichen Musik Verwendung findet, gibt es daher einige mikrotonale Abweichungen bei enthaltenen Skalentönen. Tatsächlich beruht das Stimmungssystem „Just Intonation“ auf der natürlich vorkommenden Obertonreihe und vermeidet daher die harmonischen Kompromisse der gleichstufigen Stimmung.

Zunächst in der bildenden Kunst aktiv, wandte sich Ellen Fullman Anfang der 1980er Jahre den Bereichen Performance und experimenteller Musik zu. In dieser Zeit wurde sie durch Alvin Luciers Werk Music on a long thin wire auf die long strings aufmerksam. Nachfolgend begann sie eigenständig mit langen Saiten zu arbeiten und das Material zunächst unter Einbezug von Tonabnehmern, elektrischer Verstärkung und Effektbearbeitung in rudimentärer Form für eine Verwendung als Klangwerkzeug zu testen. Erst nach und nach entwickelte sich aus diesen Versuchen das in seiner heutigen Konfiguration existierende und rein akustisch funktionierende, sehr besondere Instrument, das stets auch eine Form von Rauminstallation darstellt. Der „lange Draht“ ist im Bereich der Klangkunst und experimentellen Musik generell kein unbekanntes Material. Ganz im Gegenteil waren und sind long strings dort über die Jahrzehnte hinweg immer wieder in

psychological perception-based effects while listening. On the one hand, one can see this as a hint that a musical realisation of suspended time mostly springs from a combination of personal constitution, musical intention, cognitively and somatically effective sound practice, a conducive setting and often also a really long duration. In this particular case, however, it hints that temporal removedness and decelerated, perpetual motion are more powerfully effective, even beyond ‘extended duration’, than one might expect at a playing time ca. 19 and 21 minutes respectively. On the other hand it is possible that, to quote David Toop, “from moment to moment” the wonderfully flexible, individual time perception is outsmarted by means of an auditive “energy transmission”,[2] that might, to overstate it slightly, be called “a music that celebrates the eternal now”!

“The music is an artefact left over from the journey.”[3]

Ellen Fullman has been continuously developing and improving her Long String Instrument for more than 30 years, researching excitation techniques and playing techniques, and testing possibilities for its musical utilisation in various different contexts. The Long String Instrument that is installed in Stockholm is 26 metres in length and uses two groups of metal strings that are tautly stretched horizontally across the room. These groups of parallel strings, which are strung at roughly hip height from the floor, get excited in sideways movements with the bare fingers, aided by rosin. This manner of playing results in a longitudinal wave pattern on the strings, which constitutes an extraordinary difference to the classic string instruments, which across the board use a transverse wave mode. In the longitudinal wave mode it is only the length and the material that influence the basic pitch of a string, whereas the tension of the string and the thickness of the material have no impact on it. By means of exciting the long string through gliding the fingers sideways along it, the different notes of the series of harmonic overtones can be produced distinctly in the areas of the oscillation nodes of the string and can be varied in a differentiated manner by an experienced player. While playing, the musician is usually located between the two groups of strings and can thus play with both hands at once, which means that several strings can be excited simultaneously within different string groups and thus facilitates the creation of harmonically very complex layerings of overtones. Ellen Fullman’s Long String Instrument is, furthermore, tuned in “just intonation” – a tuning system in which a reference tuning pitch (roughly A = 440 Hz) is used as the basis and all other notes (frequencies) are determined in relation to each other by means of a mathematical calculation using whole-number relations (preferably with low values) such as, for example, 2/1, 3/2, 4/3, 5/4, 6/5, 7/6, 8/7, 9/8 etc. (also including all other combinations encompassed by this, for instance 5/3, 9/5, 15/8 and so on). Compared to the equal temperament that currently dominates Western music, this results therefore in some microtonal discrepancies of the scale notes included. As a matter of fact the “just intonation” tuning system is based on the naturally occurring overtone series and thus avoids the harmonic compromises caused by equal tempering.

Having initially been active in the visual arts, Ellen Fullman turned towards the areas of performance and experimental music in the early 1980s. During this time she became aware of the long strings through Alvin Lucier’s piece Music on a long thin wire. She subsequently began to work independently with long strings and to test the material in a rudimentary form for its usability as a sound instrument, initially by employing pick-ups, electronic amplification and effect editing. Only gradually did these experiments develop into the extremely special, purely acoustic instrument in its current configuration, which is also always a room installation. In any case, the long string is generally not an unknown material in sound art and experimental music. Rather, in these areas long strings have, throughout the decades, been present in the most diverse forms and contexts time and again – we should mention here, in addition to Alvin Lucier, the seminal works by Terry Fox and Paul Panhuysen, as well as the musicians/artists Alan Lamb and Jon Rose, and many others. In this group however, Ellen Fullman is the one artist and musician who has spent a very long time consistently and methodically working on transforming the long strings from an area of sound art, and thus from mainly installational forms, into a musical instrument that is usable in a variety of contexts and is highly complex in




Music by Ellen Fullman and Okkyung Lee. Recorded during the First Edition Festival for Other Music, Stockholm on 20th February 2016. Concert producer: John Chantler. Recording Engineer: Maria W Horn. Mixed by Ellen Fullman and Thomas Dimuzio. Mastered by Andreas [LUPO] Lubich at Calyx, Berlin. Artwork by Bill Nace. Made possible in part by a Foundation for Contemporary Arts Grants to Artists (2015). The title, "The Air Around Her" is a quote from "Vermeer Interiors" a poem by Margaret Rabb, from her book, "Granite Dives". This release has been supported by the Swedish Arts Council.

unterschiedlichsten Ausprägungen und Kontexten präsent – zu nennen sind hier neben Alvin Lucier vor allem wegweisende Arbeiten von Terry Fox und Paul Panhuysen, sowie unter anderem die Musiker/Künstler Alan Lamb und Jon Rose. Ellen Fullman ist in dieser Gruppe allerdings diejenige Künstlerin und Musikerin, die über einen solch langen Zeitraum konsequent und methodisch daran gearbeitet hat, die lang gespannten Saiten vom Feld der Klangkunst und somit vorwiegend installativen Formen in ein variabel verwendbares und klanglich hochgradig komplexes Musikinstrument zu transformieren. Zur akustischen Verstärkung des Instruments hat sie spezielle, hölzerne Resonatoren hinzugefügt, eine von den Wänden unabhängige Aufbautechnik ausgearbeitet, für unterschiedliche Anregungstechniken der Saiten neue Spielhilfen/Werkzeuge entwickelt, ein individuelles Notationssystem für das Instrument entworfen und die konkrete Form immer wieder den räumlichen Möglichkeiten/Gegebenheiten und einer erforderlichen Anzahl an Spieler/innen angepasst – je nach Kompositionskonzept oder Ensemblegröße.
In ihrer langen Karriere hat sie mit einer Vielzahl von Musiker/innen zusammengearbeitet – unter anderem entstanden dabei auch Kompositionen und Improvisationsprojekte mit Pauline Oliveros und der Deep Listening Band, Stuart Dempster, Monique Buzzarté. Daneben zeugen zahlreiche Soloprojekte und Konzerte von ihrer ungebrochenen Leidenschaft und Faszination für dieses ungewöhnliche Instrument und seine besonderen Klangeigenschaften. In den Stockholmer Aufnahmen mit ihrer kongenialen Duo-Partnerin Okkyung Lee zeigt sich gänzlich unprätentiös ihre umfassende Erfahrung und Meisterschaft auf dem von ihr entwickelten Instrument. Entstanden ist eine wahrhaftig brillante und äußerst hörenswerte Veröffentlichung, die unter den jeweiligen weiteren Releases der beiden Musikerinnen unbedingt zu den besten zu zählen ist.

[1] Ben Lerner, Halberstadt brennt, oder die langsamste Musik der Welt (in: Alexander Kluge, Ben Lerner, Schnee über Venedig; Leipzig, 2018)
[2] David Toop, Into the maelstrom: music, improvisation and the dream of freedom (London, 2016)
[3] Ellen Fullman, The Long String Instrument (in: Bart Hopkin, Orbitones, Spoon Harps & Bellowphones; Roslyn (NY), 1998)

terms of the sounds it produces. To amplify her instrument acoustically she added special wooden resonators, worked out a way of installing it that is independent of the walls, developed differing excitation techniques for the strings using new accessories/tools, created an individual notation system for the instrument and time and again adapted the physical form of the instrument to the possibilities/limitations of the space and the required number of players – depending on the concept of the composition and the size of the ensemble.

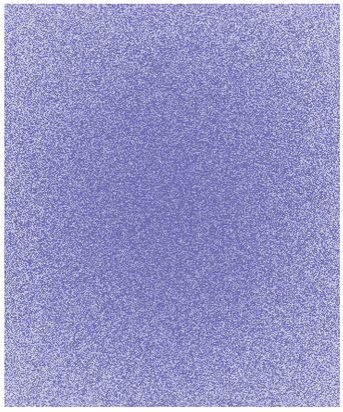
During her long career she has worked with a multitude of musicians – which led, amongst other works, to compositions and improvisation projects with Pauline Oliveros and the Deep Listening Band, Stuart Dempster, and Monique Buzzarté. In addition to these, her numerous solo projects and concerts bear witness to her unbroken passion for and fascination with this unusual instrument and its particular sound characteristics. In the recordings from Stockholm with her congenial duo partner Okkyung Lee, Fullman's huge experience and mastery of the instrument she herself developed shine through without any sense of pretentiousness. The result is a truly brilliant release that is extremely rewarding to listen to and that definitely counts among the best work created by either artist to date.

[1] Ben Lerner, „Halberstadt brennt, oder die langsamste Musik der Welt“ (in: Alexander Kluge, Ben Lerner, Schnee über Venedig; Leipzig, 2018), original quote: “Musik berührt ein Gebiet, keinen Punkt. Sie steigt an einem Bein hoch und hält das Herz an.”
[2] David Toop, Into the Maelstrom: Music, Improvisation and the Dream of Freedom (London, 2016)
[3] Ellen Fullman, “The Long String Instrument” (in: Bart Hopkin, Orbitones, Spoon Harps & Bellowphones; Roslyn (NY), 1998)

# CATHERINE CHRISTER HENNIX, SELECTED EARLY KEYBOARD WORKS 2LP

*Blank Forms Editions / Empty Editions*

*Wolfgang Brauneis*

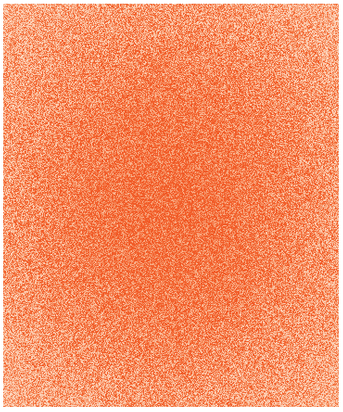


Über eine Veröffentlichung mit Archivaufnahmen von C.C. alias Catherine Christer Hennix zu sprechen heißt fast zwangsläufig auch über die Revision der musikalischen Avantgarde der Nachkriegsjahrzehnte und die wiederum dafür verantwortlichen Plattformen zu sprechen. Hennix' Werk wurde im Laufe des vergangenen Jahrzehntes, zumindest ansatzweise, als eine Art Missing Link zwischen Minimal Music und Soundart gewürdigt, es wäre also reichlich übertrieben im Zuge der Selected Early Keyboard Works von einer Wiederentdeckung zu sprechen.

Spulen wir allerdings 25 Jahre zurück, dann war selbst für ausgewiesene Spezialist/innen weder C.C. Hennix noch ihr langjähriger Kollaborateur Henry Flynt oder auch dessen ehemaliger, mittlerweile längst etablierter Mitstreiter Tony Conrad ein Begriff. Die Geschichte der Minimal Music schien seinerzeit in Stein gemeißelt zu sein und wurde von der Quadriga La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley und Philipp Glass verkörpert. Und wer es nicht geschafft hatte in einschlägige Kompendien wie dem 1989 erschienenen Katalog Broken Music oder der zehn Jahre davor kompilierten Nurse With Wound-Liste aufgenommen zu werden, hatte es schwer auch nur eine Nebenrolle in der Formierung dieses Kanons zu spielen. Mitte der 1990er Jahre wurde selbiger langsam aber stetig nachbearbeitet, ja an manchen Stellen geradezu umgestaltet. Auf Table of the Elements oder Ecstatic Peace, die mit mindestens einem Bein im Gitarrenkrach standen, wurden Anthologien mit Material aus den 1960er und 70er Jahren von Conrad oder Mike Kelleys Combo Destroy All Monsters veröffentlicht, während diesseits des Atlantiks mit Alga Marghen ein stilprägendes Label an den Start ging, das sich sogar in erster Linie Archivveröffentlichungen aus den 1960er bis 80er Jahre, von Artists' Records bis Sound Poetry, verschrieb – und wir sprechen hier von einer Phase, in der jährlich vermutlich weniger Reissues und Archivreleases aus dem Bereich experimentelle Musik erschienen sind als aktuell wöchentlich. Dass zudem 1995 fast zeitgleich a-Musik seine Pforten in Köln öffnete und in Mainz die erste Ausgabe der testcard erschien, war in hiesigen Gefilden zumindest für all jene eine Navigationshilfe, die in diesen noch stets prädigitalen Zeiten mehr von solchem Stoff haben wollten.

Die Veröffentlichung von Tony Conrads LP Four Violins (1964) hat jedenfalls zur Destabilisierung des Kanons beitragen. Dieses unnachgiebig noisige und gleichzeitig psychedelische Brett sorgte fast im Alleingang dafür, dass die Verbindungen zwischen Velvet Undergrounds Präpunk und den von klassischer indischer Musik beeinflussten Kompositionen La Monte Youngs ebenso neu betrachtet wurden wie die Konfliktfelder innerhalb der damaligen künstlerischen Gruppierungen in Downtown Manhatten, wie Fluxus oder Minimal Art/Music. Und es räumte, gleich einem Schneepflug, den Weg frei für zahlreiche weitere, trotz ihrer musikalischen Qualität und/oder historischen Bedeutung sträflich in Vergessenheit geratenen Veröffentlichungen, ja größtenteils bis dato ungehörten Aufnahmen –

*Wolfgang Brauneis*



To talk about a release of archive recordings by C.C. also known as Catherine Christer Hennix you almost by necessity also have to speak about the revision of the musical avant-garde of the post-war decades and the platforms responsible for this. Hennix's work has over the last decade received credit, at least to some extent, as a kind of missing link between minimal music and sound art, so it would be quite an exaggeration to call the release of Selected Early Keyboard Works a rediscovery of her music.

However, going back 25 years even accredited specialists were not familiar with either C.C. Hennix nor her long-term collaborator Henry Flynt nor Flynt's former, by now long-established, colleague Tony Conrad. The history of minimal music, as embodied by the quadriga of La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley and Philipp Glass, appeared to be set in stone. And those who had not managed to be included as an entry in relevant compendiums such as the 1989 catalogue Broken Music or the Nurse With Wound list that had been compiled ten years earlier found it difficult even just to play a minor role in the formation of the canon. In the mid-1990s, however, that canon started to be slowly but steadily reworked or, in some places, downright redesigned. The labels Table of the Elements and Ecstatic Peace, both of which had had at least one foot in the camp of guitar din, published anthologies with material from the 1960s and 70s by Tony Conrad and by Mike Kelley's combo Destroy All Monsters. Meanwhile on this side of the Atlantic, the style-defining label Alga Marghen started out, which predominantly focused its efforts on releasing archive material from the 1960s to 80s, from Artists' Records to Sound Poetry – and this during a period when annually there were fewer re-issues and archive releases in the area of experimental music than there are now each week. The fact that almost simultaneously, in 1995, a-Musik opened its doors in Cologne and that in Mainz the first issue of testcard was published provided some help to those who in those pre-digital times were after more material like that.

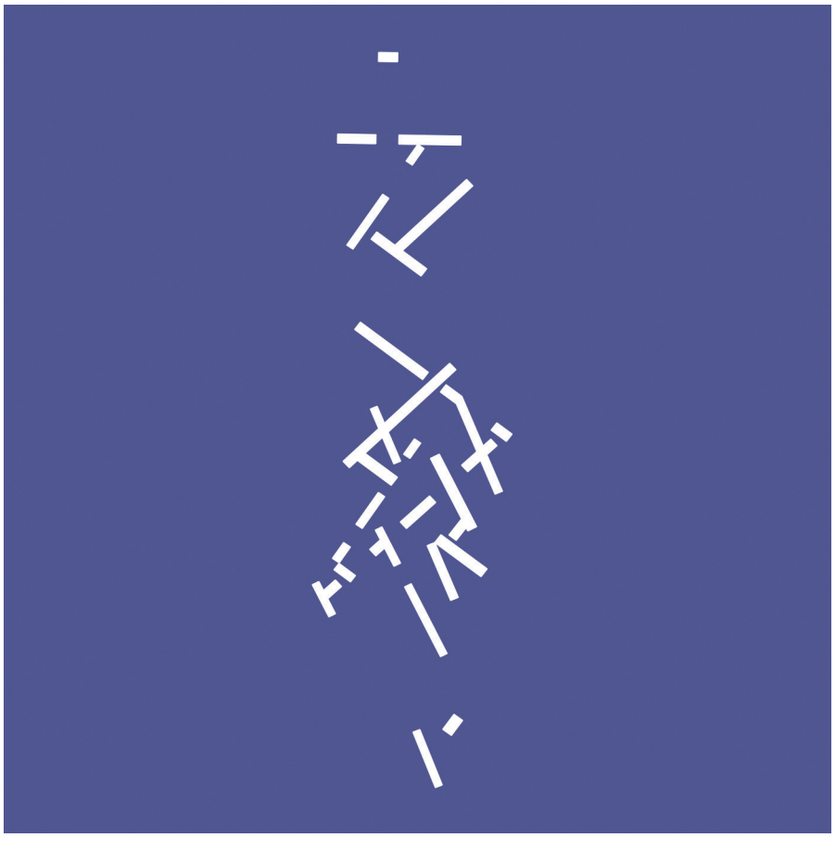
The release of Tony Conrad's LP Four Violins (1964) definitely contributed to destabilising the canon. This record, which was both relentlessly noisy and psychedelic at the same time, almost singlehandedly brought about a re-assessment not just of the connections between Velvet Underground's pre-punk and the compositions by La Monte Young, with their influences of classical Indian music, but also the conflict areas within the contemporary artistic groups in Manhattan such as Fluxus and minimal art/music. And like a snowplough it cleared the way for several other publications that, despite the quality of their music and/or their historic significance, had either been woefully neglected and forgotten or indeed had never been heard at all. We are talking for example, looking just at the New York area, of Angus MacLise on the label Quakebasket, the early work of Terry Riley on Cortical Foundation, the early work of John Cale on Table of the Elements, Gerard Malanga on Sub Rosa and Jack Smith on Tony Conrad's own label Audio ArtKive.

sei es von, und da sprechen wir nur von New York, Angus MacLise auf Quakebasket, dem Frühwerk von Terry Riley auf Cortical Foundation, dem von John Cale auf Table of the Elements, Gerard Malanga auf Sub Rosa oder Jack Smith auf Tony Conrads eigenem Label Audio Art-Kive. Mit dem Musiker wurde der nicht weniger vergessene Filmemacher Conrad ausgegraben und spätestens mit der ersten Ausstellung in der Kölner Galerie Buchholz gut zehn Jahre nach Four Violins war die Rückkehr in den Kunstbetrieb vollzogen. Letztlich lässt sich – auch wenn die Verbindung auf den ersten Blick übers Knie gebrochen zu sein scheint – konstatieren, dass die aktuell durch diverse Museen der Vereinigten Staaten tourende Tony Conrad-Retrospektive mit dem Release von Four Violins 1997 ihren Anfang nahm.

Die Wiederentdeckung von Henry Flynt verlief auf eine ähnliche Weise. 2012 war die Retrospektive Activities 1959- im Düsseldorfer Kunstverein der Rheinlande und Westfalen zu sehen, gut zehn Jahre, nachdem Dawson Prater damit begann dessen Archivaufnahmen auf Locust Music zu veröffentlichen. Flynt im Vergleich zu Conrads eklektischerem und konzeptuellerem Ansatz wurde er dadurch gerecht, dass er versuchte gleich mit einer Handvoll Releases die Bandbreite seiner musikalischen Produktion abzubilden.

Neben programmatischer Antimusik der frühen 1960er Jahre samt Coverartwork, das den jungen, agitierenden – und in jener Phase mit Tony Conrad gegen das hochkulturelle Establishment demonstrierenden – Henry Flynt zeigt, gab es Proben seiner sogenannten Avatgarde Hillbilly Music, mithilfe der er das für die Neue Musik grundlegende Konzept der Innovation auf populäre Musik übertrug, aber auch eine erste Einspielung mit C.C. Hennix aus dem Jahre 1980 zu. Auf C Tune konnte man 2002 erstmals mit Hennix in Berührung kommen, die an der Pandit Pran Nath Tambura den geigenden Flynt begleitet. Das Ganze fußte also auf indische Musik – ohne Pran Nath, den beide über La Monte Young kennenlernten, wäre die Geschichte der Minimal Music nicht denkbar –, aber klingt, im Vergleich zu Young oder Conrad, schon beim ersten Hören eher nach einer, sagen wir, bluesinfizierten Form von Soundart avant la lettre. Es folgten noch weitere Archivaufnahmen der beiden aus den frühen 1980er Jahre, als sie am Konzept der Halluziogenic/Ecstatic Sound Environments (HSE) feilten, bis schließlich das Mailänder Label Die Schachtel 2010 mit The Electric Harpsichord, der ersten Soloveröffentlichung von Hennix, einen regelrechten Coup landete.

Trotz der nur gut 25 Minuten Spielzeit offenbarte diese Aufnahme, dass es sich bei ihren musikalischen Produktionen letztlich um Auszüge einer größeren, potenziell unendlichen Komposition handelt. Die CD The Electric Harpsichord



ist nicht nur im ästhetischen Sinne, dank der vereinnahmenden Mixtur aus Keyboardsounds und Sinusgeneratoren, umwerfend, sondern auch noch fabelhaft editiert. Neben ausführlichen Linernotes von Henry Flynt, in denen viele, damals noch neue Informationen über die Musikerin, Mathematikerin und Philosophin, gleichzeitig von der Lust an der Benennung und Überschreitung von Grenzen angetriebenen Catherine Christer Hennix aufgeführt wurden, beinhaltet das Booklet ein Gedicht von La Monte Young und einen hochgradig theoretischen Text von Hennix selbst, „that is so dense, I started to cry while I was trying to read it“, um mit Byron Coley zu sprechen. Dass

**Together with Conrad the musician Conrad the filmmaker was also rediscovered, and with the first exhibition in the Cologne Gallery Buchholz, if not before, his return to the art scene was accomplished, roughly ten years after Four Violins. Even though it might at first sight seem far-fetched to connect the two events, it is not an overstatement to say that Tony Conrad retrospective exhibition that is currently touring various US museums is ultimately the result of the release of Four Violins in 1997.**

**The rediscovery of Henry Flynt followed a similar course. In 2012 the retrospective Activities 1959- took place at the Kunstverein der Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf, Germany. This was about ten years after Dawson Prater had started releasing Flynt's archive recordings on the label Locust Music. As Flynt's work was unlike Conrad's more eclectic and more conceptual approach, Prater tried to do justice to him by issuing several releases at once in order to reflect the range of Flynt's musical production.**

**There was the programmatic anti-music of the early 1960s, including the cover artwork that shows the young, agitating Henry Flynt – who during that period was demonstrating together with Tony Conrad against the high-cultural establishment. The releases also gave a taster of his so-called avant-garde hillbilly music, with which he applied to popular music the concept of innovation that is fundamental experimental music, and they also included a recording with C.C. Hennix dating from 1980. C Tune in 2002 provided the first chance to encounter Hennix, who accompanies the violin-playing Flynt on Pandit Pran Nath's tambura. The whole thing is thus based on Indian music – as without Pran Nath, whom both met through La Monte Young, the history of minimal music would be unimaginable – but it sounds even on the first listening, unlike Young or Conrad, rather like a blues-infused form of sound art avant la lettre. This was followed by further archive recordings by the two of them from the early 1980s, when they were working on the concept for Halluziogenic/Ecstatic Sound Environments (HSE), until finally in 2010 the Milan-based label Die Schachtel landed a downright coup with The Electric Harpsichord, the first solo release by Hennix.**

**Despite the short running time of only 25 minutes, this recording reveals that in essence her musical productions are only excerpts of a much larger, potentially endless composition. The CD The Electric Harpsichord is not just stunning in the aesthetic sense, thanks to the prepossessing mix of keyboard sounds and sine generators, but also in terms of being issued in a fabulous edition. The booklet contains extensive liner notes by Henry Flynt, which offer a lot of then new information about Catherine Christer Hennix as a musician, mathematician, philosopher and, also, a person driven by the desire to call out and transgress boundaries. It also presents a poem by La Monte Young and a highly theoretical text by Hennix herself "that is so dense, I started to cry while I was trying to read it", to quote Byron Coley. That she cares about more than just the relationship between music and science became clear already in her early work "Still Life, Q", a sound art piece recorded at the Stockholm EMS studio in 1969, in which language at the boundary between being a carrier of meaning and being a sound plays a major role. In the subsequent years Hennix regularly stayed in New York where she got**

es ihr um mehr als nur das Verhältnis von Musik und Wissenschaft geht, wurde bereits bei ihrem Frühwerk „Still Life, Q“ deutlich, einem 1969 im Stockholmer EMS-Studio aufgenommenen Soundart-Stück, in dem Sprache an der Grenze zwischen Bedeutungsträger und Sound eine tragende Rolle spielt. Hennix hält sich in den Jahren darauf regelmäßig in New York auf, wo sie die erwähnten, zwischen den Polen Fluxus und Minimal Music operierenden Protagonisten der Szene in Downtown Manhattan kennenlernt.

Gleichzeitig ist sie ein wichtiger Bestandteil der schwedischen Neoavantgarde, die in jener Phase, zwischen den recht jungen Genres Soundpoetry und Klangkunst bzw., institutionell gesprochen, zwischen dem Musiknetzwerk Fylkingen und dem Moderna Museet, zwei längst legendären Stockholmer Einrichtungen, gleichsam ihr goldenes Zeitalter erlebt. Im Moderna Museet war 1976 nicht nur Hennix' erste Einzelausstellung Topos and Adjoints zu sehen, sondern wurde auch The Electric Harpsichord aufgeführt. Ungeachtet der Bedeutung, die dieser Komposition im Hinblick auf die Geschichte der elektronischen Musik in den Nachkriegsjahrzehnten mittlerweile zuteil geworden ist, sollte die bildende Künstlerin und Musikerin kurz nach dieser ersten (und für sehr lange Zeit letzten) Aufführung in Vergessenheit geraten. Und zwar völlig.

Im Laufe dieses Jahrzehntes änderte sich die Situation langsam aber stetig. Ein Jahr nach dem Release von The Electric Harpsichord fand im Projektraum Grimmmuseum in Berlin – seit einigen Jahren auch ihr Wohnort – eine Ausstellung von Hennix statt, die, etwas verkürzt gesagt, sowohl zu regelmäßigen Kollaborationen mit dort ansässigen Musiker/innen als auch zu einigen Veröffentlichungen auf Important Records führten, um letztlich in eine mehrteilige Präsentation während des Berliner Maerzmusik-Festivals 2017 und ihrer Ausstellung Thresholds of Perception in der Empty Gallery Hong Kong – sowie den von dieser mit initiierten Einzelausstellungen im Stedelijk Museum Amsterdam (Traversée du Fantasme) und der Düsseldorfer Galerie Max Mayer (Okey Dokey II) – mündeten. Die vergangenen beiden Jahre verliefen im Hinblick auf die Aufarbeitung, ja überhaupt die Sichtbarkeit von Hennix' künstlerischer Produktion also durchaus erfreulich, auch dank des gemeinsam von Empty Editions und der New Yorker Organisation Blank Forms produzierten Doppelalbums Selected Early Keyboard Works. Es gibt nach wie vor nur äußerst wenig Archivaufnahmen von C.C. Hennix zu hören, insofern sind die während der Proben zu The Electric Harpsichord entstandenen Aufnahmen eine weitere Offenbarung. In den vier Stücken werden mit einer Selbstverständlichkeit Keyboards oder Marimba mit Sinuswellen bzw., in stilistischen Schubladen gesprochen, Minimal Music mit nicht-westlicher Musik und Versatzstücken von modalem Jazz verwoben, dass das Ganze – fast man möchte sagen, einmal mehr – zu einer gleichzeitig komplexen und tiefenentspannten Ausformung sogenannter Neuer Musik wird. Umso bedauerlicher ist es, dass die von Stephan Mathieu vorzüglich gemasterten Aufnahmen im derart schlichten Gewand, ohne weiterführende Informationen, daherkommen. Überhaupt stellt sich die Frage, ob derartige Archivaufnahmen zwangsläufig auf Vinyl erscheinen müssen und unter Umständen repräsentieren The Electric Harpsichord und Selected Early Keyboard Works – hier das sechzigseitige Booklet samt CD, dort die schlichte 2LP – sogar die beiden Enden eines Jahrzehnts, das in Sachen Tonträgerproduktion in erster Linie von Vinylreissues geprägt wurde.

Dass die Selected Early Keyboard Works als Anfang einer Reihe von Archivveröffentlichungen angekündigt wurden und zudem demnächst die Schriften von Catherine Christer Hennix als zweibändiges Buch bei Blank Forms Editions erscheinen sollen, lässt allerdings darauf hoffen, dass dieses sicherlich außergewöhnliche Werk in seiner Gesamtheit in nicht allzu ferner Zukunft adäquat erfasst und aufgearbeitet werden kann.

**to know the already mentioned protagonists of the scene of downtown Manhattan, who operate between the poles of Fluxus and minimal music.**

**At the same time she was an important component of the Swedish neo-avant-garde who during that period was reaching its golden age between the relatively young genres of sound poetry and sound art, or to put it in terms of institutions between the music network Fylkingen and the Moderna Museet, two already long-legendary Stockholm institutions. The Moderna Museet did not just show Hennix's first solo exhibition Topos and Adjoints in 1976 but also hosted a performance of The Electric Harpsichord. Despite the significance that has since been attributed to this composition in terms of its impact on the history of electronic music in the post-war decades, the visual artist and musician Hennix soon after this first (and for a long time only) performance fell into oblivion. Total and utter oblivion.**

**Over the course of the current decade, however, this situation has been slowly but steadily changing. One year after the release of The Electric Harpsichord an exhibition by Hennix took place at the project space Grimmmuseum in Berlin – where she has been living for some years. To cut a long story short, this led to regular collaborations with local musicians as well as some releases on Important Records and ultimately culminated in a multi-part presentation during the Berlin Maerzmusik-Festival 2017 and her exhibition Thresholds of Perception at the Empty Gallery Hong Kong – as well as the individual exhibitions inspired by this at the Stedelijk Museum Amsterdam (Traversée du Fantasme) and the Düsseldorf Gallery Max Mayer (Okey Dokey II). The last two years have thus been very pleasing in terms of the re-examination or even just the overall visibility of Hennix's artistic production, which is also thanks to the double album Selected Early Keyboard Works that was produced jointly by Empty Editions and the New York-based organisation Blank Forms. There are still only extremely few archive recordings by C.C. Hennix available, which is why the recordings that were done during the rehearsals for The Electric Harpsichord are yet another revelation. In these four pieces keyboards and marimba are interwoven with sine waves as if it was the most natural thing in the world, or to speak in stylistic categories minimal music is married to non-Western music and elements of modal jazz, with the result that the whole – once again, one might almost say – becomes both a complex and deeply relaxed reification of experimental music. It is therefore the more deplorable that these recordings, which have been mastered to a formidable standard by Stephan Mathieu, come along so modestly presented and providing no additional information at all. Overall one may well ask the question whether such archive recordings necessarily have to be issued on vinyl, and it is possible that The Electric Harpsichord and Selected Early Keyboard Works – with, respectively, a sixty-page booklet in addition to the CD in one case and a plain double LP in the other – represent the start and end of a decade in which the production of sound media was characterised predominantly by vinyl reissues.**

**The fact that Selected Early Keyboard Works was announced as the first in a series of archive releases and that furthermore Catherine Christer Hennix's writings are to be published soon in a two-volume book by Blank Forms Editions raises the hope that her extraordinary oeuvre will be appropriately documented and reworked in its entirety.**

# VARIOUS, NOISES LP

*Cortizona*

*Rafael Severi*

In den späten 70er und frühen 80er Jahre war Belgien ein regelrechter Umschlagplatz für die unterschiedlichsten musikalischen Strömungen und Experimente. Im Zuge von Punk, New Wave und Avantgarde begannen DIY-Musiker/innen aus sämtlichen Ecken ihre Sachen selbst zu veröffentlichen und ließen damit eine der kreativsten Phasen in der Geschichte Belgiens beginnen, die die hiesige Musiklandschaft für immer verändern sollte. Zudem gab es auch merkliche Verschiebungen innerhalb der Popmusik, die latent verunsicherte Musikjournalist/innen, Promoter/innen und Verantwortliche beim Rundfunk regelrecht zur Revision ihrer Perspektiven zwangen. Wie auch in vielen anderen Ländern, wurde damals in Belgien eine Generation verabschiedet, die allzu lange über die Musikauswahl in der öffentlichen Sphäre bestimmte. Der Punk-Ethos ermöglichte zudem auch Einflüssen aus dem Bereich Avantgarde sich den Weg in die Popmusik und den Mainstream zu bahnen, wie die auf Cortizona wiederveröffentlichte Compilation Noises veranschaulicht.




Das belgische Label Cortizona veröffentlicht seit 2016 Reissues rarer Tonträger oder bislang unveröffentlichtes Material. Der Katalog beinhaltet Werke des belgischen Musikkosmologen Jean Hoyox, eine verloren geglaubte, 1973 in Zonderschot entstandene Liveaufnahme des Freddie Hubbard Quintet und eben die ursprünglich 1977 erschienene, äußerst seltene und gesuchte Compilation Noises.

Zum einen ist Noises ist deshalb interessant, weil damit die erste gemeinsame Unternehmung von Marc Moulin, Michel Moers und Dan Lacksman dokumentiert wurde, die kurz danach Telex gründen und damit einen Teil der in Europa aufkeimenden Electropop-Szene ausmachen sollten. Moulin war bis 1976 Bandleader der Jazzrock-Combo Placebo, traf im Jahr darauf Moers in der Brüsseler Jazzszene und lud ihn zu Aufnahmen einiger Songs in das Studio seines Freundes Dan Lacksman ein. Die Stücke landeten schließlich auf Noises, neben einigen Tapeexperimenten von Moulin und Beiträgen weiterer Freunde und Weggefährten. Moulin produzierte Noises für sein eigenes Label Kamikaze, auf dem letztlich, und zudem am selben Tag,

*Rafael Severi*

**Belgium at the end of the 70s and beginning of the 80s was a hub of influence and experimentation. As punk, new wave and the avantgarde hit hard, a flurry of DIY musicians started releasing their work, leading to one of Belgium's most creative musical waves that changed music in Belgium forever.**

**Very early on, there was a noticeable shift in pop music as well, as flustered music journalists, promoters and radio programmers were forced to rethink their perspectives. An evolution that took place in most countries all over the world, Belgium said goodbye to a generation that for too long had held a grip on music in the public space. The punk ethos also allowed for avantgarde influences to make their presence known in pop music and the mainstream as is shown on the Noises compilation, reissued on Cortizona.**

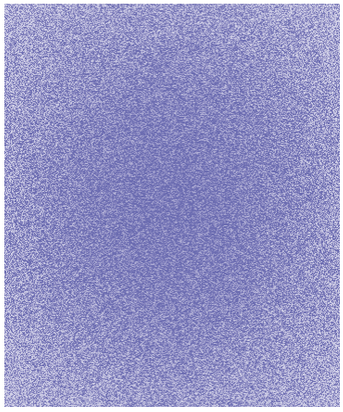
**The Belgian Cortizona label has been releasing rare and out of print music since 2016. Its catalogue has unearthed the work of Belgian musical cosmologist Jean Hoyoux, a lost live recording of the Freddie Hubbard Quintet recorded in Zonderschot, Belgium in 1973 and recently the extremely rare and sought after Noises compilation, originally released in 1977.**

**Noises is interesting first because it marks the first collaborative effort of Marc Moulin, Michel Moers and Dan Lacksman who would soon after form Telex and become part of Europe's burgeoning electropop scene. Moulin had led the jazz-rock band Placebo until its split in 1976. He met Moers on the Brussels jazz circuit in 1977 and invited him to record some of Moers's songs in the studio of his friend Dan Lacksman. Those songs ended up on the Noises compilation together with some tape experiments by Moulin himself and music by other friends and associates. Moulin released Noises on Kamikaze, a label he ran himself and which released only four records, all of them on the same day, after which the label folded. The tone of Noises is indicative of what Telex would become. Gently absurdist pieces are combined with more subtly emotional work.**

**The Belgian music scene often intends or certainly intended to strike a humurous tone both in the music it produced as well as in record**

nur vier Platten erschienen, bevor das Label umgehend seinen Betrieb wieder einstellen sollte. Die Gemengelage auf Noises ist gewissermaßen ein Indikator für das, was dann von Telex kommen wird. Leicht absurde Aufnahmen werden mit feinen emotionalen Stücken kombiniert.

Die belgische Musikszene war eigentlich stets von einem humorvollen Unterton gekennzeichnet, sowohl im Hinblick auf die musikalischen Produktionen als auch auf Coverdesign, Performance und Marketing. Gleichzeitig ist Noises



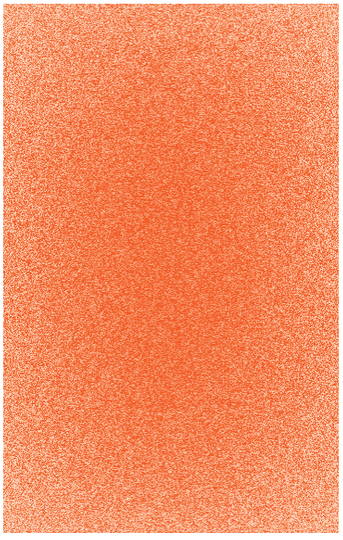
ein Beleg dafür, dass Moulin und auch das zukünftige Projekt Telex einen souveräneren Umgang mit Humor an den Tag legten als die meisten anderen Protagonist/innen im Belgien jener Jahre. Eine Form von Humor, die von einer wohlühilfberlegten Haltung und dem Senden der entsprechenden Signale geprägt ist, ohne sich in oberflächlicher Ironie zu verlieren oder aber ernst gemeinter musikalischer Schönheit im Weg zu stehen. Telex landete 1980 einen internationalen Hit mit „Moscow Discow“ und nahm im selben Jahr am Eurovision Song Contest mit „Eurovision“ teil, einem vorsätzlich banalen Song, der seinerseits den Contest auf die Schippe nahm. Die Aufführung von „Eurovision“ 1980 in Den Haag erfüllt viele Belgier/innen noch immer mit Stolz.

Mithilfe weißer Schals, Synthesizern und kaum wahrnehmbaren, aber gleichwohl regelrecht zelebrierten Tanzbewegungen wurde das europäische Mainstreampublikum wahrscheinlich erstmals mit dem konfrontiert, was zeitgleich im elektronischen Underground vor sich ging. Telex hofften auf dem letzten Platz zu landen, was ihnen fast gelang. 1981 wurde dann Sex veröffentlicht, ein recht uneinheitliches Album, das an zu vielen Stellen ins ausgesprochen Alberne abdriftete, aber immer noch ob seines wunderbaren, von Pop Art und Comic-Ästhetik beeinflussten Covers bemerkenswert ist. Lacksman und Moulin nahmen 1979 das erste Album der Popsängerin Lio auf und landeten mit „Banana Split“ einen europaweiten Hit. Moulin sollte in den 2000er Jahren noch drei Soloalben veröffentlichen, mit Mixturen aus Jazz und elektronischer Musik, während Lacksman in seinem Brüsseler Synsound Studios mit zahlreichen belgischen und internationalen Acts arbeitete. 2006 veröffentlichten Telex ihr Album How Do You Dance? und aus ihrer Spätphase sticht vor allem ihr Remix für Depeche Modes „A Pain That I'm Used To“ heraus, in dem der Pomp des emotional überreizten Originals von einem minimalistischen, hölzernen Groove ersetzt wird – Telex at its best.

Noises ist allerdings mehr als eine interessante Archivveröffentlichung für etwaige Telex-Komplettist/innen. Die Leichtigkeit der Compilation kommt auf eine ungebrochene Weise modern daher und ist in ihrer eminent eklektischen Ausrichtung noch immer reizvoll.

Die erste Seite beinhaltet unter anderem vier Songs von Michel Moers, die zwischen Pop und Avantgarde changieren. Die Vokalharmonien auf „Passé Dedans + Hymne“, einer Kollaboration mit Eric und Ilona Chale, sind wunderschön und einladend, gleichwohl etwas trügerisch. Die Zweiteilung bietet ihrerseits Raum für eine Call-and-Response-Struktur innerhalb des Songs, die Lyrics umweht ein Hauch von Schwermut und Absurdität. Die Geschwister Eric und Ilona Chale waren in den 70er und 80er in unterschiedlichen Bands aktiv und arbeiteten auch regelmäßig als Studiomusiker/innen. Bei Circle Game spielten sie mit Daniel Plasschaert zusammen, der ebenfalls auf Noises vertreten ist. Ilona Chale wurde vor allem als Sängerin der experimentellen Fusioncombo Cos berühmt, zudem war sie Backgroundsängerin für, unter anderem, den 80er-Jahre-Popstar Viktor Lazlo und den französischen Songwriter und Schauspieler Alain Bashung. Die drei anderen Songs von Moers sind Soloaufnahmen, kurze pointillistische Träumereien, die atmosphärisch durchaus variieren, und gleichzeitig eine Art unkonventioneller Pop, der von Moers' explizit modernem Gesang getragen wird. „Musque Etnik“ sticht als einziger instrumentaler Track, in dem eine Art Fake-Weltmusikgroove von einer kontemplativen, doch auch

sleeve designs, performance and the marketing of its music. Noises shows that Moulin and the future Telex project use humour better than most anyone at work in Belgian music at that time and in the 80s. It is a considered stance that gets the message across and does not dabble in superficial irony nor does it stand in the way of genuine musical beauty. Telex scored an international hit with „Moskow Diskow“ in 1980 and participated in the Eurovision Song Contest in the same year with „Eurovision“, a deliberately banal song that poked fun at the contest itself. The perfor-



mance of „Eurovision“ at the Eurovision Song Contest which in 1980 took place in The Hague still fills Belgians with pride.

Wearing white scarfs, playing synthesizers and boasting extremely subtle, even hardly noticeable dance moves, it probably introduced mainstream Europe to what was happening in the electronic underground at the time. Telex had hoped to come last, they almost managed. 1981 saw the release of Sex, an uneven album that veered too much into the downright silly at times, but is notable still for sporting a genuinly beautiful pop art/comic book like record cover. Lacksman and Moulin produced the first album by pop singer Lio in 1979, scoring a European hit with „Banana Split“. Moulin would release three solo albums in the 2000s, mixing jazz and electronic music whereas Lacksman developed his Synsound Studios in Brussels, working as a recording engineer and producer for many Belgian and international pop artists. Telex released the How Do You Dance? album in 2006. Of their later period, their remix of Depeche Mode's „A Pain That I'm Used To“ stands out. Genious in its simplicity, it tones down the pomp of Depeche Mode's emotionally overwrought original and replaces it with a minimalist, clunky groove. It is Telex at its best.

Noises is more than an interesting archival record for Telex completists, if there is indeed such a thing. The compilation's lightness feels modern still and its informed eclecticism is still appealing.

Side A features four Michel Moers songs that dwell on pop and the avantgarde. The vocal harmonies of „Passé Dedans + Hymne“, a collaboration with Eric and Ilona Chale, are beautiful and inviting, be it somewhat deceptive. Its two parts give way to a call and response structure inside the song itself. Lyrically there are hints of sadness, and of the absurd. Brother and sister Eric and Ilona Chale have both been part of various groups in the 70s and 80s, also often working as session musicians. In the Circle Game band, they collaborated with Daniel Plasschaert who also makes an appearance on Noises. Ilona Chale's biggest claim to fame is her role in the experimental jazz rock / fusion band Cos. She also sang backing vocals for the likes of 80s European pop star Viktor Lazlo and French singer songwriter and actor Alain Bashung, etc.

The three other Moers songs are solo outings, short pointillist musings varied in atmosphere and message. Still pop, still different, Moers's use of his voice is modern and relevant. „Musaque Etnik“ is a standout track here as it conjures up a kind of fake world music groove overlaid with a contemplative, yet rapid melody. The only one of the Moers tracks without vocals, it delights in its own beauty, forward momentum and deceptively rushed message. Daniel Plasschaert contributes the 50 second „Tue-Toi Dans Le Vent“ („Kill yourself in the wind“). Again dominated by vocal harmonies, Plasschaert uses tape effects to accentuate and stretch its message. Ilona Chale's solo number is the most straightforward contribution on Noises. It closes off the first half of side A for it to give way to four very short field recording/electroacoustic experiments by Robert Altaber and one contribution by Moulin himself.

Altaber's pieces are beautifully poignant, on the edge of avantgarde entertainment. They are a nod to DIY tape experiments rampant in the 70s. Altaber's contribu-

rasanten Melodie überlagert wird, in seiner eigentümlichen Schönheit heraus. Daniel Plasschaerts Beitrag ist das fünfzigsekündige „Tue-Toi Dans Le Vent“ („Töte dich im Wind“), in dem ebenfalls harmonischer Gesang dominiert, diesmal in Kombination mit Tapeeffekten, die Plasschaerts Botschaft Nachdruck zu verleihen scheinen. Ilona Chales Solostück, der geradlinigste Beitrag auf Noises, markiert die Mitte der ersten Seite, in deren zweiten Hälfte dann vier sehr kurze elektroakustische, auf Feldaufnahmen basierende Experimente von Robert Altaber und ein Beitrag von Moulin selbst folgen.

Altabers auf wunderbare Weise rührende Beiträge befinden sich, gleichsam als Anspielungen auf die in den 70er Jahren grassierenden DIY-Tapeexperimente, nah an der Grenze zu avantgardistischem Entertainment. Auf „24 Heures Du Mans“ heulen Motoren von Rennwagen, die auf eine derart subtile Weise verdichtet und bearbeitet wurden, dass ihnen eine fast melancholisch anmutende Eleganz verliehen wird. „Romance Sans Parole“ ist ein auf die TV-Generation zugeschnittenes elektroakustisches Stück. Eine bearbeitete Stimme und eine kurze Panflötensequenz scheinen den Track mit Bedeutung aufzuladen, die jedoch umgehend wieder verunklärt wird. Moulins Beitrag „La Guerre“ ist nichts weiter als die Aufnahme eines Fußballspiels, die im Kontext von Noises allerdings völlig Sinn ergibt. Als Reflexion sowohl über Sound als auch menschliches Gruppenverhalten kommt „La Guerre“ auf eigenartige Weise beruhigend daher, gleichzeitig ist es ein Beleg für Moulins Humor und gibt in diesem Sinne auch einen Einblick in Telex’ und sein eigenes Schaffen. Das Zusammenspiel zwischen gefundenen und bearbeiteten Sounds, genauer gesagt dessen paradoxer Charakter, steht hier im Mittelpunkt.

Die zweite Seite hat mit ihren zwei langen Tracks eine gänzlich andere Note. Von dem französischen New Age- und Ambientproduzent Ariel Kalma stammt das beeindruckende „Aman“, eine konzentrierte Meditation, die sich mit ihren Wiederholungen und überlappenden Strukturen explizit auf Minimal Music bezieht, einen ziemlichen Drive besitzt und von überraschend vielen dissonanten Elementen gekennzeichnet ist. Kalma hat als Gastmusiker für den Bossa Nova-Gitarristen Baden Powell, den belgischen Crooner Salvatore Adame und Electronic/Prog Rock-Produzenten Richard Pinhas gearbeitet. Vor seinem Noises-Beitrag hatte er lediglich ein Soloalbum veröffentlicht und wurde vorschnell als New Age der frühen 80er Jahre abqualifiziert. 2014 hat das New Yorker Label RVNG Intl. eine Compilation mit seinem Frühwerk veröffentlicht, die das allgemeine Interesse an seinem Werk spürbar steigen ließ. Mittlerweile gehört Kalma, der auch einigen Komponisten am Ina GRM in Paris assistierte, zum Kanon derjenigen Musiker/innen, die sich der Minimal Music von einer nicht-westlich geprägten Warte aus nähern.
Das letzte Wort hat Moulin mit „Mes Chers Compatriotes“, einem Tapeexperiment, dem die Aufnahme einer Rede des damaligen belgischen Königs Baudouin zugrunde liegt. Als eine weitere DIY-Umsetzung der in damaligen Avantgardekreises gängigen Techniken passt es, in fast nahtlosem Übergang zu Kalmas Stück, perfekt in den eklektischen Ansatz von Noises. „Mes Chers Compatriotes“, das offensichtlich auf Alvin Luciers „I Am Sitting In A Room“ referiert, nimmt gewissermaßen „Royal Wedding“ von Matthew Herberts Projekt Wish Moutain (1995 auf der Warp-Compilation The Theory Of Evolution erschienen) vorweg, auf dem Samples jener Aufnahmen von Charles’ und Dianas Hochzeit verbraten wurden, die die BBC 1981 auf Vinyl veröffentlicht hat. Anstatt sich über das Königshaus lustig zu machen, benutzte er einen Schnipsel mit Sounds aus dem öffentlichen Bereich um diesen dann rhythmisch zu de- und rekonstruieren.
Noises war seinerzeit eine der Zukunft zugewandte Momentaufnahme von Pop und Avantpop in Belgien und Europa. Die Compilation hält heutigen musikalischen Standards problemlos Stand, und genau darin liegt ihre größte Stärke.

**tions are the most explicit dwellings on the nature and beauty of sound that Noises has to offer. His „Les 24 Heures Du Mans“ features revving sportscar engines, subtly concentrated and treated to give them a gentility that feels melancolic. „Romance Sans Paroles“ is electroacoustic music made to measure for the television generation. Treated voice and a short melodic pan flute intermission seem to give the track meaning, but distort its meaning at the same time. Moulin’s contribution „La Guerre“ is nothing more than a recording of a football game which in the context of Noises makes perfect sense. Dwelling on sound and the absurdity of human group behaviour, „La Guerre“ feels strangely comforting and displays Moulin’s sense of humour. By simply recording the crowd reactions at a sports game to then release it on record is very much an insight into what Moulin and Telex did. The paradoxical nature of the interplay of found sound with treated sound takes center stage here.**

**Side B features two long tracks and its tone is different. French new-age and electronic musician Ariel Kalma, contributes the impactful „Aman“, a focused meditation that expclicitly references American minimalism in its repetition and overlapping musical structures and ideas. Its rhythmic drive is strong and the piece holds a surprising amount of dissonant elements. Kalma had worked as a sideman for Bossa Nova guitarist Baden Powell, Belgian crooner Salvatore Adamo and Electronic/Prog Rock producer Richard Pinhas. He had released only one solo album before contributing to Noises and his rare recorded work was too easily qualified as new-age from the early 80s onwards. The New York-based RVNG Intl. released a compilation of his early work in 2014, sparking a surge of interest in his work. He was also a technical assistant to some of the composers at the Ina GRM in Paris. Kalma now is a part of the canon of musicians exploring musical minimalism through world music modalities.**

**Moulin has the final say with his „Mes Chers Compatriotes“, a tape experiment using a recording of a speech by then Belgian king Baudouin. Once again a DIY take on avantgarde techniques very much in vogue at the time, it fits perfectly into Noises’ eclectic stance as it almost effortlessly segues into Kalma’s track. Alvin Lucier’s „I Am Sitting In A Room“ too obvious a reference, „Mes Chers Compatriotes“ seems to predate the Matthew Herbert Wish Mountain project’s Royal Wedding on the 1995 The Theory Of Evolution compilation on Warp Records which sampled the 1981 royal wedding of Charles and Diana, released for posterity on vinyl by the BBC. Rather than poking fun at royalty, it uses a snippet of the public sphere to then reconstruct and deconstruct it rhytmically.
Noises was at the time a snapshot into the future of pop and avantpop in Belgium and Europe. It is easily moldable to today’s musical standards. It is there that lays its true triumph.**


GERMAN FILM FESTIVALS
ON TOUR IN BRUSSELS
DOK LEIPZIG
Meeting Gorbachev
Werner Herzog & André Singer
13.06.2019, 19:00, BOZAR
Rue Ravensteinstraat 23, Brüssel
www.goethe.de/bruessel
Q&A — André Singer (Regisseur), Ralph Eue (DOK Leipzig)
GOETHE INSTITUT
BOZAR
DOK LEIPZIG

Ostbelgien



OSTBELGIEN

# KUHGLOCKEN, TURNTABLES UND SAVOIR-VIVRE

Die Ostbelgier kombinieren die französische Lebensart und die burgundische Küche mit deutschen Tugenden, leben ländlich mit einem urbanen Kultur- und Gastroangebot. Das HAASte Töne?! Straßentheaterfest im August bietet mitreißende Akrobatik und faszinierende Jonglage. Im September weht beim Seelectronic ein Hauch von Ibiza über den Bütgenbacher See. Mit seiner einzigartigen Mélange aus Elektro-Klangkunst, Experimentellem und Tanzmusik ist das meakusma-Festival laut dem britischen Guardian eines der Top 10 Festivals Europas.

Bei allen Festivals locken die leckeren belgischen Fritten, Gourmets finden Restaurants auf höchstem Niveau. Du liebst Outdoor? Auf über 1.300 km ausgeschilderten Rad- und Mountainbike-Wegen kannst Du das Hohe Venn, eines der letzten Hochmoore Europas, erkunden. Auf Wanderer warten 1.350 km Wege entlang Bächen, Tälern und Seen. Neugierig geworden?

Entdecke mehr unter **www.ostbelgieninfo.be**.

ostbelgieninfo  Ostbelgien Info

# Meakusma Festival

Arnold Dreyblatt & The Orchestra Of Excited Strings ~ Liz Harris & Roy Montgomery
Eli Keszler ~ Tashi Wada Group ~ Charlemagne Palestine ~ NWAQ & Don't DJ
Lee Gamble ~ John T. Gast ~ Keith Fullerton Whitman ~ Flower-Corsano Duo
Ben UFO ~ Elena Colombi ~ Ghost Producer ~ Felix Kubin & Hubert Zemler
Mazen Kerbaj & Franz Hautzinger ~ Norbert Möslang, Luke Calzonetti, Wendy Gondeln
Giuseppe Ielasi ~ New Optimism (Miho Hatori) ~ Jens Uwe Beyer & Albert Oehlen
Mia Zabelka, James Plotkin & Benjamin Finger ~ Muqata'a ~ 7FO & Tapes
Parris ~ Tolouse Low Trax ~ Bellows ~ Thomas Ankersmit
Zigtrax (Kassem Mosse, Mix Mup & Tapes) ~ Disrupt
Céline Gillain & Catherine Plenevaux ~ Nicola Ratti
Going & Tetuzi Akiyama & Manuel Mota ~ Zwerm ~ Trio Heinz Herbert ~ Kali Malone
Piotr Kurek ~ Marja Ahti ~Blurred Music Duo
Where is the sun (Isabelle Duthoit, Franz Hautzinger, dieb13, Martin Tétreault)
Davy Kehoe ~ Konrad Kraft ~ Cera Khin ~ Don The Tiger
Hanno Leichtmann & Valerio Tricoli ~ Günter Schickert feat. Andreas Spechtl
Het Interstedelijk Harmoniumverbond ~ Ben Bertrand ~ Floris Vanhoof
Orgue Agnès ~ Brannten Schnüre ~ Georgia ~ Širom ~ Klaus ~ Lieven Martens Moana
Harmonious Thelonious ~ Wino Wagon DJ's ~ Köhn ~ Johann Mazé
Sonae ~ James Place ~ Garland ~ Koki Emura ~ Vis Invis Electrique! ~ Tako
DJ Residue ~ Lamusa II ~ Mix Mup ~ Lawrence Le Doux ~ eventuell.Duo
Susanna Gartmayer ~ Decha ~ Daniel Jodocy & Lynn Cassiers ~ Gong Extensions
Phil Maggi Quartet ~ Sagat ~The Knob, The Finger & The It ~ Little Movies
Ralf Köster ~ Waltraud Blischke ~ Mark Cremins ~ ML ~ FM Aether ~ Frans Ambient
Oubys ~ Selm ~ ladr.ache ~ Soumaya Phéline ~ Or Sobre Blau ~Meeuw Muzak
DJ Klakke ~ Mika Oki ~ Fizzy Veins ~ TRjj ~ Sage-Alyte ~Ugne & Maria ~ Midnightopera
Joscha Creutzfeldt ~ Low Bat ~ Red On & Subrihanna ~ Nico Bogaerts
Nicholas Lewis ~ Aidons Antoine ~ Plic:Ploc

+Films, Lectures, Installations, Audio-Guide,...

6~8
09.2019

Alter Schlachthof, Eupen

Ostbelgien
GOETHE INSTITUT
Mit Unterstützung der Regierung von Flandern
Province de Liège Culture
österreichisches kulturforum
prohelvetia
Ministry of Culture and Science of the German State of North Rhine-Westphalia
EMBAJADA DE ESPAÑA EN EL REINO DE BÉLGICA
carhartt WORK IN PROGRESS