

Jens Brand

## BOOK

Herausgegeben von */Edited by* Sabine  
Himmelsbach für das Edith-Ruß-Haus  
für Medienkunst, Oldenburg */for the*

*Edith Russ Site for Media Art, Oldenburg*

Texte von */Texts by* Paul DeMarinis,  
Sabine Himmelsbach, Volker Straebel

Edith-Ruß-Haus für Medienkunst

**KEHRER**

## Inhalt /Content

Vorwort /*Foreword*

Sabine Himmelsbach

/ 6

Sabine Himmelsbach

Eine Frage der Wahrnehmung

*/A Question of Perception*

/ 8

Paul DeMarinis

Von Brand zu Brand

*/From Brand to Brand*

/ 14

Volker Straebel

Musikalisierung der Kunst als

Schrecken des Nichts. Beobachtungen  
bei Jens Brand

*/The Musicalization of Art as the Terror  
of Nothingness. Observations on the Work  
of Jens Brand*

/ 24

Werke /Works

Mini-Fan Musik /*Mini-Fan Music*  
/ 32

Tisch /*Table*  
/ 34

Höhenrausch /*High-altitude Euphoria*  
/ 36

Sensoren und Streichhölzer  
/ *Sensors and Matches*  
/ 40

Besuchen Sie das größte Tischplateau  
Europas /*Visit Europe's Largest*  
*Table Plateau*  
/ 42

Ratschen /*Ratchets*  
/ 46

Motoren & Styropor /*Motors & Styrofoam*  
/ 48

Farbabbildungen  
/ *Color Images*  
/ 50

BOREDOM  
/ 66

Stille – Landschaft  
/ *silence/silent—landscape*  
/ 68

New Methods for Circular Breathing, #3/  
Player Piano & Piano Player  
/ 70

G-Player / G-POD / g-turns.com  
/ 72

Music (by Madonna)  
/ 76

Red Psi Donkey  
/ 78

HUM / 唞 (24 h, Qinghai, China)  
/ 82

Werkverzeichnis /*List of Works*  
/ 86

Künstlerbiografie /*Artist biography*  
/ 90

Autorenbiografien /*Author biographies*  
/ 92

Impressum /*Imprint*  
/ 94

## Volker Straebel

### Musikalisierung der Kunst als Schrecken des Nichts. Beobachtungen bei Jens Brand /The Musicalization of Art as the Terror of Nothingness. Observations on the Work of Jens Brand

„Das Vollkommene soll nicht geworden sein“ erklärt Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches*. „Wir sind gewöhnt, [...] uns des Gegenwärtigen zu freuen, wie als ob es auf einen Zauberschlag aus dem Boden aufgestiegen sei.“ Es sei die Absicht des Künstlers, „die Seele des Schauers oder Hörers so zu stimmen, dass sie an das plötzliche Hervorspringen des Vollkommenen glaubt.“<sup>1</sup> Dies zielt einerseits auf den „Glaube[n] an Inspiration“<sup>2</sup>, die in einem ekstatischen Moment dem Genius das Werk oder dessen Idee eingibt, andererseits auf die Leugnung der Genese als dem Verfertigen des Werkes in der Zeit. Dem Rezipienten ist das Werk prima facie als vollständig und in allen seinen Teilen gleichzeitig gegeben, während der Zeitkern des Kunstwerkes, von dem Adorno spricht, ebenso im Prozesscharakter der Rezeption wie in der geschichtlichen Bedingtheit von Wirkung und Deutung begründet liegt.<sup>3</sup>

Bei der Aufführung von Musik entfaltet sich das Werk in der Zeit. Der Rezipient erfährt die reine Gegenwart des Schalls, transzendiert diese aber und hört in Bezug auf die Vergangenheit des bereits Gehörten und die Zukunft des Erwarteten. So konstituiert sich Form. Das Musikwerk gibt sich gleichzeitig als Ganzes nur in seiner Repräsentation als Partitur oder

“The perfect should not have grown,” Friedrich Nietzsche explains in *Human, All Too Human*. “With regard to everything that is perfect we are accustomed to omit the question as to how perfection has been acquired, and we only rejoice in the present as if it had sprung out of the ground by magic.” It is the artist’s purpose “to influence the soul of the spectator or hearer that it may believe in the sudden appearance of the perfect.”<sup>1</sup> This is aimed at the “belief in inspiration,”<sup>2</sup> that inspires the work or the idea of the genius in an ecstatic moment on the one hand as well as at the denial of the genesis as the production of the work in its time on the other. The work is presented to the recipient prima facie as perfect and simultaneous in all of its part, while the “time core” of the artwork of which Theodor W. Adorno speaks is similarly based in the processual character of its reception as well as in the conditionality of effect and interpretation.<sup>3</sup>

A piece of music unfolds in time during its performance. The recipient experiences the pure presence of the sound, but he transcends it and listens in relationship to the past of the already heard and to the future of the expected. Form is constituted in this way. A piece of music thus presents itself as a whole solely in its representation as a written score or sound recording on

Tonaufzeichnung oder in der Vorstellung respektive Erinnerung. Dadurch, dass die aufgeführte Musik flüchtig in der Zeit ist, findet sich der *Hörer* in besonderer Weise in die Gegenwart gestellt. Das, was am Musikstück akustisch-materiell ist, liegt immer in der Vergangenheit, und aufgehoben in der Erinnerung des Hörers, wird diese Seite immer unsicherer, bis sie ganz verschwindet.

*Mini-Fan Musik* (1992), eine der frühesten Arbeiten von Jens Brand (entstanden in Zusammenarbeit mit Waldo Riedl), nimmt sich wie die Exploration dieses Problem-bereiches durch einen Bildenden Künstler aus. In der „Konzertinstallation für Saiteninstrumente ad libitum“ werden im Raum verteilte, seitlich auf der Zarge liegende Gitarren- und Streichinstrumente mittels Taschenventilatoren (*mini fans*) gespielt. Es gibt keine Bühnensituation, vielmehr ist das Publikum frei, sich zwischen den Instrumenten zu bewegen. Deren Saiten werden von den Rotorenblättern der Ventilatoren zum Schwingen angeregt, wobei in Abhängigkeit von Winkel, Druck und Anschlagort unterschiedliche, oft sehr obertonreiche Klänge entstehen. Aufgrund der mechanischen Anordnung variieren diese Parameter und damit die emittierten Klänge ständig. Es entsteht eine dichte, räumlich differenzierte Klangfläche, die eine Vielzahl von Schwebungen und Differenztönen ausprägt. Wenn, je nach verwendetem Typ, nach zwei oder mehr Stunden die Batterien nachlassen und die Geschwindigkeit der Ventilatoren immer mehr abnimmt, senken sich nach und nach die Rotorenblätter, greifen zunächst zwischen zwei Saiten ins Leere und sinken schließlich zur (räumlich) tieferen Saite.

1 Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches* (1878/1886), hrsg. v. Giorgio Colli undazzino Montinari. [= Kritische Studienausgabe 2], Berlin – New York: Walter de Gruyter 2. Aufl. 1988, S. 141 (I/145). /Friedrich Nietzsche: *Human, All Too Human*. Translated by Helen Zimmern, London 1909–13 (I/145).

2 Ibid., S. 146–147 (I/155–156). /Nietzsche (note 1), (I/155–156).

3 Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 262–268. /Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, edited by Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, and Robert Hullot-Kentor, London and New York 2001, pp. 175–98.

the one hand, or in the imagination and the recollection, respectively. Because the performed piece of music is fleeting in terms of time, the *listener* is particularly positioned in the present. The acoustical and material aspects of the piece of music always lie in the past; this side becomes increasingly uncertain when kept in the listener’s memory until it disappears entirely.

*Mini-Fan Musik* (1992), one of Jens Brand’s earliest pieces (made in collaboration with Waldo Riedl), has the effect of an exploration of this problem area carried out by a visual artist. In the “concert installation for string instruments,” guitars distributed throughout the space resting on their sides are played by means of pocket ventilators (*mini fans*). There is no stage situation; the audience is free to move about between the instruments. Its strings are stimulated to swing by the fans’ rotating blades, whereby often very different overtone-rich sounds result dependent on angle, pressure, and place where the string is touched. These parameters and thus the emitted sounds constantly vary based on the mechanical arrangement. A dense, spatially differentiated timbre comes about that is defined by a variety of beating patterns and difference

Dies geht so fort, bis die Rotoren unter die letzte Saite herabgesunken sind oder die Motoren schon zuvor zum Stillstand kommen. Die nachlassende Geschwindigkeit der Ventilatoren korrespondiert dabei mit der Abnahme der Lautstärke – ein Umstand, der dadurch gesteigert wird, dass immer mehr Instrumente ganz aussetzen und zum Ende der Aufführung hin, nach drei bis fünf Stunden, die lang ausgehaltenen Klänge in einzelne, perkussiv erscheinende Töne übergehen.

Bei Aufführungen der *Mini-Fan Musik*, die ich besucht habe, lagen die Gitarren- und Streichinstrumente immer mit dem Hals nach links auf dem Boden oder auf vorgefundenen architektonischen Elementen, sodass die von der Frequenz her tieferen Saiten auch räumlich tiefer angeordnet waren und das Stück aus dem hohen Register sich ins tiefe bewegte. Außerdem verwendeten Jens Brand und Waldo Riedl Bände einer alten Taschenbuchausgabe von Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, um die Ventilatoren vor den Instrumenten in der richtigen Höhe zu positionieren. Beide Aspekte sind in der schriftlichen Dokumentation, die den Charakter einer Verbalpartitur hat, nicht fixiert, obwohl sie den musikalischen Verlauf prägend bestimmen, respektive die ironische Grundhaltung der Autoren prononciert zum Ausdruck bringen. Dass der Autor selbst eine Aufführungstradition ausprägt, die die Werkdokumentation bewusst übersteigt, und damit seine Arbeit im Intermedium von komponierter Musik (mit der Trennung von Komponist und Musiker) und Performance Art ansiedelt, ist charakteristisch für Brands Begriff von Kunstproduktion als ästhetischer Forschung.

tones. When, depending on the type used, after two or more hours the power of the batteries begins to fade and the speed of the fans increasingly decelerates, the rotating blades drop down and start grasping at the void between the strings, ultimately sinking to the (spatially) lower strings. This process continues until the height of the blades lessens to the level of the final string or the motor first stops completely. In the process, the deceleration of the fans corresponds with a lowering of the volume—a circumstance that is heightened by the fact that more and more instruments break off entirely and the long extending sounds move over into seemingly percussive tones towards the end of the performance after about three to five hours.

In the performances of *Mini-Fan Music* I have attended, the guitars and string instruments always lay with their necks facing left on the floor or on existing architectural elements so that the frequency of the lower strings were also arranged lower in terms of space and the music piece moved from the high register to the lower. Jens Brand and Waldo Riedl additionally employed volumes from an old paperback edition of Marcel Proust's *In Search of Lost Time* in order to position the fans at the correct height in front of the instruments. Neither of these aspects is set down in the written documentation that has the character of a verbal score despite the fact that they have a decisive influence on the course of the music and pronouncedly express the author's fundamental ironic approach. It is characteristic of Brand's notion of art production and aesthetic research that the author himself defines a performance tradition which the work documentation deliberately transcends,

Das Kompositum Konzertinstallation, das Jens Brand als Gattungsbezeichnung der *Mini-Fan Musik* 1992 als einer der ersten überhaupt verwandte, zwingt Musik und Bildende Kunst zusammen, und tatsächlich ist bei den meisten von Brands Arbeiten kaum zwischen beiden Bereichen zu trennen. Die *Mini-Fan Musik* wird wie ein Konzert aufgeführt, sie beginnt erst, wenn das Publikum bereits den Saal betreten hat, und der oder die Performer gehen während der Darbietung zwischen den Instrumenten umher, um die Positionen der Ventilatoren immer wieder zu korrigieren. Zugleich handelt es sich um eine Installation, in der die Saiteninstrumente unweigerlich skulpturalen Charakter annehmen, Fundstücke aus dem Areal der Musik, die Prousts *Recherche* und den *mini fans* aus der Welt der *gadgets*, der praktischen Überflüssigkeiten, begegnen, ganz so wie Lautréamonts Nähmaschine und Regenschirm auf dem Sezierschirm, ebenso schön, nur weniger zufällig.<sup>4</sup>

Der Prozesscharakter der Komposition mit ihrer stringenten und bald antizipierbaren Großform und der Zufälligkeit der klanglichen Gestalt im Detail thematisiert die eingangs aufgeworfene Frage nach der Konstitution des Musikwerkes als Rezeptionsleistung des Hörers. Der langsam sich entwickelnde *Drone* gibt sich plötzlich als Idee, als „Hervorspringen des Vollkommenen“ (Nietzsche)<sup>5</sup>, zugleich erscheint er als gemacht, als in jedem Augenblick unvorhersehbar aktualisiert: realisiert und nicht reproduziert. Mit Adorno ist „[i]n der Kunst [...] der Unterschied zwischen der gemachten Sache und ihrer Genese, dem Machen, emphatisch: Kunstwerke sind das Gemachte, das mehr wurde als nur gemacht.“<sup>6</sup> Diese Spannung ist in

4 „Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie.“ Isidore Ducasse [Comte de Lautréamont]: „Les chants de Maldoror“ (1868), in ders.: *Les chants de Maldoror. Oeuvres complètes*, hrsg. v. Hubert Juin [= Collection Poésie 88]. Paris: Gallimard 1991, S. 15–266, hier S. 233–34 (6/1). / „Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie.“ Isidore Ducasse [Comte de Lautréamont]: „Les chants de Maldoror“ (1868), in id.: *Les chants de Maldoror. Oeuvres complètes*, edited by Hubert Juin [= Collection Poésie 88]. Paris: Gallimard 1991, pp. 15–266, here pp. 233–34 (6/1).

5 Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*, S. 141 (I/145). / *Nietzsche (note 1)*.

thus situating his work between notated music (with a separation of composer and musicians) and Performance Art. The composite “concert installation,” which Jens Brand was one of the first to coin as the genre designation for *Mini-Fan Music* in 1992, compels music and the visual arts into a single entity, and most of Brand's works are in fact unthinkable without these two aspects. *Mini-Fan Music* is performed like a concert; it first begins when the audience has entered the hall and the performers regularly move about among the instruments during the concert to correct the position of the fans. It is simultaneously also an installation in which the string instruments inevitably assume a sculptural quality; found objects from the area of music, Proust's *Search* and the pocket fans from the practical world of superfluous gadgets meet up with each other just as beautifully, but less coincidentally than Lautréamont's chance encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissection table.<sup>4</sup>

The composition's processual character with its stringent and quickly anticipatable global form as well as the coincidental nature of the details of its aural reality deals with the question posed at the outset regarding the constitution of the musical

der *Mini-Fan Musik* allgegenwärtig. Das Gemachte geht nur als Konzipiertes der Rezeption voraus. Als Realisation in der Gegenwart des Hörers ist es dieser gleich ursprünglich.

Sein ebenfalls zugleich musikalischer wie skulpturaler Charakter lässt *Motoren & Styropor* (2000/01) als Schwesterstück zur *Mini-Fan Musik* erscheinen. Hier baut Jens Brand aus Styroporelementen, zu meist den typischen Negativformen von Verpackungen technischer Geräte, ein „Instrument“, das als scheinbar planlos zusammengefügte, horizontal ausge-dehnte Fläche über den Köpfen der Besucher an der Decke hängt. Acht kleinen Elektromotoren, die auf der Skulptur befestigt sind, dienen die Styroporplatten und Hohlräume als Resonatoren. Diese Motoren treiben nichts an; es handelt sich um kleine metallische Kästchen, aus denen Achsstummel ragen, deren Rotationsgeschwindigkeit über eine der acht Sequenzerspuren des Steuerrechners geregelt wird. Was den Getriebemotoren üblicherweise sekundär ist, ihr Schwingungs- und Resonanzverhalten, wird hier zum musikalischen Klangerzeuger geadelt – das Instrument sirtt und summt in wechselnder Dichte, Frequenz und räumlicher Verteilung.

Während die *Mini-Fan Musik* einem vorbestimmten musikalischen Prozess folgt, ist die Styropormusik von Brands akustischer Erkundung des immer wieder neu gebauten Instruments geprägt. Das, was in der Musik üblicherweise als materielle Konstante gilt, das Instrument, dessen Möglichkeiten durch Kompositionen immer wieder neu interpretiert werden mögen, ist hier stets Unikat im

composition as a reception accomplishment on the part of the listener. The slowly developing *drone* suddenly presents itself as an idea, as the “growth of the perfect” (Nietzsche).<sup>5</sup> It simultaneously presents itself as something made, as something that can be unpredictably updated at any moment: realized and not reproduced. One can say with Adorno that “in art the difference between the thing made and his genesis—the making—is emphatic: Artworks are something made that has become more than something simply made.”<sup>6</sup> This tension is omnipresent in *Mini-Fan Music*. The made only precedes reception in the form of the conceived. It is equally original with it as realized in the presence of the hearer.

By means of its similarly musical as well as sculptural character, *Motors & Styrofoam* (2000/01) can be regarded as a companion piece to *Mini-Fan Music*. In this piece, Jens Brand built an “instrument” from polystyrene elements, usually the typical negative forms of technical devices from the packaging, which hangs from the ceiling above the heads of the visitors as a haphazardly arranged, horizontal surface. Eight small electronic motors attached to the sculpture serve the polystyrene sheets and cavities as resonators. The motors do not drive anything; they are small metal boxes from which axle stubs protrude, the rotation of which regulated by one a control computer’s eight sequencer tracks. Something that is usually of only secondary importance for drive motors, their beat and resonance behavior, is ennobled here into a producer of musical sounds—the instrument buzzes and hums in alternating density, frequency and spatial distribution.



Sinne einer Skulptur, die aber nicht errichtet wird, um zu dauern, sondern um die Idee der hängenden Styroporfläche neu zu realisieren. Nach dem Aufbau improvisiert Brand auf dem Instrument und entwirft eine rund halbstündige, orts- und instrumentenspezifische achttimmige Komposition, die, auf dem Sequencer gespeichert, wiederholt abgespielt werden kann.

Die Experimentelle Musik kennt eine reiche Tradition des Instrumentenbaus – sei es, dass bereits etablierte Instrumente verändert oder erweitert wurden (man denke etwa an die verschiedenen Lösungen für Vierteltonklaviere), sei es, dass neue akustische oder elektronische Instrumente entwickelt wurden, die im Bereich der Klangkunst auch oft skulpturalen Charakter haben. Dass aber ein Instrument einer elementar umrissenen Grundidee folgend für jede Aufführung neu gebaut werden soll und die musikalische Gestalt sich wesentlich aus der akustischen Erkundung des Unikat-Instruments ergibt, ist ungewöhnlich.

Es stellt sich die Frage, ob bei diesen Arbeiten Brands im Sinne der traditionellen Musikaufführung Realisationen möglich sind, die nicht vom Komponisten selbst ausgeführt werden. 2002 habe ich sein *Shave me well* (1994) zur Aufführung gebracht, eine Musikperformance, bei der mittels Kontaktmikrofonen die bei der Elektrorasur am Schädel auftretenden Resonanzen verstärkt werden. Da ich Brands eigene Realisation kannte, sie aber über den zeitlichen Abstand von acht Jahren nicht mehr genau erinnerte, muss meine Darbietung wohl zwischen der Rekonstruktion der Performance und einer von

While *Mini-Fan Music* follows a pre-defined musical process, the polystyrene music is determined by Brand's acoustic explorations of regularly completely rebuilt instruments. Music's usual material constant, the instrument, the potentials of which can be regularly reinterpreted in compositions, is always unique here in the sense of a sculpture that is, however, not erected in order to last, but to again realize the idea of the hanging polystyrene surface. After constructing it, Brand improvises on the instrument, conceiving a circa 30-minute-long, 8-part instrument and site specific composition that can be stored in the sequencer and played back repeatedly.

Experimental music has a rich tradition of building instruments—be it that long established instruments were altered or expanded (one is reminded, for example, of the various solutions for quarter-tone pianos), be it that new acoustic or electric instruments were developed that often also had a sculptural character with the field of sound art. But it is unusual that an instrument was built in accordance with an elementary outlined basic idea for each performance and that the musical form fundamentally results from the acoustic explorations of the unique instrument.

The question can be posed whether realizations of Brand's works that are not carried out by the composer himself are possible in the sense of a traditional music performance. In 2002, I performed his *Shave me well* (1994), a music performance in which resonances in the

der Verbalpartitur geleiteten Aufführung der Komposition angesiedelt werden. Für den anwesenden Autor des Stückes ergab sich die für ihn neue Distanzierung von der eigenen Performance, die nun offensichtlich nicht mehr als mit dem Werk identisch zu verstehen war.

Auch wenn die Styroporskulptur von *Motoren & Styropor* stumm bliebe, hätte sie performativen Charakter, da sie stets nur eine von beliebig vielen möglichen Realisationen ihrer Grundidee darstellt. Anschaulich wird dies allein dem, der verschiedene Varianten der Skulptur studieren konnte. Während in der Musik die Differenz von Werk und Aufführung evident ist, bedarf es in der Bildenden Kunst besonderer Mittel, um die Unterscheidung zwischen Konzept und Ausführung zu kommunizieren. Jens Brand unternimmt dies mit seinen Text- und Bilddokumentationen, die zwischen intentionaler Verbalpartitur und retrospektiver Beschreibung angesiedelt sind. Sie ermöglichen es, selbst Videos und interaktive Installationen aus ihrer unmittelbaren Gegenwart zu lösen und als Emanation einer Werkidee erscheinen zu lassen. Worin aber liegt der ästhetische Gewinn solcher Unternehmung?

Als ich Jens Brand 1994 kennenlernte, erzählte er, der gerade sein Studium der Freien Kunst an der Akademie in Münster abgeschlossen hatte, dass es ihm zuwider sei, materiale Werke zu akkumulieren. Vielmehr sei er entschlossen, „Künstler ohne Kunst“ zu werden und keine handelbaren Objekte zu schaffen. Sein Weg zur Musikperformance, zur temporären oder performativen Installation und schließlich zur projektorientierten Medienkunst ist daher nur konsequent. Die Musikalisierung

skull during an electric shave were amplified by means of contact microphones. As I was familiar with Brand's own realization, but could not recall it precisely after a period of eight years, my own performance must probably be considered as something between a reconstruction of the performance and a performance of the composition based on a verbal score. For the piece's author, who was present on the occasion, this resulted for him in a new sense of distance from his own performance which was now obviously not to be understood as identical with the work.

Even if the polystyrene sculpture from *Motors & Styrofoam* remained silent, it would nevertheless have a performative character because it would always represent one of any number of possible realizations of its basic idea. This is only understandable for those who were able to study the different variations of the sculpture. While the difference between work and performance is evident in the music, the visual arts require a particular means to communicate the difference between concept and performance. Jens Brand undertakes this with his text and picture documentations that are located somewhere between an intentional verbal score and a retrospective description. They even make it possible to free videos and interactive installations from their immediate presence and appear as the emanation of a work idea. But wherein lies the aesthetic gain of such an undertaking?

When I met Jens Brand in 1994, who had just completed his studies of the fine arts at Münster Art Academy, he told me that he detested accumulating material works. He had decided instead to become an "artist without art" and not to create

seines Werkbegriffs<sup>7</sup>, also der Rückbezug seines gesamten Œuvres auf konzeptionelle Entwürfe, die seine Arbeiten als Realisationen basaler, notwendig immaterieller Werkideen erscheinen lassen, führte Jens Brand zur radikalen Umdeutung dessen, was sinnlich erfahrbare Kunst überhaupt sei. Das Objekt ist zunächst bloßes Instrument oder reiner Repräsentant eines Verfahrens und daher als Fetisch der Warenwelt nur bedingt anzudienen. (Man bedenke, dass die Zerstörung der Skulptur von *Motoren & Styropor* und das anschließende Recycling des Materials explizit verlangt wird). Darüber hinaus ist die Erfahrung der Arbeiten von Jens Brand mit dem Schrecken verbunden, dass sie als bloße Realisationen in ihrer Dauer beschränkt und zudem, im Sinne eines Unikats, nicht wiederholbar sind. Damit ist jene Situation erreicht, die Lyotard für das Erhabene in der Avantgarde beschrieben hat: „Was schreckt, ist, dass das *Es geschieht* – nicht geschieht, dass es zu geschehen aufhört.“<sup>8</sup> /

7 Mitte der 1990er-Jahre lehnte Brand die Kategorie des Werkes für seine Arbeiten vehement ab. Jens Brand: „Von einem, der auszog...“, in: *Positionen* Nr. 28 (Aug. 1996), S. 48–49. /Brand vehemently rejected the work category for his pieces in the mid-1990s; see Jens Brand, “Von einem, der auszog...,” in: *Positionen*, no. 28, August 1996, pp. 48f.

8 Jean-François Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur* 38:2 (1984), S. 151–164, hier S. 158. Hervorhebung im Original. /Jean-François Lyotard, “The Sublime and the Avant-Garde,” in: *Art Forum* 22, April 8, 1984, pp. 36–43, here p. 40.

marketable objects. His path to the music performance, to temporary or performative installation, and ultimately to project-oriented media art, is therefore consequential. The musicalization of his work concept,<sup>7</sup> i. e. the retroactive reference of his entire oeuvre to concepts which make his works appear as the realizations of basal, necessarily immaterial work ideas, led Jens Brand to a radical reinterpretation of the quintessence of art that can be experienced sensually. The object itself is initially only a mere instrument or pure representative of a procedure and there only partly qualified to serve as a fetish of the consumer world. (One should take into consideration that the destruction of the sculpture of *Motors & Styrofoam* as well as the subsequent recycling of the material are explicitly demanded). The experience of Jens Brand’s works is furthermore associated with the horror that their realization is merely limited in duration in addition to (in the sense of a unique work) not being repeatable. The situation has thus been reached which Lyotard described for the sublime in the avant-garde: “What is terrifying is that the *It happens*—will not happen, that it will stop happening.”<sup>8</sup> /

Translation: Michael Wolfson

### Sabine Himmelsbach

Sabine Himmelsbach hat in München Kunstgeschichte studiert. Von 1993–96 arbeitete sie für Galerien in München und Wien und wurde anschließend Projektleiterin für Ausstellungen und begleitende Symposien beim Steirischen Herbst Festival in Graz. 1999 übernahm sie die Ausstellungsleitung am ZKM|Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe. Seit Oktober 2005 leitet sie das Edith-Ruß-Haus für Medienkunst in Oldenburg. Zu ihren Ausstellungsprojekten gehörten u. a. *Fast Forward* (2003), *Coolhunters* (2004), *Playback\_Simulierte Wirklichkeiten* (2006), *SOUND//BYTES* (2007) und *Ökomedien. Ökologische Strategien in der Kunst heute* (2007).

*/Sabine Himmelsbach studied art history in Munich, Germany. From 1993 to 1996 she worked for galleries in Munich and Vienna and later became project manager for exhibitions and conferences for the Steirischer Herbst Festival in Graz, Austria. In 1999 she became exhibition director at the ZKM|Centre for Art and Media in Karlsruhe, Germany. Since October 2005 she has been artistic director of the Edith Russ Site for Media Art in Oldenburg, Germany. Her exhibition projects include Fast Forward (2003), Coolhunters (2004), Playback\_Simulated Realities (2006), SOUND//BYTES. Electronic and Digital Soundscapes (2007) and Ecomedia. Ecological Strategies in Today's Art (2007). /*

### Volker Straebel

Geboren 1969; Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Bibliothekswissenschaft; Forschungsschwerpunkte: elektroakustische Musik, Amerikanische Avantgarde, Fluxus und Klangkunst.

1994/95 verbrachte Straebel als Stipendiat des Evangelischen Studienwerkes ein Jahr in New York, wo er Jens Brand in der Küche von Phill Niblock kennenlernte. 2007 führte ihn ein Forschungsstipendium des DAAD für Recherchen zur frühen elektronischen Musik in den USA nach Los Angeles, New York, Chicago, Washington D. C. und Montreal. Seit 2006 hat er einen Lehrauftrag für elektroakustische Musik an der TU Berlin. 1995 bis 2002 war Straebel als Musikkritiker beim Tagesspiegel und den Berliner Seiten der FAZ tätig. Seit 2001 entstehen Radio-sendungen zu Neuer Musik und Klangkunst. Zudem ist er regelmäßig als Kurator und Berater aktiv, komponiert und realisiert Aufführungen indeterminierter Werke von John Cage sowie eigene Stücke und Performances.

*/Born 1969; studied musicology, philosophy and library studies; research specialties: electroacoustic music, American avant-garde, Fluxus and sound art.*

*From 1994 to 1995, Straebel spends a year in New York with a grant from the Evangelisches Studienwerk where he met Jens Brand in Phill Niblock's kitchen. In 2007, a DAAD research grant on early electronic music in the United States brought him to Los Angeles, New York, Chicago, Washington D. C. and Montreal. He has taught electroacoustic music since 2006 at the Technical University Berlin. Straebel was a music critic for the Berlin Tagesspiegel and the Berlin section of the Frankfurter Allgemeine Zeitung from 1995 to 2002 and produced radio broadcasts on New Music and sound art since 2001. He is also regularly active as a curator and consultant, composes and realizes performances of indeterminate works by John Cage as well as his own pieces and performances. /*

## Impressum /Imprint

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Jens Brand/Petko Dourmana*, 29. November 2008 – 11. Januar 2009, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg /*This publication has been published on the occasion of the exhibition Jens Brand/Petko Dourmana*, 29. November 2008—11. January 2009, *Edith Russ Site for Media Art, Oldenburg*

Leitung /*Artistic Director*: Sabine Himmelsbach

### Ausstellung /Exhibition

Kuratorin /*curated by*: Sabine Himmelsbach

Organisation /*Organization*: Katrin Werner

Ausstellungsteam /*Exhibition Team*:

Katrin Werner mit /*with* Frauke Ellßel,  
Betty Grote, Mathis Oesterlen und /*and*  
Valeska Langkeit

Medien\_kunst\_pädagogisches Programm  
/*Educational Program*: Nanna Lüth

Aufbauteam /*Technical Set-up*:

Mathis Oesterlen mit /*with* Marten Seedorf,  
Dirk Lindes, Mathias Krispin, Friederike Mondry,  
Jan Blum und /*and* Rainer Aper

Leihgeber /*Lenders*: Der Künstler /*The Artist*

### Publikation /Publication

Herausgegeben von /*Edited by* Sabine  
Himmelsbach für das Edith-Ruß-Haus für  
Medienkunst /*for the Edith Russ Site for Media Art*

Beiträge von /*Contributions by*: Paul DeMarinis,  
Sabine Himmelsbach, Volker Straebel

Lektorat /*Editing*: Susanne Völler (D /*G*),  
Michael Wolfson (E)

Übersetzungen /*Translations*: Michael Wolfson  
(D–E /*G–E*), Nikolaus G. Schneider (E–D /*E–G*)

Grafische Gestaltung und Satz /*Graphic design  
and typesetting*: Christa Marek

Gesamtherstellung /*Production*: Kehrler Design

### Fotonachweis /*Photocredits*

Roman März (9), Franz Wamhof (12 rechts und links /*right and left*, 53 oben /*top*, 55 oben rechts und oben links /*top right and left*, 57, 60 unten rechts /*bottom right*, 61 oben und unten rechts /*top and bottom right*, 64), Ted Streshinsky/CORBIS (15), Yasunao Tone (16), Waldo Riedl (33 oben /*top*, 39), Jens Brand (33 unten /*bottom*, 39, 41, 43, 45, 47, 49 oben, unten links /*top, bottom left*, 51, 52 unten /*bottom*, 54, 55 unten /*bottom*, 56, 59 oben /*top*, 62, 63, 65, 73 links /*left*, 83, 85), Siegfried Renvert (35), Christoph Bangert (37), Christa Marek (49 unten rechts /*bottom right*), Hans D. Christ (50, 69), Oliver Schwarz (52 oben /*top*), Anja Gerecke (55 Mitte rechts und links /*center right and left*), Agnes Meyer-Brandis (58, 59 unten /*bottom*, 60 oben und unten links /*top and bottom left*, 61 unten links /*bottom left*, 81), Sukandar Kartadinata (73 rechts /*right*).

© 2009 Edith-Ruß-Haus für Medienkunst,  
Herausgeberin, AutorInnen, ÜbersetzerInnen,  
FotografInnen, deren ErbInnen und Rechtsnach-  
folger /*Edith Russ Site for Media Art, editor, authors,  
translators, photographers, their heirs or assigns.*

© 2009 Jens Brand

© 2009 Kehrler Verlag Heidelberg

Alle Rechte vorbehalten /*all rights reserved.*

Jede Art der Vervielfältigung, insbesondere die elektronische Aufbereitung von Texten oder der Gesamtheit dieser Publikation bedarf der vorherigen schriftlichen Zustimmung durch die Urheber. /*No part of this book may be reproduced in any form or by any electronic or mechanical means without prior permission from the copyright holders.*

Printed in the E.U.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek */Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek:*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. */The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.*

Erschienen im */Published by:*



Kehrer Verlag Heidelberg  
[www.kehrerverlag.com](http://www.kehrerverlag.com)  
ISBN 978-3-86828-061-6

Gefördert von */Supported by*

Stiftung Niedersachsen, VR-Stiftung der Volksbanken und Raiffeisenbanken, Volksbank Oldenburg, Land Niedersachsen, Kunststiftung NRW, Landschaftsverband Westfalen Lippe

STIFTUNG NIEDERSACHSEN



Niedersächsisches Ministerium  
für Wissenschaft und Kultur

KUNSTSTIFTUNG  NRW

**LWL**

Für die Menschen,  
Für Westfalen-Lippe.

Dank /Thanks

Dem Künstler */The Artist*

Helmut Bischoff; Ursula & Horst Brand; Ariane Braun; Christiane Cordes; Paul DeMarinis; Dr. Karl Richard Fehse; Ewald Gäföler; Gunnar Heilmann, gfai tech GmbH; Folkmar Hein, TU Berlin; Kevin Hildebrandt, gfai tech GmbH; Julia Hiller; Sukandar Kartadinata; Klaus Kehrer; hans w. koch; Dominic Freiherr von König; Torsten Kohrs, TU Berlin; Harald Lesch; Christa Marek; Agnes Meyer-Brandis; Phill Niblock; Matthias Osterhues; Mathis Oesterlen; Oliver Schwarz; Dr. Ralf Schröder, gfai tech GmbH; Martin Schumacher; Volker Straebel; Joachim Werren

Insbesondere gilt der Dank des Künstlers Sabine Himmelsbach, deren Arbeit, Unterstützung und Einsatz diese Publikation ermöglicht hat. */The artist particularly likes to thank Sabine Himmelsbach for her work, support and engagement, that made this publication possible.*

Edith-Ruß-Haus für Medienkunst  
Katharinenstraße 23  
26121 Oldenburg  
Tel +49 (0)441-235 25 68  
Fax +49 (0)441-235 21 61  
[info@edith-russ-haus.de](mailto:info@edith-russ-haus.de)  
[www.edith-russ-haus.de](http://www.edith-russ-haus.de)



OLDENBURG <sup>i.O.</sup>  
Stadt der Wissenschaft 2009