

Nils Plath (Erfurt)

The following are annotations to a recorded work by the artist Michaela Melián. *Music from a Frontier Town* was conceived and realized for an exhibition at the Amerikahaus Munich in 2018. Making use of the remaining and forgotten record collection of the Amerikahaus, consisting of 1600 records, documenting mostly Jazz, American modern classical and Avantgarde music from the first half of the 20<sup>th</sup>-century and the post-war period, Melián produced a series of musical movements by sampling found materials from selected albums. In referencing this work in the context of her art practice, and with the help of Sergei Tretyakov, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin et al., the essay tries to shed some light on the concept of *Gebrauchsspuren* – traces of use or utilization – with regard to the history and the record as *Ding* (thing).

### **Gebrauchsspurenlese. Annotationen zu Michaela Meliáns *Music from a Frontier Town*.**

"Was ist die Ökonomie? Zu ihren Prädikaten oder irreduziblen semantischen Werten gehören zweifelsohne die des Gesetzes (nómos) und des Hauses (óikos, das Haus, das Eigentum, die Familie, der heimische Herd, das Feuer im Innern). (...) Über die Bedeutungen des Gesetzes und des Hauses, der Verteilung und Zuteilung hinaus impliziert die Ökonomie die Idee des Tausches, der Zirkulation, der Rückkehr. Ganz offensichtlich steht dabei, wenn man das von einem Kreis denn sagen darf, die Figur des Kreises *im Zentrum*." (Derrida 1991: 16)

#### **1. Zur Biographie eines kreisförmigen, revolvierenden, revolutionären Dings**

"Man möchte ihr keine andere Form zutrauen als sie selber zur Schau trägt," beginnt Theodor W. Adorno einen 1934 veröffentlichten kleinen Aufsatz zu jenem *Ding*, in dem man im 20. Jahrhundert wie vielleicht in keinem zweiten die Idee des Tausches, der Zirkulation, der Rückkehr *verdinglicht* sehen kann:

[Die Schallplatte] eine schwarze Scheibe, hergestellt aus einem Gemenge, das heutzutage so wenig mehr seinen ehrlichen Namen hat wie der Brennstoff des Autos Benzin heißt; zerbrechlich wie Tafeln, in der Mitte ein kreisrunder Zettel, der immer noch am echtsten aussieht, wenn darauf der Vorkriegs-Terrier die Stimme seines Herren erlauscht; im Innersten darin ein kleines Loch, so eng zuweilen, daß man nachbohren muß, damit die Platte dem Teller sich auflegen läßt. (Adorno 1934: 530)

Ein kreisförmiges, revolvierendes, ein revolutionäres Ding, an dem man Zeitgeschichte ablesen kann – die der Technik, der Medien und der Kulturen –; ein Ding mit einem Loch in der Mitte, mit dem sich viele Geschichten drehen und

wenden lassen.<sup>1</sup> Ein Tonträger aus dem analogen Zeitalter *im Zentrum* nicht weniger Biographien von Tonabnehmern. (Justin/Plath 1998) Der ideale Gegenstand so auch für mehr als eine "Biographie des Dings", wie Sergej Tretjakov sie mit revolutionärer Emphase interessiert am System der Dinge und am Menschen als Teilnehmer von wirtschaftlichen Prozessen in einem weiterhin als aktuell lesbaren Aufsatz schon 1929 forderte:

Wir brauchen dringend Bücher über unsere ökonomischen Ressourcen, über die Dinge, die von Menschen gemacht werden, und über die Menschen, die diese Dinge machen. Unsere Politik wächst auf der Basis der Ökonomie, und es gibt keine einzige Sekunde des menschlichen Tageslaufs, die außerhalb der Ökonomie, außerhalb der Politik läge. (...) Solche Bücher wie 'Der Wald', 'Das Brot', 'Die Kohle', 'Das Eisen', 'Die Baumwolle', 'Das Papier', 'Die Lokomotive', 'Der Betrieb' sind noch nicht geschrieben. Wir brauchen sie – und wirklich zufriedenstellend können sie nur mit den Methoden der Biographie des Dings geschrieben werden. (Tretjakov 1929: 84)

Ein Jahr bevor Tretjakov mit Blick auf den Roman seine Forderung nach einer Biographie des Dings auch formuliert hatte, um in besonderer Weise Form Emotion und Revolution über die anti-idealistische Figur des Menschen zusammen zu denken,<sup>2</sup> hatte Adorno in seinem Aufsatz "Nadelkurven" unter anderem bereits die Geschichtlichkeit der Schallplatte als materiellem Ding konstatiert, deren ästhetische Form als Ergebnis fortschreitender Technik betrachtet<sup>3</sup> und zum Ausgangspunkt von Reflexionen zum Verhältnis von Reproduzierbarem und Naturgegenstand, Werk und Reproduktion gemacht.<sup>4</sup> In

---

<sup>1</sup> Vgl. u.a. Richard Osborne, *Vinyl: A History of the Analogue Record* (2012); Mike Evans, *Vinyl: The Art of Making Records* (2015); Janet Borgerson, *Designed for Hi-Fi Living: The Vinyl LP in Midcentury America* (Borgerson 2017).

<sup>2</sup> "In der Biographie des Dings kommt die Emotion auf den ihr gebührenden Platz und wird nicht als persönliches Erleben wahrgenommen. Hier erkennen wir die soziale Bedeutung der Emotion nach ihrer Auswirkung auf das entstehende Ding." (Tretjakov 1929: 84)

<sup>3</sup> "An Sprechmaschinen und Schallplatten scheint in Geschichte das gleiche sich zuzutragen wie vormals an Photographien: der Übergang von der Manufaktur zum industriellen Betrieb verändert mit der Technik der Verbreitung zugleich das Verbreitete. Nach Plastik und Stärke werden die Aufnahmen vollkommener; die Feinheit der Farbe, die Echtheit des Stimmklanges indessen mindert sich, als würde der Singende weiter stets vom Apparat distanziert. Die Platten, aus verändertem Gemisch jetzt gefertigt, verbrauchen sich rascher als die alten; die verschwundenen Nebengeräusche leben im grelleren Ton der Instrumente und des Gesanges fort. (...) Die gute Tendenz der konsolidierten Technik jedoch, die Gegenstände selbst möglichst unverschmückt zu setzen, wird durchkreuzt von dem ideologischen Bedarf der herrschenden Gesellschaft, die subjektive Versöhnung mit jenen Objekten – der reproduzierten Stimme als solche etwa wohl – verlangt. Ihnen kommt in der ästhetischen Form technischer Reproduktion ihre traditionelle Realität nicht länger zu. Die Zweideutigkeit der Ergebnisse fortschreitender Technik, die sich nicht hemmen läßt, bestätigt die Zweideutigkeit des Prozesses fortschreitender Rationalität als solcher." (Adorno 1927/1964: 526f.)

<sup>4</sup> "Der Plattenteller von Sprechmaschinen ist der Töpferscheibe zu vergleichen: Ton-Masse wird darauf geformt, der Stoff vorgegeben ist. Aber das fertige Tongefäß, das so entsteht, bleibt leer. Der Hörer erst erfüllt es." (Adorno 1927/1964: 527)

"Die Form der Schallplatte" dann – der Aufsatz erschien Ende jenen Jahres 1934, in dem Adorno sich gezwungen sah, sich an seine erste Exilstation Oxford zu begeben, bevor er 1938 schließlich in die ihm zum vielperspektivischen Beobachtungsraum werdenden Vereinigten Staaten ging, wo 1930 die erste langspielende Vinylschallplatte herausgebracht worden war – betrachtet er das drehende Ding auf dem Scheibenteller als eines, an dem sich so viel zum Eigentum, zum Besitz (im bürgerlichen Zeitalter) und zu den Ökonomien des Wohnens ablesen lässt wie später angesichts ihrer Materialität zu den Eigenheiten der musikalischen Reproduktion. (Adorno 2005)<sup>5</sup> "Der Artikel Platte," schreibt er da, phänomenologische Betrachtungen mit ästhetisch-materialistischen Überlegungen zusammenbringend,

[...] ist bereits zu alt, um nicht seine Rätsel zu präsentieren, verzichtet man erst einmal darauf, ihn als Kunst-Objekt zu sehen und forscht man lieber den Konturen seiner Dinglichkeit nach. Denn nicht im Grammophonspiel als einem Musiksurrogat: vielmehr in der Platte als Ding steckt, was sie etwa, auch ästhetisch, bedeutet. Sie ist, als künstlerisches Verfallsprodukt, die erste Darstellungsweise von Musik, die als Ding sich besitzen läßt. Nicht wie Ölbilder, die den Lebendigen von der Wand herab anschauen. So wenig diese mehr in die Wohnungen passen, so wenig auch gibt es wahrhaft große Formate von Platten. Aber eben wie Photographien werden sie besessen; mit Grund hat das neunzehnte Jahrhundert samt den photographischen und den Briefmarken- auch die Schallplatten-Alben ersonnen, Herbarien künstlichen Lebens, gegenwärtig auf kleinstem Raum und bereit, jegliche Erinnerung zu beschwören, die sonst zwischen Hast und Einerlei des Privatlebens gnadenlos zerrieben wird. (Adorno 1934: 532)

Wo Adorno die Platte von der bürgerlichen Einrichtung her denkt, in der sie zur Konsumtion bestimmt ihren kritisch betrachteten Platz als Ausdruck einer behaupteten "Übermacht der Dinge über den Menschen" findet und so von ihm als ein Gegenstand unter anderen gedeutet wird, an dem sich – im frühen Vorgriff auf seine *Ästhetische Theorie* – "jene Transfiguration aller Wahrheit der Kunstwerke

---

<sup>5</sup> Adorno, der über Jahrzehnte bis zu seinem Tod 1969 immer wieder Notate zu einer *Theorie* musikalischer Reproduktion anfertigte, von der, unvollendet geblieben, erst posthum Aufzeichnungen und ein Entwurf veröffentlicht wurden, formuliert in diesem frühen Aufsatz bereits Überlegungen zum ihm eigentlich erscheinenden *Schriftcharakter* der Musik – ablesbar in der Materialität des Dings, konkret: in den Rillen der Schallplatte: "Wer jemals den stetig wachsenden Zwang erkannte, den zumal in den letzten fünfzig Jahren Notenschrift und Notenbild auf die Kompositionen ausgeübt hat (das Schimpfwort 'Papiermusik' verrät ihn drastisch), den kann es nicht wundernehmen, wenn eines Tages ein Umschlag von der Art erfolgte, daß die Musik, zuvor von der Schrift befördert, mit einem Male selber in Schrift sich verwandelt: um den Preis ihrer Unmittelbarkeit, doch mit der Hoffnung, daß sie, dergestalt fixiert, einmal als die 'letzte Sprache aller Menschen nach dem Turmbau' lesbar wird, deren bestimmt, doch chiffrierte Aussagen jeder ihrer 'Sätze' enthält. Waren aber die Noten noch ihre bloßen Zeichen, dann nähert sie durch die Nadelkurven der Schallplatten ihrem wahren Schriftcharakter entscheidend sich an. Entscheidend, weil diese Schrift als echte Sprache zu erkennen ist, indem sie ihres bloßen Zeichenwesens sich begibt: unablässig verschworen dem Klang, der dieser und keiner anderen Schall-Rinne innewohnt." (Adorno 1934: 532f.).

sich anmelden, die im katastrophalen technischen Fortschritt flammend sich verheißt", (Adorno 1934: 533) wird das Ding – abstrakt bleibend – bei Tretjakov von den Produktionsbedingungen her gesehen. Die "Kompositionsstruktur der Biographie des Dings" stellt für Tretjakov, wie er schreibt,

[...] gleichsam ein Fließband dar, auf dem sich der Rohstoff fortbewegt, der durch die Anstrengung der Menschen in ein nützliches Produkt verwandelt wird. (...) Die Menschen treten vom Rand des Fließbandes an das Ding heran. Jeder Abschnitt führt andere Gruppen von Menschen heran. [...] Sie kommen mit dem Ding gerade mit ihrer sozialen Seite, mit ihren Produktionsgewohnheiten in Berührung, wobei das Moment der Konsumtion in dieser ganzen Reihe nur den letzten Teil einnimmt. (Tretjakov 1972: 83f.)

Eben jene Rationalisierung der industriellen Fertigung von Massengütern, für die das Fließband – bald nach Einführung von Henry Fords erster *moving assembly line* von 1913 – als Metapher herhält, und den durch die Technik bedingten Wandel der Produktionsformen seiner Zeit hebt auch Walter Benjamin hervor, dessen 1928 erschienenes *Trauerspielbuch* Adornos Überlegungen zur Schallplatte nach eigenem Bekunden viel verdankten.<sup>6</sup> In "Der Autor als Produzent" zitiert Benjamin dazu – in einer der wenigen Stellen, an denen in seinen Schriften die Schallplatte erwähnt wird – zustimmend Hanns Eisler:

Auch in der Musikentwicklung, sowohl in der Produktion als in der Reproduktion, müssen wir einen immer stärker werdenden Prozeß der Rationalisierung erkennen lernen [...]. Die Schallplatte, der Tonfilm, die Musikautomaten können Spitzenleistungen der Musik [...] in einer Konservenform als Ware vertreiben. Dieser Rationalisierungsprozeß hat zur Folge, daß die Musikreproduktion auf immer kleiner werdende, aber auch höher qualifizierte Spezialistengruppen beschränkt wird. Die Krise des Konzertbetriebes ist die Krise einer durch neue technische Erfindungen veralteten, überholten Produktionsform. (Benjamin 1934: 694)

Und es ist Sergej Tretjakov, auf den Benjamin in "Der Autor als Produzent" als beispielhaft hinweist. Tretjakov, der 1937 ein Opfer des Großen Terrors in der Sowjetunion werden sollte, bezeichnet Benjamin in seinem im April 1934 im Pariser *Institut zum Studium des Facismus* gehaltenen Vortrag als die Verkörperung des von diesem selbst definierten Typs eines "'operierenden'

---

<sup>6</sup> "Zu unserer Übereinstimmung möchte ich zählen zumal noch die Sätze über Musik und die über Grammophon und Photographie – eine etwa ein Jahr alte Arbeit von mir zur Form der Schallplatte, die von einer bestimmten Stelle des Barockbuches ausgeht und gleichzeitig die Kategorie der dinglichen Entfremdung und Rückseitigkeit fast in genau dem gleichen Sinne gebraucht, wie ich sie im Kafka nun auch von Ihnen konstruiert finde, wird Ihnen, wie ich hoffe, in wenigen Wochen zugehen; und vor allem die über Schönheit und Hoffnungslosigkeit." (Brief von Theodor W. Adorno an Walter Benjamin vom 17.12.1934, zitiert nach: Benjamin 1991: 1174).

Schriftstellers": "Dieser operierende Schriftsteller gibt das handgreiflichste Beispiel für die funktionale Abhängigkeit, in der die richtige politische Tendenz und die fortschrittliche literarische Tradition immer und unter allen Umständen stehen." (Benjamin 1991: 686)

## **2. Eine "operierende" Künstlerin, De-Re-Kontextualisierungs-Techniken / Taktiken und ein Fund im Amerikahaus**

Eine "operierende" Künstlerin kann man auch Michaela Melián nennen. Wenngleich sie es nicht wirklich als ihre Mission ansehen mögen mag, was Benjamin anerkennend dem Autor Tretjakov zuschreibt, nämlich "zu kämpfen statt zu berichten." Doch motiviert zu sehen sind Meliáns künstlerische Arbeiten durchaus von dem, was für Benjamin bezeichnend für Tretjakovs politische Autorschaft war: eben "nicht den Zuschauer zu spielen, sondern aktiv einzugreifen". (Benjamin 1991: 686) Meliáns in den 1980er begonnenes künstlerisches Schaffen in den unterschiedlichsten Medien wie Drucken, Zeichnungen, Fadenbildern, installativen Arbeiten bis hin zu klangbasierten Werken kann einem deutlich zeigen, wie sie sich selbst und die Betrachter und Betrachterinnen, die Hörerinnen und Hörer zum aktiven wie unterhaltenden Eingriff in die eigenen Wahrnehmungsweisen der sie prägenden oder als bloße Umwelt erscheinenden stofflichen und materiellen Wirklichkeiten mit Geschichte zu bewegen sucht, statt nur allein Anschauungsmaterial zur ästhetischen Erbauung oder klugen Bebilderung von Gegenwarten zu liefern. Mit einem ausgeprägten Sinn nämlich für die Konkretheit der Kontexte, in denen sie ihre Themen findet und adressiert – den Darstellungsweisen 'übergangener' Künstlerinnen oder Errungenschaften marginalisierter weiblicher Persönlichkeiten, die keinen Platz in einer breiteren öffentlichen Erinnerung fanden, den Lücken, Auslassungen oder diskursiven Unterbelichtungen in der (männlich bestimmten) Geschichtsschreibung von Kunst und Kultur und Politik, den bleibenden Leerstellen, die die (deutsche) Geschichte und die Gegenwart verbinden – formuliert Melián ihre ästhetischen Antworten an die Zeitläufe. Wiederholung und Zitate, Ornamente und Oberflächen sind wiederkehrend attraktive Formen, denen Melián in ihren künstlerischen Erkundungen Aufmerksamkeit schenkt – und derer sie sich bedient, um mit ihren mal raumgreifenden, mal raumaufgreifenden und mal raumbegreifenden Arbeiten

Repräsentationsbedingungen in konkreten Raumsituationen zur Darstellung zu bringen. Gezielt wird auf eine Re-Kontextualisierung dessen, was anfangs zunächst in Zeichnungen oder von Zeichnungen ausgehenden Objekten Form annahm, die sich den (durch den selbst-reflexiven Pop von Roxy Music über Gang of Four bis Scritti Politti begleiteten) avancierten Zeichendeutungsverfahren jener Zeit verdanken und interpretative Zuschreibungsangebote zum Zirkulieren brachten. "Die Arbeiten seit den späten 80er Jahren," hieß es in verständigen Sätzen anlässlich von Meliáns erster Solo-Ausstellung im *Münchener Kunstverein*,

[...] verstehen das Ornament aber als rasterartiges Organisationselement, das durch Warhol eine völlig andere, nach außen gerichtete Interpretation erhielt: nämlich als Mechanismus, der die Geschwindigkeit des Austauschs der Waren anzeigt, die unendliche Wiederholung eben dieses Vorgangs, nicht der Inhalte, der damit verbundenen Beliebigkeit und Austauschbarkeit von Zeichen, und letztlich die Erzeugung einer nicht sättigbaren Bedürfnisstruktur. [...] Bedeutungsverschiebungen werden [...] von Melián mittels ornamentaler Wiederholung der Motive erzeugt, wodurch die inhaltliche Entleerung der einzelnen Zeichen erreicht wird, wobei gerade diese inhaltlichen Referenzen noch anzeigen, wie sich diese leeren Zeichen wiederum verschieden kontextualisieren lassen. D.h. entsprechend des 'semiotic turn' in den späten 70er Jahren bedeuten die Zeichen und Bilder nicht das, was sie darstellen. Sie sind vielmehr in einen Prozeß der Sinnproduktion eingeschrieben, in dem alle Faktoren, die Summe der ortsbezogenen, institutionellen, inhaltlichen usf. Umstände der Zeichen gleich wichtig sind. Diese Prozesse sind als Austausch- bzw. Zirkulationsprozesse ökonomisch vorgegeben. Die Arbeit Meliáns thematisiert daher nicht alternative Geschichte, subkulturelle und soziale Konstellationen u.a., sondern wie alle diese Elemente gesellschaftlich marginalisiert und deren Ansprüche systematisch durch eine streng ökonomische Logik untergraben werden. (Draxler 1993: 6f.)

Die in diesem frühen, in der informierten Diktion der Zeit verfassten Katalogbeitrag hervorgehobene Bedeutung von Wiederholungsmomenten, dem ausgesprochenen Interesse an sozialen Zirkulationsprozessen wie an geschichtlichen Kontextualisierungen spielt bis heute eine bestimmende Rolle in Meliáns Arbeiten, die Betrachtungen zur jeweils *Modernen Welt* sind.<sup>7</sup> Immer stärker ist in den letzten zwei Jahrzehnten Klang in den Vordergrund getreten in den Arbeiten der Künstlerin, die von Haus aus Musikerin ist, vor ihrer Zeit an der Kunstakademie in München in den Siebziger Jahren zunächst Musik am Richard-Strauss-Konservatorium studiert hatte, seit 1980 und bis heute Mitglied der Band F.S.K. (Freiwillige Selbstkontrolle) ist. Mit einem besonderen Ohr für die Wirkung von Klängen auf Innen- und Außen-Räume (der Repräsentation) und

---

<sup>7</sup> "Und wir sagen 'Ja' zur Modernen Welt..." Freiwillige Selbstkontrolle "Moderne Welt" (*Herz aus Stein*, 1980).



auch für die akustischen Spuren, die die Geschichte aufgrund von Produktionsbedingungen in der Musik selbst hinterlässt, produziert sie ihre Tracks als ortsbezogene Zeit-Kommentare: als sinnliche Gewebe, die zugleich entführen und entschleiern. "Bei Michaela Melián ist House (als Idee) im *Ignaz Guenther House* keine ausschließlich abstrakte, erst durch externe De-Re-Kontextualisierungs-Techniken/Taktiken erfahrbare Angelegenheit," konnte man zu einer frühen, im Rahmen eines Ausstellungsprojekts entstandenen Klangarbeit lesen – die sich dann veröffentlicht auch auf Meliáns erstem Solo-Album (*Baden-Baden*, Monika Enterprise 2004) wiederfand:

Unabhängig von Rokokobezügen geht es um 'sinnliche Effekte'. [...] Der 'Ignaz Guenther House House' Track schreibt sich mit seinem Rhythmus, dem Beat, dem zuvor als superdeeper (Chicago) House-Groove 'gedeutet' wurde, heißt es bei Arno Schönberger: 'Diese Versinnlichung geschieht durch den schwingenden Rhythmus plastischer Akzente und das fließende Ineinanderspiel kontrapostischer Bewegungsrichtungen.' (...) Die *Ignaz Guenther House* geht aber noch weiter und das kann auch als roter Faden fast aller Arbeiten/Projekte von Michaela Melián 'gedeutet' werden: Nach Deleuze ist die 'kleinste Einheit' per se eine 'Verkettung' (nur als solche existent, funktional). Daraus ergibt sich eine (Grund)Konzeption, die Denken & Diskurs als 'Wer bastelt mit?' mit dem Publikum als Adressaten dieser Frage sowie als Komplizen (sozusagen 'partners in crime') bezüglich der Produktionsmöglichkeiten produktiver Mißverständnisse versteht. 'Nimm dir einen Regelreis / und tu dich mitten rein', heißt es dazu bei F.S.K.. (Neidhart, 2003: 112f., 119)

Orts- und anlassbezogen sind gerade Meliáns klangbetonte Arbeiten – ob an musealen Orten, in anderen Häusern der Kunst oder im so genannten öffentlichen Raum – mit ihrem performativen Gestus Eingriffe im Sinne einer (über die Kunstgeschichtsschreibung hinausreichenden) *institutional critique*.<sup>8</sup> In ihrer seit den 1980ern entstandenen Arbeit liefert Melián, die in einem Dorf nahe München lebt und in Hamburg als Kunst-Professorin Zeitbezogene Medien unterrichtet, vielfach "handgreiflichste Beispiele" für die Art und Weise, wie die von Walter Benjamin unterstrichene funktionale Abhängigkeit zwischen der "richtigen politischen Tendenz" und einer fortschrittlichen künstlerischen Technik in repräsentativer Weise zu interpretieren und immer wieder vor dem Hintergrund wahrgenommener Zeitgegebenheiten zu aktualisieren ist.

'Handgreiflich' im ganz wörtlichen Sinne ist dies auch in einer in besonderer Weise orts- und zeitbezogenen Arbeit: *Music from a Frontier Town*, einer vier Stücke umfassenden 12-inch-Schallplatte, abzuspielen mit 45 U/min., die 2018

---

<sup>8</sup> Dokumentiert findet man ihre Klangstücke auf zwei weiteren Alben: *Los Angeles* (Monika Enterprise 2007) und *Monaco* (Monika Enterprise 2013).

auf dem Label Martin Hossbach erschien. Die vier Stücke auf dem Vinyl verdanken sich einem Zufallsfund. Eingeladen, im Rahmen der *Public Art Munich* im neu den transatlantischen Beziehungen gewidmeten *Amerikahaus* in München eine Arbeit zu realisieren, war die Künstlerin von der Leiterin des Hauses, Meike Zwingenberger, auf "zig Kisten" im Keller hingewiesen worden. (Moises 2018) In denen fanden sich Vinylplatten, die nach dem Auszug der Amerikaner nach Schließung des *Amerikahaus* 1997 zurückgelassen worden waren und dort nun im Untergeschoß seit 20 Jahren unbeachtet verstaubten. Melián begann den Fund zu sichten, inventarisierte die insgesamt 1630 Schallplatten in den ungeordneten Pappkartons aus den einstigen Beständen der Leihbibliothek des Hauses, jenen unvollständigen Rest-Bestand jener Vinyls, die seit Eröffnung des Hauses im Jahr 1948 durch unzählige Hände in München gegangen und in ungezählten Haushalten gespielt worden sein müssen, wie die aufgeklebten Leihzettel zeigen. Die Schachteln entpuppten sich als wahre *Time Capsules*.<sup>9</sup> Melián betätigte sich als eine Art Archäologin, sortierte zunächst und schaffte sich eine Ordnung – nicht aber mit der Absicht, die Platten einfach irgendwie en bloc auszustellen, sondern sie *operativ* zu verwenden.<sup>10</sup> Zu einem Drittel waren es Jazz-Platten, die die zurückgelassenen Teile der Sammlung ausmachten, darunter viele Klassiker des Dixieland, Swing, Bebop, Latin, Cool und Hardbop, also der unterschiedlichen Spielarten der ursprünglich um die Jahrhundertwende hauptsächlich von Afroamerikanern hervorgebrachten Musikrichtung, die als *die* genuin US-amerikanische Kultur gilt und gerade in der Nachkriegszeit global zum Zirkulieren gebracht wurde, um den *American Way of Life* zu bewerben.<sup>11</sup> Ein zweites Drittel machte klassische Musik und die amerikanische Avantgarde der 1940er, 1950er und noch 1960er Jahre aus sowie Roots-Musik und Americana Field-Recordings, *high and low* in unmittelbarer Nachbarschaft. Daneben fanden sich noch eine Vielzahl ganz unterschiedlicher Sprechplatten – mit Essays, Lesungen, Märchen und Radiomitschnitten zu wissenschaftlichen, historischen oder zeitaktuellen Themen, die letzten von ihnen Ende der 1960er Jahre

---

<sup>9</sup> The Andy Warhol Museum: *Andy Warhol's Time Capsule 21*, Köln: Dumont 2003.

<sup>10</sup> Vgl. das ausführliche öffentliche Gespräch von Michaela Melián und dem Kunsthistoriker und Kurator Sven Beckstette anlässlich der Eröffnungspresentation am 5. Mai 2018; [<https://pam2018.de/discourse/michaela-melian-anselm-franke/?lang=de>, 20.04.2020].

<sup>11</sup> Siehe zu den "Jazz Ambassadors" und der Funktion des Jazz in der offiziellen auswärtigen Kulturpolitik der USA seit den Fünfziger Jahren: [<https://www.theguardian.com/music/2018/may/03/jazz-ambassadors-america-cold-war-dizzy-gillespie>, 20.04.2020].



erschienen. Die genaue Geschichte dieser Leihbestände des Amerikahauses ist nicht mehr zu rekonstruieren, eine klare Systematik in der Sammlung nicht zu erkennen – jedenfalls wird von dem, was im Laufe der Jahre und Jahrzehnte in den Leihverkehr kam, nicht ein rein positives Bild der U.S.A. affirmiert, vertreten sind auf den Platten durchaus auch viele gesellschaftskritische Stimmen.

Bei einer ersten Durchsicht dieser so diversen Schallplatten – unter ihnen viele Klassiker der verschiedenen Genres, aber auch nicht wenig heute gänzlich vergessene – bereits stieß Melián auf eine ihr unbekannte aus dem Jahr 1950, die sie mit Titel und Cover sogleich ansprach: "The Man Who Invented Music" von Don Gillis. Auf der befindet sich neben dem titelgebenden Stück Programmmusik im Stil der 1940er Jahre noch eine weitere Tondichtung mit beziehungsreichem Titel: "Portrait Of A Frontier Town", deren zweiter Satz "Where the West Begins" betitelt ist. Ein idealer Bezugspunkt für Melián, die sich vielfach in verschiedener Weise mit übersehenen Anfängen, Örtlichkeiten und Re-Präsentationen in Porträts beschäftigt hat. Nachdem sich die ursprüngliche Idee, dieses eher drittrangige Musikstück des weithin vergessenen US-Komponisten, der während der Zeit der Regentschaft von Arturo Toscanini am *NBC Symphony Orchestra* dort als Radio-Produzent tätig war, in den Räumen des Amerikahauses aufzuführen, nicht realisieren ließ, hatte Melián dann die Idee einer Klangcollage aus lauter Samples von ausgewählten Alben aus dem ehemaligen Bibliotheksbestand. 70 Tonträger waren es schließlich, die Melián auswählte und daheim digitalisieren konnte; eine Auswahl der Bestände – unter anderem Alben von Kurt Weill, Aaron Copland, Georg Antheil, Bud Powell, Morton Feldman, Leo Smit, Terry Riley, Miles Davis, Louis Armstrong, Barbra Streisand, Morton Subotnick, Ornette Coleman, Blind Willie Johnson, Duke Ellington, Count Basie, Trapp Family Singers, The Sun Ra Arkestra, Mary Howe, Henry Cowell, Cecil Taylor, Natalie Hinderas, John Cage, James Baldwin, Margret Mead, John Coltrane, Leonard Bernstein, Douglas Edwards, Thelonious Monk und The United Air Force Band. Ein breiter Stilmix. Vertreten alles außer bezeichnenderweise Pop und Rock'n'Roll, jenen Musikstilen, die in den 1950er Jahren ihren weltweiten Siegeszug von den USA aus antraten. Teilweise sind es nur aller kürzeste Klangfetzen, bis hin zu reinem Knistern und Knackgeräuschen, die auf *Music from a Frontier Town* Verwendung fanden. Einzelnen Platten entnahm Melián als Operateurin längere Passagen, teilweise auch

Eingesprochenes, die sie dann mit selbst geschriebenen und eingespielten Streichersätzen vernähte. Es entstanden insgesamt acht *Movements*, uraufgeführt während einer 24-stündigen Performance im Mai 2018 in der Garage des neuen Amerikahauses in München. Bestimmt sind auch diese wie ihre früheren Arbeiten von einem am House wie an Musik der Spätmoderne und Avantgarde geschulten Ohr und einem Gespür für Motive und *schöne* wie schräge *Stellen*: Es pocht und knackt und klickt, die aus Samples gebundenen Klangschleifen klingen schleifend, wie mutwillig verlangsamt abgespielt mit nicht mehr als 60 BPM, dennoch nicht ohne Groove.

Vier dieser *Movements* sind auf Platte zu hören – produktionsbedingt jene, die zeitig genug fertig waren, um auf Vinyl gepresst zu werden, so dass der Tonträger, sozusagen als eine Art Edition, pünktlich zur Live-Performance vorlag. *Music From A Frontier Town* ist ein trefflicher Titel für eine Platte, die als collagiertes Klang-Stück Orts- und Zeit-Bezüge weitgehend ohne Worte kommentierend re-produziert. Komponiert aus Fundstücken, die in der Bibliothek einst gesammelt bereitgehalten wurden, um ausgeliehen zu werden und in die Öffentlichkeit ein positives Bild einer Kultur – der US-amerikanischen als globaler 'Leitkultur' – zu vermitteln – und doch schließlich in den Keller wanderten, lange vergessen blieben. Denn München als ehemalige von der NSDAP sogenannte "Hauptstadt der Bewegung" und dann Sitz von *AFN* und *Radio Free Europe* will Melián in der Rückschau wie eine Art europäischer oder deutscher *Frontier Town* erscheinen. Die Residenz- und Landeshauptstadt mit Räte-Republik-Vergangenheit, voller Fassbinder-Erinnerungen und Disko-Geschichte,<sup>12</sup> ist Melián auch ein Ort zwischen Ost und West, der für die Amerikanisierung des amerikanischen Sektors und des Nachkriegsdeutschlands so wichtig war wie für ein bayrisches Imago. Für Melián, 1956 in München geboren und in ihrer künstlerischen Arbeit eng mit der Stadt verbunden, ist diese Art kultur-archäologischer Spurensuche auch so etwas wie eine fortgesetzte Heimatkunde. Nicht im Sinne einer Suche nach Wurzeln oder der Pflege von kulturellen Selbst-Identitäten, sondern als ein Sich-Sichtbar-Machen von

---

<sup>12</sup> Diesem *Munich* sangen die Goldenen Zitronen auf dem Album *Economy Class* im neuen Deutschland ein schönes Ständchen – mit Unterstützung von F.S.K.. Das da noch als Freiwillige Selbstkontrolle firmierende Quartett selbst hatte im Jahr vor dem deutschen Anschluss mit einer Verbeugung vor Jimmie Rodgers ihre eigene kleine Hommage auf die Stadt angestimmt: "M wie München". Die Goldenen Zitronen, "Munich" (*Economy Class*, 1996); Freiwillige Selbstkontrolle, "M wie München" (*Original Gasman Band*, 1989).

Fremdheiten im vermeintlich Eigenen und von jenen Spuren, die die (deutsche) Geschichte vor Ort geschichtet hinterlassen hat – und die untergründig oder direkt in den Gegenwart weiter verfremdend und umfunktionierend wirken können. (Melián 2010 / Plath 2019: 81–105) Dies zu sehen und zu hören – und darin eine spekulative Rekonstruktion eigener Geschichten wahrzunehmen –, gibt sie mit dem Stück gepressten Vinyls als Aufgabe mit in die Hand.

### **3. Die Sinnlichkeit der Verfremdungseffekte in der Musik zur Zeit**

Für die Veränderung von Produktionsformen und Produktionsinstrumenten im Sinne einer fortschrittlichen – daher an der Befreiung der Produktionsmittel interessierten, daher im Klassenkampf dienlichen – Intelligenz hat Brecht den Begriff der Umfunktionierung geprägt. Er hat als erster an den Intellektuellen die weittragende Forderung erhoben: den Produktionsapparat nicht zu beliefern, ohne ihn zugleich, nach Maßgabe des Möglichen, im Sinne des Sozialismus zu verändern. (Benjamin 1934: 691)

Nicht im Sinne eines hier propagierten Sozialismus oder Klassenkampfes, aber mit Blick auf das musikalische Material und auf das Zeicheninventar ihrer jeweiligen Zeitgenossen betreibt Melián ihre Klangerbeiten ganz im Sinne jener von Benjamin in "Der Autor als Produzent" mit Brecht herbeizitierten *Umfunktionierung* – als operative Ortsbestimmungen oder Eingriffe in Bestehendes, als Installationen mit performativen Elementen, die aktivieren, um die eigenen Anschauungen selbst-reflexiv werden zu lassen. Musikalisch sozialisierte sie sich mit F.S.K., wurde geprägt von einem im Kollektiv unternommenen Produktivmachen von Klangfeldforschungen zumeist anglo-amerikanischer Musiken. Die von der Band im Laufe ihrer nunmehr vierzig Jahre langen Geschichte mit ihren patchwork-artigen, mittels dank manueller Sampling-Techniken eingespielten Stücke erzeugten stets neue Verfremdungseffekte im Umgang mit der Musik zur Zeit (in der Kommentierung musikalischer Zeitgenossen in der Frühzeit, beim schrägen Intonieren von Cover-Versionen oder Hommagen an rustikale amerikanische Klangwelten wie in den kantig-unfertig erscheinenden Groove-Stücken nach der Entdeckung von House und Techno und einer Wiederaufnahme von Avantgarde-Geschichtsmomenten) und suchten – gemäß der früh ausgerufenen Prinzipien eines "kybernetischen Verhaltensprinzips" und einer "mobilen Anpassung" – wiederholt nach Wegen einer *Umfunktionierung* des musikalisch Vorgefundenen, um so unterhaltsame

Meta-Kommentare zu Land und Leuten in der BRD und dem vermeintlich vereinten vereinigten Deutschland zu liefern. (Plath 1998: 260–294) In Meliáns Solo-Arbeiten spiegeln sich noch stärker ihre künstlerischen Eigeninteressen und ihr Sinn für Handwerkliches in Produktionsprozessen – wie in einem taz-Porträt beschrieben:

Den Entstehungsprozess der Tracks am Rechner charakterisiert Melián als an den Kompositionsprozessen einer Band statt den endlosen Möglichkeiten moderner Software geschult; 'ein bisschen so, als würde man eine Collage noch mit der Schere ausschneiden'. Der Einsatz handwerklicher Techniken spielt auch in ihren täuschend simplen künstlerischen Arbeiten eine wichtige Rolle, wenn sie zum Beispiel Konturen herausarbeitet und mit Faden nachsticht bzw. -näht. 'Für mich macht es keinen Unterschied, ob ich eine Linie mit einem Bleistift oder einem Faden produziere. Gleichzeitig haben diese Techniken natürlich alle eine geschlechtsspezifische Geschichte. Ich habe immer betont, dass der Schneider ursprünglich ein Mann war und die Nähmaschine später für die Industriearbeiterin entwickelt worden ist. Ich sehe das also gar nicht unbedingt als weibliche Technik, mir geht es eher um das Maschinenartige, um eine digitale Linie. Dieses 'Loch und Strich' und 'Null und Eins' ist ja eine Auflösung einer Handschrift.' (Eismann 1997)

Auflösung wird hier von ihr selbst, Zerdehnung dort als ein wiedererkennbares Kennzeichen ihrer musikalischen Gebrauchsspurengewebe gesehen – beides Formen einer Umfunktionierung, die sich am Material sehen beziehungsweise hören lassen. In Stücken, die am Computer entstehen, dabei immer auch zumeist von Melián selbst analog eingespielte Passagen enthalten. Eine Rezension von *Baden-Baden* beschrieb jenes Album sehr passend als

[...] die Zeitlupenaufnahme einer House-Platte, was sich nicht nur auf die Geschwindigkeit vieler Tracks, sondern auch die dabei ermöglichte Beobachtungsgenauigkeit bezieht. Melián und Oesterhelt benutzen wenige, bisweilen gestochen scharf hervortretende Rhythmus- und Soundelemente, aber die Musik wird dadurch nicht 'minimal' im engeren Sinn. Vielmehr entsteht eine klangliche Wucht und farbliche Breite, die mal an Wolfgang Voigts zentralmassiven Alphorn-Pop, mal an das melancholische Schweben von Superpitchers 'Tomorrow' erinnert. Man könnte auch einmal mehr Theo Parrish hinzunehmen, nur um zu betonen, dass auch Meliáns elektronische Musik sich mit dem 'afrogermanischen Widerschein' (F.S.K.), dem transatlantischen Wechselspiel zwischen Kraftwerk, Krautrock und afroamerikanischem Techno auseinandersetzt. (Thomas 2004)

Sich in Relationen zu Hause zu fühlen, nicht auf die Artikulation von Identitätsbekundungen eines "An-sich-Seins" aus zu sein, begleitet als prinzipielle Haltung ihren Zugang zum Material wie Produzieren ihrer (Klang-)Bilder. "Nicht nur scheint in Meliáns Musik das Prinzip von Sound und Ähnlichkeit aufgehoben (im Sinne von, dass ein Sound ganz anders klingen kann, als er ursprünglich mal klang)," beschrieb es einer der Begleittexte zu ihrer Arbeit "Electric Ladyland"

von 2016, einer für das Lenbachhaus in München konzipierten Installation mit Musik,

[...] auch basieren ihre meist instrumentellen Tracks, die sie seit 2002 produziert, auf den Prinzipien von House und Techno – ohne aber allzu stark nach House oder Techno zu klingen. Melián baut ihre Tracks aus Loops. (...) In den Loops steckt somit etwas vom Versprechen potenzieller Unendlichkeit. Die Loophaftigkeit tritt in ihnen aber eher in den Hintergrund. Meliáns Loops hingegen scheinen anders zu funktionieren: Sie geraten ins Eiern oder Schlingern. Vielleicht liegt es dran, dass sie nicht ganz sauber, oder: ein wenig schief geschnitten sind? (Kedves 2016: o.S.)

Das gilt für *Music from a Frontier Town* nicht anders. Bei den gesampelten und eingespielten *Movements* handelt es sich um Reproduktionen in einem eigentlichen Sinn des Begriffs. Nicht um die möglichst ideale Widergabe von vermeintlichen Originalen, sondern um Stücke, die in der Produktion aus verfremdenden Wiederholungen entstanden sind: digital übertragenes und gefügtes, analog angereichertes Stückgut, aus verfremdetem Fundmaterial erzeugte Klangware, Ergebnis vielfacher Verknüpfungen über die reinen Klänge hinaus.

In einem überlieferten Entwurf zu seiner *Theorie zur musikalischen Reproduktion* gibt sich Adorno (vergleichbar darin Melián) skeptisch, ob je überhaupt von einem Original zu sprechen ist, will aber – anders als diese – die "wahre Reproduktion" als "die Nachahmung eines nicht vorhandenen Originals" verstehen und konstatiert, "dieses Nichtvorhandensein, die Nichtexistenz des Werkes an sich definiert zugleich die Objektivität, die in der subjektiven Spontaneität des Interpreten gelegen ist." (Adorno 2005: 269) Diese Nachahmung des nicht vorhandenen Originals sei nun aber, schreibt Adorno weiter – und liefert damit auch so etwas wie eine Beschreibung von Meliáns operativer Methode –,

[...] zugleich nichts anderes als die Röntgenphotographie des Textes. Ihre Aufgabe ist es, alle Relationen, Übergänge, Kontraste, Charaktere, Spannungs- und Auflösungsfelder und was immer sonst, aus welchem die Konstruktion besteht, sichtbar zu machen, während diese sonst sowohl unter der mensuralen Notation wie der sinnlichen Oberfläche des Klangs verborgen liegen. (Adorno 2005: 269)

Diese Freilegung oder Sichtbarmachung (die ihrerseits neue Relationen bedingen, wie hinzuzufügen wäre) sieht Adorno als "Grund der notwendigen Entsinnlichung der musikalischen Interpretation von dem Augenblick an, in dem das musiksprachliche Element beginnt, problematisch zu werden." (Adorno 2005: 269) Was nun nach Ansicht Adornos in der "wahren Interpretation" geschieht

[...] ist die bis ins verborgendste Detail reichende Artikulation der sinnlichen Erscheinung, in dieser die Totalität der Konstruktion, den Gestus des Werkes, seinen mimischen Vollzug offenbar zu machen und das setzt die analytische Auslegung des Textes wesentlich, nicht als bloßen Zusatz außermusikalischer Reflexion voraus. Während das sinnliche Moment der Musik dabei erhalten bleibt und in gewisser Weise ... sogar verstärkt wird, wird zugleich dadurch das sinnliche Moment gebrochen. (Adorno 2005: 269f.)

Würde Melián sicher auch nie wie Adorno von einer "wahren Interpretation" oder einer "Totalität des Werkes" oder seinem "mimischen Vollzug" sprechen, so betonen ihre analytisch-sinnlichen Entartikulationen der von ihr gefundenen und neu gefügten Schemata und Muster in den verarbeiteten Fundstücken als das Ergebnis produktiver Gebrauchsspurenbetrachtungen gerade genau jene von Adorno in der Reproduktion erkannte paradoxe Zweiheit: die "sinnliche Erscheinung" des Klangs und wie eben jene Brechung des "sinnlichen Moments", das stets von Relationen bestimmt wahrzunehmen ist.

#### **4. Produktive Rest-Bestände zur Inventarisierung eines Hauses**

Schon in "Nadelkurven", seinem Aufsatz zu Phonographen und Schallplatten von 1927, den er Mitte der Sechziger Jahre nochmals publizierte, wies Adorno auf den "archivalischen Charakter der Schallplatten" hin, erwähnt in "Die Form der Schallplatte" jene für wissenschaftliche Zwecke wie von Liebhabern angelegten Sammlungen konservierter Pflanzen und Pflanzenteile: "Rechtzeitig noch wurden den schrumpfenden Klängen Herbarien angelegt, die freilich zu unbekanntem Zweck dauern." (Adorno 1927/1964: 527)

Ganz offensichtlich hingegen war der ursprüngliche Zweck, den der Plattenbestand in der Bibliothek des Amerikahauses erfüllen sollte: die auf Tonkonserven gebannten Klänge, Musiken und Worte einer Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Kam der Sammlung von Platten ihr Zweck im Laufe der Zeit abhanden, verwandelte der doch verbliebene Rest die aufgelöste Bibliothek von einst zu einer Gedächtniseinrichtung im Heute und die Kisten als *Time Capsules* wurden zu einem Archivbestand in einem Haus mit neuem Auftrag. Die Macht des Archivs – "ursprünglich ja eine Kiste" (Fohrmann 2002: 21) – und die Macht aus dem Archiv haben – soviel weiß jemand, der sich bei Elias Canetti, Jorge Luis Borges und Jacques Derrida Gedanken ausborgt, um sich zur Möglichkeit der Referenzen zu äußern, die das Archiv eröffnet – "von Anfang an



mit der Gewalt/Legitimität von etwas zu tun, das – als Offengelegtes – nicht nur die Möglichkeit von Geschichten, von Genealogien, von Konjekturen auf Sinn eröffnet, sondern auch den Anspruch auf Geltung erhebt." (Fohrmann 2002: 21) Anspruch auf Geltung setzte voraus, dass das Archivierte nicht umgeschrieben werden kann,

[...] dass es bleibt, wörtlich, verwahrt bleibt, um immer wieder in die beanspruchte Geltung eintreten zu können. Das Archiv ist also das, was von der Zirkulation im gegenwärtigen Moment ausgeschlossen ist, was allerdings jederzeit zirkulieren könnte. Dennoch ist der Inhalt der Kiste nur wirksam in den Weisen, in denen aus ihr etwas hervorgeholt, etwas mit ihr veranstaltet wird, also in den Arten ihres Gebrauchs. Die Wörtlichkeit und das auf ewig Verwahrte unterliegen damit jenen Bearbeitungsweisen, die das Archiv wieder in Geschichten, andere Rahmungen und Kommentare überführen, in denen allein das, was es ist, zur Erscheinung kommen kann. Das Archiv muss zwar die Fiktion, geschlossen zu sein und geschlossen zu bleiben, unterhalten, in Wirkung tritt es allerdings nur als geöffnetes und damit als immer schon Anverwandertes. (Fohrmann 2002: 21)

Wenn Melián die ehemals zum öffentlichen Gebrauch gedachten und dann aus dem Blick verschwundenen Platten aus den Kisten hervorholte, etwas mit ihnen veranstaltete, sie in umgearbeiteter Form als Schallplatten neuerlich und anders zum Zirkulieren bringt, nämlich in mehrfacher Weise produktiv gebraucht, umschreibt und nicht einfach nur weiter ausgestellt verwahrt, öffnet sie die Möglichkeit zu solcherart neuen Erzählungen von Genealogien und anderen Fiktionen. Zu neuen Geschichten, die sich eben nicht in historischen Rekonstruktionen erschöpfen, aus denen sich die eine lineare Geschichte des Hauses ergäbe (darüber, wie die Plattenbestände des Amerikahauses im Laufe der Zeit überhaupt konkret entstanden, konnte die Künstlerin auch mit Hilfe der Leitung des Hauses nicht mehr viel in Erfahrung bringen; zum einen gab es in den USA eine Zentralstelle zu Beschickung aller weltweiten Amerikahäuser, zum anderen mögen die lokalen Bibliothekarinnen und Bibliothekare auch individuell Platten wie Bücher für den Bestand erworben haben). Melián überführt den Inhalt der Kisten – jener Herbarien – eben in ihrer Weise produktiv "wieder in Geschichten, andere Rahmungen und Kommentare", durch die das Archiv als nun wieder geöffnetes in (andere) Wirkung tritt. Das eröffnet – mit jedem einzelnen Ding für sich, jeder einzelnen Platte und ihrer Herstellungs- und Rezeptionsgeschichte auch in der durchnummerierten Ordnung der nicht

lückenlosen Rest-Bestände – neue Ansichten des Hauses als Institution der Macht und dessen Geschichte, welche nie einzig den Zeithistorikern gehört.<sup>13</sup>

Andererseits wurden aus den einst zirkulierenden, von vielen geteilten, dann ungebrauchten und nun wiederentdeckten Schallplatten durch Meliáns künstlerischen Eingriff Sammlungsbestandteile, die nicht mehr zur Ausleihe bestimmt sind und somit einer Öffentlichkeit außerhalb ihrer Ausstellung künftig entzogen bleiben. Als Dinge haben sie ihren Status geändert, werden zu Dokumenten in einer Geschichte, die von retrospektiven Blicken geschrieben wird – da die von den Platten abgebildeten Zeitläufe in die Phase ihrer Historisierung getreten sind.

Vielleicht ist es auch kein Zufall, dass die Platten in Kisten zunächst im Keller des Hauses verschwanden – und auch nicht wie die übrigen Bibliotheksbestände ganz aufgelöst und nach Amerika zurückgeschickt wurden –, um von dort nach zwei Jahrzehnten wieder ans Licht geholt zu werden. In dieser Bewegung verdeutlicht sich die vertikale Polarität auch dieses zur Repräsentation entworfenen Hauses, von der in Gaston Bachelards *Poetik des Raumes* gesprochen wird: jene Polarität zwischen Keller und Dachboden – von der man ein Gefühl bekomme, "wenn man die Funktion des Wohnens als imaginäre Wiederholung der Funktion des Bauens auffaßt" (Bachelard 1987: 43). Melián selbst sprach im Künstlerin-Gespräch anlässlich ihrer Performance von einem "Schatz", den sie dort im Keller entdeckte: in jenem Teil des Hauses, von dem es heißt, "wenn man dort ins Träumen gerät, kommt man in Kontakt mit der Irrationalität der Tiefen." (Bachelard 1987: 43) Indem sie diesen hob, wurde sie – stellvertretend – auf Zeit zu jener in *Poetik des Raumes* erwähnten "passionierten Bewohner[in]", die sich in den Keller eingräbt: "gräbt ihn immer wieder nach, schachtet ihn aus, macht seine Tiefe aktiv." (Bachelard 1987: 43) Diese Perspektive macht Meliáns *Music from a Frontier Town* als eine traumhafte Arbeit erkennbar, als eine Arbeit an eigenen und kollektiven und ideologisch aufgeladenen Träumen – konkret als Arbeit mit dem in einem dazu erbauten und bestimmten Haus gemachten

---

<sup>13</sup> Das Archiv ist nicht nur ein Ort, "wo Dokumente aus der Vergangenheit aufbewahrt werden", vielmehr ist es auch einer, "wo Vergangenheit konstruiert, produziert wird," kann man sich mit Aleida Assmann erinnern lassen: das Archiv ist ein "Gedächtnis der Herrschaft" – und an dessen Bestand zeigt sich, wie sich nach einem Herrschaftswechsel "auch das legitimierende Gedächtnis" verschiebt (Assmann 2001: 271, 268). In diesem Sinne wirkt Melián kritisch mit an einer fortgesetzten Umschrift von Vergangenheiten, die immer stattfindet, wo Bestände neu geordnet, gelesen, gehört, platziert und zum Zirkulieren gebracht werden.

Versprechen des *American Dream*, der auf nicht wenigen der in der Leihbibliothek befindlichen Platten als das durchgearbeitet, verfremdet und in Wort und Klang (und dies nicht nur auf zahlreichen der in der Kisten zu findenden Jazz-Platten) anklagend benannt wurde, was er für die allermeisten war und weiter ist: eine Illusion – oder gar ein Albtraum.

## **5. Zum Verstehen von *Kultur* und *Culture* in der verdinglichten Welt West-Germanys**

Professor Adorno war mit der löblichen Absicht hergekommen, wechselseitige Mißverständnisse zwischen Deutschen und Amerikanern im kulturellen Bereich klären und schlichten zu helfen... Eine der Hauptursache dieser gegenwärtigen Diskrepanz sieht Adorno in dem Umstand, daß in Deutschland der Kulturbegriff enger gefaßt wird als in Amerika. Während in Deutschland sich die Kultur vor allem in den sogenannten Geistesgütern manifestiere, bezieht der Amerikaner auch das Technische, Wirtschaftliche und Politische mit in den Kulturbereich ein. Für die in Deutschland offenbar unausrottbaren Unterschiede von Kultur und Zivilisation hat Amerika nicht viel Verständnis... Prof. Adorno sprach mit viel menschlicher Sympathie für beide Teile, als scharfer Beobachter der Vorzüge und Schwächen beider Völker und zeigte mit gutem Humor, wie viel einer vom anderen lernen könne zum Nutzen beider. (Schildt 1996: 255)

Mit diesen Worten berichtet der Mannheimer Morgen 1957 von einem Vortrag Theodor W. Adornos im dortigen Amerikahaus, einem der weltweit einst 57 Niederlassungen der United States Information Agency, an denen im Deutschland der unmittelbaren Nachkriegszeit die Entnazifizierung und demokratische Bildungsarbeit organisiert wurde und die im weiteren Verlauf des Kalten Kriegs dann Instrumente einer Werbung für das Vorbild U.S.A. wurden. (Kreis: 2012) Im folgenden Jahr führte Adorno an anderer Stelle aus, wie er seine Sichtweise auf die amerikanischen und deutschen Selbst- und Fremdbilder als ein Plädoyer gegen alle Behauptungen eines simplen Mit-Sich-Selbst-Identisch-Sein sehen will. (Adorno 1958: 246–259) Dies begründet sich für ihn in der Beobachtung, Beobachtungen von *Kultur* und *Culture* seien nie nur von einer Seite aus möglich – und liefert auch zeitgenössische Ansichten, die bei der rückschauenden Betrachtung der Schallplatten im Leihbestand der Amerikahauses informativ sind. Das "Klischee vom amerikanischen Materialismus" (Adorno 1958: 250) beispielsweise lasse hierzulande nicht sehen, führt Adorno aus, dass es eine Tradition des oppositionellen Geistes oder Nonkonformismus in den USA gebe und die Freiheit von der Autorität "in einem sehr spezifischen und fruchtbaren Sinn in Amerika weiter gediehen ist als bei uns" (Adorno 1958: 254). Und wenn

es auch in Amerika, dem Land des Monopolkapitalismus, nichts umsonst gebe, (Adorno 1958: 251) und man die "Spuren des Tausches auf dem Markt noch bis in die sublimsten menschlichen Beziehungen hinein verfolgen kann", (Adorno 1958: 251) so lasse sich die "Art der Entäußerung des amerikanischen Lebens" doch gerade als ein "universaler Sieg der Aufklärung im Sinn des gesamteuropäischen Aufklärungsprozesses" sehen. (Adorno 1958: 253) Wenn dort allerdings andererseits das Ich-Ideal das jenes Erfolges sei, "der gleichsam die gesellschaftliche Honorierung der eigenen Existenz darstellt", (Adorno 1958: 255) zeige sich, dass da – anders als im Adorno gegenwärtigen Deutschland – "die nicht marktmäßigen Residuen der Gesellschaft" fehlten: und es erscheint ihm als

[...] eine merkwürdige Dialektik, daß in Europa gerade das Element des Modernen, des Avantgardistischen, dessen, was nicht honoriert wird, materiell und auch geistig lebt von den Rückständen einer vorkapitalistischen Ordnung, in der das Tauschprinzip noch nicht universal durchgesetzt ist. (Adorno 1958: 255)

Von den Amerikanern sei allgemein zu lernen, die kulturellen Verhältnisse, "in denen wir leben," nicht länger selber so zu betrachten, "als ob sie Natur gegeben wären, sondern auch der eigenen Geschichte und den eigenen Bedingungen der Existenz gegenüber eine Art von Freiheit gewinnen, die wir bis heute nicht so recht haben." (Adorno 1958: 258) Adornos Überlegungen enden mit einer Note zum Verstehen, das verstanden werden will. In der gibt er seinen Zuhörern und Zuhörerinnen mit auf den Weg, dass es ihm um eine gewisse Verflüssigung der "geronnenen Gegensätze" zwischen den Ansichten von Europa und Amerika, von Deutschland und den USA gehe, die sich "in einer verdinglichten Welt" heute so zeigten. Es komme nicht darauf an, führt er aus,

[...] dass man einfach, weil man so nett und so freundlich und so aufgeklärt ist, sich gegenseitig versteht. Es kommt auch nicht darauf an, dass man sieht, das hat seine guten Seiten und jenes hat seine guten Seiten. Wenn mein Vortrag in diesem Sinne verstanden würde, dann glaube ich, würde er nicht richtig verstanden. Sondern es kommt darauf an, dass man am eigenen wie am anderen des kritischen Gedankens mächtig bleibt, anstatt dass man vor der Übermacht dessen, was hier und dort nun einmal so ist, kapituliert. (Adorno 1958: 259)

Ausdrücklich anders als dieser erzieherische Erklärer der aus eigener Anschauung bekannten sogenannten Neuen und Alten Welt, eben nicht als ein Mittler oder Schlichter der unvereinbaren Ansichten zu *Kultur* und *Culture*, als der Adorno – aus dem amerikanischen Exil heimgekehrt und doch naturalisierter Amerikaner

bis Lebensende – auftrat, setzten F.S.K. stets auf die Produktivkraft der Mißverständnisse und erzeugen – heute lange schon mehr in der Gegenwart der elektronischen Musik und damit auf anderen Pfaden afro-amerikanischen Musikschaftens unterwegs als zu der Zeit, da sie den Blues entdeckten und zwischenzeitlich Free-Jazz auf Polka treffen ließen – weiterhin bewusst Feedbacks und produktive Fehldeutungen in den Übersetzung- und Aneignungsprozessen ihres Materials:

Vieles unseres transatlantischen Austausches beruht auf konstruktiven Mißverständnissen zwischen dem amerikanischen Bild von Deutschland und dem deutschen Bild von Amerika. Diese Mißverständnisse haben, so glaube ich, die interessantesten Sachen hervorgebracht und sind gleichzeitig weit ab von jedem Identitätstaumel, [...]

formulierte Thomas Meinecke einmal in den 1990ern stellvertretend eine zentrale Überzeugung der Band. (Plath 1995: 26) Die Art und Weise, wie Michaela Melián Gebrauch machte von ihrem Zufallsfund im Amerikahaus, ist ganz in diesem Sinne eine Auseinandersetzung mit ganz eigener Vor-Geschichte und ihren künstlerisch betriebenen Grundlagenforschungen auch zu dem, was solche "produktiven Mißverständnisse" zuallererst überhaupt ermöglichte: die Re-Education und die kulturelle Bildung durch *Culture* im West-Germany<sup>14</sup> der Nachkriegsjahre als einem amerikanischen Projekt der Westbindung. Dabei lässt Melián Raum für ambivalente Wahrnehmungen dessen, wofür das Amerikahaus im ehemaligen Führerbau seit 1948 stand: für eine durchaus auch kritische Repräsentation der USA und eine Festigung der transatlantischen Beziehungen durch ein vielfältiges Kulturprogramm. Die knapp 54-minütige sogenannte Hörspiel-Kinofassung von *Music from A Frontier Town* erzählt ausführlicher davon – als ein von Bildern der Schallplattencover begleiteter wortreicherer Mix, eingesprochen von ihrer Tochter, der Schauspielerin und Regisseurin Juno Meinecke. (Melián 2018.) Melián – geschult durch jahrzehntelange musikalische Feldforschungen vom Blue Yodel bis zu Underground Resistance mit ihrer Band, die auch das Goethe Institut als Exportartikel durch die Welt schickte – liegt es fern, sich der amerikanischen Kulturaußenpolitik oder *Cultural Diplomacy* im einstigen American Sector und der alten Bundesrepublik gegenüber rückwirkend

---

<sup>14</sup> Minutemen, "West-Germany", auf: *Double Nickles on the Dime*, SST 1984.

als selbstgewisse Herrin im eigenen Haus zu positionieren.<sup>15</sup> In ihrer ausgesuchten Präsentation des Plattenbestands und mit ihrer produktiven Auswahl spiegelt sich Meliáns Jahrzehnte lange eigene intensive Beschäftigung mit amerikanischer Kultur, besonders von Musik und Kunst, und den Wechselwirkungen zwischen *Culture* und *Kultur*; eine allzu aufdringliche privatistische Selbst-Darstellung aber liefert die Künstlerin auch hier wie in ihren anderen Arbeiten nicht, in denen sie die eigene Persönlichkeit deutlich weniger stark in den Vordergrund stellt als so manche der von ihr als vorbildlich empfundenen feministischen Künstlerinnen ihrer und vorheriger Generationen. Was die Platten mit ihr gemacht haben, gibt sie immer durchgearbeitet weiter – hier mit *Music from a Frontier Town* als ein rundes Ding in einer Hülle, das andere als Ansichtssache und Hörerlebnis gebrauchen können.

## **6. Die Musik ist immer konkret**

Die einmal in unbekannte Hände verliehenen Platten aus dem ehemaligen Bibliotheksbestand des Amerikahauses zeigen sich heute versehen mit vielerlei Spuren ihres Gebrauchs – von Kratzern auf dem Vinyl, Aufklebern und gestempelten Leihzetteln bis hin zu handschriftlichen Kommentaren, die sich auf den Hüllen mit Bleistift oder Kugelschreiber entziffern lassen. So bekommt man sie in der Hörspiel-Kinofassung zu sehen, die die Cover, die Vorder- Rückseiten der von Melián gebrauchten Alben vorführt. Diese Gebrauchsspuren verweisen auf die besondere Materialität gerade von Schallplatten mit ihren Hüllen, deren jeweiliger Zustand in Sammlerkreisen entsprechende Aufmerksamkeit bei der Wertbestimmung erfährt. Auf die Haptik auch, die das Hören und die Handhabung der Tonträger in den Bewegungen des Aus-der-Hülle-Ziehens, des Auflegens, des Drehens als automatisierte Akte der Aneignung dieses Dings an den verschiedenen öffentlichen und privaten Orten begleitet. Die Gebrauchsspuren verweisen nicht zuletzt auf nicht zu leicht zu klärende Eigentumsverhältnisse dieser besonderen Speichermedien, die die Platten in einer

---

<sup>15</sup> Anders als so mancher, der als Selbstdarsteller ein essayistisches Ich bemüht und sich, einmal von der einst willkommenen Amerikanisierung überholt worden, auf merkwürdige Weise fremd im eigenen Land vorzukommen scheint und deshalb mit wehmütigem Blick auf die eigene frühere Begeisterung für all die vielversprechenden Produkte der amerikanischen Kulturindustrie zurückschaut und mit einer traurig selbstironisch-reflektierten Portion unterdrücktem Kulturpessimismus die Inventarisierungen des eigenen Bewusstseins durch amerikanische Kultur kommentiert, Adorno als Stichwortgeber-in-allen-Lebenslagen immer mit im Reisegepäck (vgl. Michael Rutschky: *Wie wir Amerikaner wurden*, Berlin: Ullstein 2004).



Sammlung immer auch stiften und als industriell hergestellte Warenartikel mitreflektieren. Der Stoff, aus dem die Klänge sind, ist nie ein rein immaterieller. (Nowotsch 1998: 101–118) Musikhören macht auch Verdinglichung anschaulich, konkret. Wie gerade die Hörspiel-Kinofassung von *Music from a Frontier Town* anschaulich zeigt, erweist sich das angesichts der begrenzten Haltbarkeit und der materiellen Beschaffenheit der Schallplatten stellende Konservierungsproblem als komplexer als angesichts digitaler Massenspeicherungen zunächst möglicherweise angenommen. Die zu ergreifenden Erhaltungsmaßnahmen können sich eben nicht nur im fortgesetzten Umkopieren auf digitale Speichermedien erschöpfen, um so nichts als den gespeicherten reinen Klang möglichst verlustlos zu erhalten (bis zum nächsten Umkopieren und Formatwechsel). Es gilt, die Zeichen des Gebrauchs von Musik mit sichtbar zu halten – und in neuen Produkten erst wieder vorzeigbar zu machen. Denn in jeder Plattensammlung und jeder Platte als in Masse gefertigtem einzelner Ding steckt in den Gebrauchsspuren zugleich eine eigene wie kollektive Geschichte, die nur in Fortsetzung geschrieben wird; eine, die Ausdruck von Aneignungen und dem Angeeignet-Worden-Sein von Produzent und Hörer durch Produktionsverhältnisse ist, die im besten Falle noch in der Musik und der Form ihrer Re-Präsentation reflektiert werden. "Man darf auch nicht vergessen, daß *auf beiden Seiten* des Fließbandes, auf dem sich das Ding bewegt, Menschen stehen," erinnerte Tretjakov in seiner "Biographie des Dings".

Dieser Längsschnitt durch die Masse der Menschen ist auch ein Schnitt durch die Klassen. Die Besitzer und die Arbeiter treffen nicht katastrophisch aufeinander, sondern sie kommen organisch miteinander in Berührung. In der Biographie des Dings kann man den Klassenkampf in entwickelter Form auf allen Etappen des Produktionsprozesses beobachten. ... Die Revolution wirkt auf das Fließband der Dinge schroffer, überzeugender und mehr als Massenerscheinung. Denn an der Biographie des Dings sind unbedingt die Massen beteiligt. Also nicht der Einzelmensch, der durch das System der Dinge geht, sondern das Ding, das durch das System der Menschen geht – das ist das methodologische literarische Verfahren, das uns progressiver erscheint als die Verfahren der klassischen Belletristik. (Tretjakov 1929: 84)

Adorno sah dieses Ding als Gebrauchsgegenstand früh unter anderen als Kontrastmittel zwischen den Sphären der Produktion – der abhängigen Beschäftigung – und der zugeteilten Freizeit:

Die Schallplatte ist ein Gegenstand jenes 'täglichen Bedarfs', der durch das den Widerpart des menschlichen und künstlerischen ausmacht, denn dieser wäre nicht

beliebig zu wiederholen und einzuschalten, sondern ist gebunden an seinen Ort und seine Stunde. (Adorno 1934: 531)

"Ist in den Schallplatten die musikalische Produktivkraft erloschen," schaut er die Tonträger seinerzeit schon wie ein vergangenes Medium an, "haben sie keine Form mehr mit ihrer Technik gestiftet, so verwandeln sie dafür den jüngsten Klang alter Gefühle in einen archaischen Text kommender Erkenntnis." (Adorno 1934: 532f.) Vielleicht ist es keine kommende Erkenntnis, doch aber eine erkenntnistheoretische Frage, die die Schallplatte als ein immer zugleich konkretes wie abstraktes Ding, als eines, das materiell ist und dabei Transportmittel von vielem Immateriellen, in die Hand gibt: die Frage, wie die Platten das machen, das Individuelle und das Kollektive als Dinge des Gebrauchs zu produzieren?

## **Bibliografie**

- Adorno, Theodor W. (1997): "Nadelkurven", in: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*. Band 19. Musikalische Schriften VI. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 527–529 [1927/1964].
- Adorno, Theodor W. (1997): "Die Form der Schallplatte", in: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*. Band 19. Musikalische Schriften VI. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 530–534 [1934].
- Adorno, Theodor W. (1959): "Kultur und Culture", in: o. Hrsg.: *Hessische Hochschulwochen. Vorträge*. Bad Homburg: Max Gehlen, 246–259 [1958].
- Adorno, Theodor W. (2005): *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Assmann, Aleida (2001): "Das Archiv und die neuen Medien des kulturellen Gedächtnisses", in: Stanitzek, Georg / Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*. Köln: Dumont, 268–281.
- The Andy Warhol Museum (2003): *Andy Warhol's Time Capsule 21*. Köln: Dumont.
- Bachelard, Gaston (1987): *Poetik des Raumes*. Aus dem Französischen von Kurt Leonard. Frankfurt/M.: Fischer.
- Benjamin, Walter (1991): "Der Autor als Produzent", in: Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band II. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 683–701 [1934].

- Borgerson, Janet (2017): *Designed for Hi-Fi Living: The Vinyl LP in Midcentury America*. Cambridge: MIT Press.
- Derrida, Jacques (1993): *Falschgeld. Zeit geben I*. Aus dem Französischen von Andreas Knop u. Michael Wetzel. München: Fink, 16 [1991].
- Draxler, Helmut (1993): "Ornament und Zirkulation", in: Melián, Michaela: *Combat and Survival*. München: Kunstverein München, 4–7.
- Eismann, Sonja (1997): "Wenn die Ohren Augen machen", in: *Die Tageszeitung*, 05.10.2007. [taz.de/FSK-Bassistin-Melian/!5193983/, 20.04.20].
- Evans, Mike (2015): *Vinyl: The Art of Making Records*. New York: Sterling.
- Fohrmann, Jürgen (2002): "Archivprozesse oder Über den Umgang mit der Erforschung von 'Archiv'– Einleitung", in: Pompe, Hedwig / Scholz, Leander (Hg.): *Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln: Dumont, 19–23.
- Freiwillige Selbstkontrolle (F.S.K.) (1980): *Herz aus Stein*, Hamburg: ZickZack.
- Freiwillige Selbstkontrolle (F.S.K.) (1989): *Original Gasman Band*, ZickZack.
- Die Goldenen Zitronen (1996): *Economy Class*, Subup.
- Justin, Harald / Plath, Nils (1998): *Tonabnehmer. Populäre Musik im Gebrauch*. Münster: Daedalus.
- Kedves, Jan (2016): "Schwingungen und Geschichte / Ein 'close listening' der Musik von Michaela Melián in fünf Abschnitten: Spuren, Loops, Stimme, Coverversionen, und das Frauending, das sich eher so ergibt", in: Melián, Michaela (Hg.): *Electric Ladyland*. München: Lenbachhaus.
- Kreis, Reinhild (2012): *Orte für Amerika. Deutsch-Amerikanische Institute und Amerikahäuser in der Bundesrepublik seit den 1960er Jahren*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Melián, Michaela (2004): *Baden-Baden*. Monika Enterprise.
- Melián, Michaela (2007): *Los Angeles*. Monika Enterprise.
- Melián, Michaela (2010): *Memory Loops*. München.  
[<http://www.memoryloops.net>].
- Melián, Michaela (2013): *Monaco*. Monika Enterprise.
- Mélian, Michaela (2018): *Music from a Frontier Town*. Martin Hossbach. Hörspiel-Kinofassung: Michaela 54 min., BR-Radio, Erstsendung: 29. Juni 2018. [<https://www.br.de/mediathek/video/hoerspiel-kinofassung-music-from->

a-frontier-town-von-michaela-melian-av:5b474610003326001213330d,  
20.04.2020].

Minutemen, "West-Germany" auf: *Double Nickles on the Dime* SST 1984.

Moises, Jürgen (2018): "Utopien auf Vinyl". Süddeutsche Zeitung. 03.05.2018.  
[www.sueddeutsche.de/kultur/fundstuecke-utopien-auf-vinyl-1.3965785,  
20.04.2020].

Neidhart, Didi (2003): "Ignaz Guehnter House... Fäden ziehen...", in: Melián,  
Michaela: *Triangle*. New York: Lukas & Sternberg, 109–119.

Nowotsch, Norbert (1998): "Der Stoff aus dem die Klänge sind", in: Justin,  
Harald / Plath, Nils (Hg.): *Tonabnehmer. Populäre Musik im Gebrauch*.  
Münster: Daedalus, 101–118.

Osborne, Richard (2012): *Vinyl: A History of the Analogue Record*. London:  
Routledge.

Plath, Nils (1995): "Freiwillige Selbstkontrolle". Thomas Meinecke und Michaela  
Melián im Gespräch mit Nils Plath, in: *Jazzthetik*, Februar, 22–27.

Plath, Nils (1998): "Diskaempfering, Entbluegrassen – Die Freiwillige  
Selbstkontrolle liest", in: Düllo, Thomas / Berthold, Christian / Greis, Jutta /  
Wiechens, Peter (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft*. Münster: Lit,  
260–294.

Plath, Nils (2019): "The Traces of Stones and Memory Work: Michaela Melián  
and the Historicity of Re-presentations", in: *Issue*, Lasalle College of the Arts.  
Singapore, 81–105.

Rutschky, Michael (2004): *Wie wir Amerikaner wurden*. Berlin: Ullstein.

Schildt, Axel (1996): "Die USA als 'Kulturnation'. Zur Bedeutung der  
Amerikahäuser", in: Lüdtke, Alf / Marßolek, Inge / Saldern, Adelheid von  
(Hg.): *Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20.  
Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner, 257–269.

Thomas, Tobias (2004): Rezension zu "Baden-Baden", in: *Spex*, Dezember.  
[spex.de/michaela-melian-baden-baden/, 20.04.2020].

Tretjakov, Sergej (1972): "Die Biographie des Dings", in: Boehnke, Heiner (Hg.):  
*Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Aus dem  
Russischen von Karla Hielscher. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 81–85.  
[1929].