

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

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

Art (and Curating) in Another Way

HANS-JÜRGEN HAFNER

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

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

HANS-JÜRGEN HAFNER

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Milan Knížák, Broken Music, Multiplarecords, 1979

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

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

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

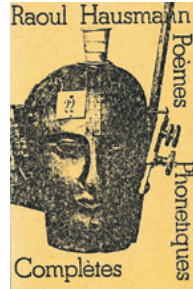
So, it is quite surprising that Berlin's Hamburger Bahnhof, a national museum for contemporary art, organized *Broken Music Vol. 2*, an exhibition devoted exclusively to 'artist records'. This goes so far as to exclude other sound carriers, such as CDs and cassettes, which are also used/designed with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



01



02



03



04

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

einfachen Mitteln in ein Produktionsmittel zu verwandeln.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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