

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb,
Andreas Bühlhoff, Susanne Klimroth,
Timo Sestu (Hg.)

**<container class=
"Artefakte der
Avantgarden
1885–2015">**

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bülhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bühlhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

A R T E F A K T E
DER AVANTGARDE
1 8 8 5 — 2 0 1 5

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft



FAU Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht und durch Mittel der DFG finanziert.
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27665-3

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-27666-0

Dieses Werk ist mit Ausnahme des verwendeten Bild- und Drittmaterials (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA International 4.0 (»Attribution-ShareAlike 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zu-gelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Leider war es uns nicht möglich, die Urheberrechteinhaber:innen für sämtliche Abbildungen und Fremdtex te aus-findig zu machen bzw. wir haben nicht auf alle Lizenzanfragen Rückmeldung erhalten. Sollten noch Ansprüche vonseiten Dritter bestehen, bitten wir darum, sich über den Verlag an die Herausgeber:innen zu wenden.

Experimentelle Medienalchemie auf Audiokassetten: Balsam Flex (UK)

Marc Matter

Das von E. E. (Erik Edward) Vonna-Michell (1950–2020) von Mitte der 1970er bis Anfang der 1990er Jahre betriebene Verlagsprojekt Balsam Flex ist bis heute ein Rätsel in dem ohnehin schon unübersichtlichen und obskuren Bereich der selbstorganisierten D. I. Y. (do-it-yourself) Künstlerpublikationen.¹ Der Kleinverlag veröffentlichte experimentelle Kunst und Poesie (vor allem Lautpoesie) oftmals als Dokumentationen von Performances, die in und um London stattfanden. Medium der Veröffentlichung dieser akustischen Arbeiten waren Audiokassetten, die mit einem in Bleisatz gedruckten Etikett beklebt und, trotz meist überschaubarer Auflagen von etwa zwei- oder dreihundert Exemplaren, in mit Offsetdruck hergestellten Umschlägen verpackt waren. Balsam Flex war nicht einfach nur ein Kassettenlabel, es erschienen auch einzelne Arbeiten in anderen Formaten und sogar Multiples und Originale. Vor allem in den späten 1970er Jahren bis etwa Ende der 1980er Jahre erschienen über hundert Titel, die über spezialisierte Vertriebe und Buchläden, Szenenetzwerke und direkten Austausch sowie bei Veranstaltungen distribuiert wurden. In diesen Veröffentlichungen wird die dichterische Praxis auf inhaltlicher, formaler und organisatorischer Ebene stark erweitert. Sie sind im Kontext des ‚British Poetry Revival‘ zu verorten, besonders im Umfeld des Londoner Writer’s Forum um Bob Cobbing. Im Einsatz (und oft auch produktiven Missbrauch) von Medientechnologien und aufgrund eines höchst eigenwilligen ästhetischen Ansatzes stellt Balsam Flex eine einzigartige verlegerische Praxis dar. Diese möchte ich im Folgenden näher beschreiben, einzelne Veröffentlichungen im Audiobereich vorstellen sowie einen Einblick in die Arbeiten von E. E. Vonna-Michell geben.

¹ Da es sich in den meisten Fällen künstlerischer Selbstorganisation um kollektive Bestrebungen handelt, wäre D. I. T., wie in do-it-together, wohl zutreffender. Für den Hinweis auf diese Begriffsableitung danke ich dem Dichter und Musiker Chris Mann (1949–2018).

Audio-Verlage und Sound Poetry Labels im damaligen Kontext

Das Publizieren akustischer Dichtung war an sich nichts Neues. Spätestens seit Kurt Schwitters und seiner Veröffentlichung von Merz Nr. 13 als Schellackplatte im Jahr 1925 (mit Teilen der *Sonate in Urlauten*) gibt es Tonträger mit experimentellen Formen von Lautdichtung. Zur Zeit der Aktivitäten von Balsam Flex hatte diese Art des Publizierens einen Höhepunkt erreicht, was Motivation und gestalterischen Erfindungsreichtum der meist unkommerziellen Projekte sowie die schiere Anzahl der Veröffentlichungen angeht. Seit den frühen 1960er bis in die frühen 1990er Jahre gab es vor allem in Europa und den USA kleine, selbstorganisierte Verlagsprojekte: Die Zeitschrift *OU* (Frankreich / England), herausgegeben von Henri Chopin unter entscheidender Mithilfe seiner Frau Jean Chopin, veröffentlichte zwischen 1964 und 1974 Mappenwerke mit Einzelblättern, Postern, Siebdrucken, Papierobjekten, jeweils ergänzt durch eine Schallplatte mit unterschiedlichen Formen akustischer Dichtung. Die Organisation Fylkingen (Schweden, ca. 1967–1977) verlegte begleitend zu ihren jährlichen Festivals Schallplatten sogenannter Text-Sound Compositions, auf denen Dutzende künstlerische Positionen der damaligen Zeit vertreten waren. John Giorno veröffentlichte unter dem Label Giorno Poetry Systems (USA, ab etwa 1972) Audio-Anthologien verschiedener Künstler*innen, Gemeinschaftsprojekte auf Vinyl sowie Videokassetten mit Aufzeichnungen von Lesungen und Performances oder Projekte wie *Dial-A-Poem*, in denen Massenmedien genutzt wurden, um eine möglichst große Reichweite zu erlangen.² Bei New Wilderness Audiographics (USA, 1974 bis Mitte der 1980er Jahre) erschienen Audiokassetten mit Verbindungen zu Sound Art und Fluxus. Das Kassettenlabel Widemouth (USA, 1978 bis Ende der 1990er Jahre) brachte etwa einhundert Titel heraus, die Spoken Word, Sound Poetry, Collagen aus Sprach- und Mediengeräuschen sowie Mail-Art mit soundpoetischen Ansätzen kombinierten. Ähnlich die Underhich Audiographic Series (Kanada, ca. 1978 bis Mitte der 1990er Jahre), in denen experimentelle poetische Arbeiten, teilweise mit Überschneidungen zu experimenteller und Neuer Musik herausgegeben wurden. Die Reihe Radiotaxi (Italien, Ende der 1970er bis Mitte der 1980er Jahre) der Zeitschrift *Lotta Poetica* veröffentlichte knapp zwei Dutzend Schallplatten unterschiedlicher Positionen des experimentellen Spoken Word und der Sound Poetry bis hin zu einem als „Interview“ betitelten künstlerisch-politischen Manifest der Guerrilla Art Action Group; Adriano Spatola veröffentlichte in der Reihe Baobab (Italien, Ende der 1970er bis 1990er Jahre) ein internationales Programm unterschiedlicher Spielarten der Sound Poetry, oftmals in Form

² Bei *Dial-A-Poem* konnten auf einer Telefonhotline zahlreiche gesprochene Gedichte angewählt werden.

von thematischen Anthologien; hier waren auch Randfiguren wie Altagor (André Vernier) mit seinen *Metapoésies* vertreten, ferner 3vitre (Italien) von Enzo Minarelli, der seit den frühen 1980er Jahren bis heute thematische Sammlungen internationaler Sound- und Polypoésie auf Vinyl und CDs veröffentlicht.

Neben diesen selbstorganisierten Projekten erschienen auch Anthologien auf größeren Labels wie New Jazz Poets auf Folkways (USA, 1967), welche damals zeitgenössische Positionen versammelte, darunter auch afroamerikanische wie Gloria Topp, Norman Pritchard und Ishmael Reed, oder das Label Spoken Arts (USA) mit einem äußerst umfangreichen Katalog von mehreren hundert Titeln seit den späten 1950er Jahren mit eher konventioneller Dichtung und Sprechkunst, ähnlich wie Caedmon (USA), wo zahlreiche Literaturschallplatten von Gertrude Stein, Dylan Thomas, T. S. Eliot oder Lewis Carroll erschienen sind.

In Deutschland sind vor allem zwei Verlage zu nennen, die durch konzeptuelle und konkrete Poesie beeinflusst waren: Der von Christian Scholz geleitete Gertraud Scholz Verlag veröffentlichte seit den späten 1980er bis in die frühen 2000er Jahre drei Anthologien (mit internationalen Beiträgen, u. a. von Arrigo Lora-Totino, Bernard Heidsieck, Henri Chopin, Carla Bertola, Franz Mon, Jeremy Adler, Tom Johnson, Eckhard Rhode, Christian Prigent, Gerhard Rühm, Carola Bauckholt, Carlfriedrich Claus) sowie ungefähr ein Dutzend Einzelwerke auf Schallplatten, Audiokassetten, später auch CDs, etwa von Elke Erb, Valeri Scherstjanoi, Robert Lax, Ernst Jandl, Oskar Pastior und Hartmut Geerken. Ungleich umfangreicher war das Programm der Edition S Press, in dem Spulentonbänder und Audiokassetten erschienen, weil dies kostengünstig war und kleine Auflagen möglich waren. Außerdem gestattete das Tonband durch Schnitt und Montage die Möglichkeit „audioliteralen Schreibens“.³ Dieser 1970 von drei jungen Leuten in Eigenregie gegründete Tonbandverlag veröffentlichte bis etwa Mitte der 1980er Jahre den größten Teil der knapp einhundert Titel seines internationalen Programms.⁴ Daneben veröffentlichte der Luchterhand Verlag unter der redaktionellen Mitwirkung von Franz Mon in der ersten Hälfte der 1970er Jahre einige Schallplatten einzelner Autor*innen (Heißenbüttel, Jandl, Novak, Becker, Rühm, Wondratschek, Handke) sowie die Anthologie *Phonetische Poesie* mit internationaler Sound Poetry.

Die Veröffentlichungen von Balsam Flex entstanden also nicht im luftleeren Raum, sie waren in den zeittypischen Kontext eingebunden und standen mit diesem in Austausch. Aber in ihrer ästhetischen und produktionstechnischen Radikalität sind sie selbst innerhalb dieses Kosmos medienspezifischer und -reflexiver Publikationen nur mit Wenigem vergleichbar.

³ Ludwig Jäger: Audioliteralität. Zur akroamatischen Dimension des Literalen, in: Binczek, Natalie / Wirth, Uwe: Handbuch Literatur & Audiokultur, Berlin / Boston: de Gruyter 2020, S. 61–84.

⁴ Für einen Überblick sowie Hörbeispiele siehe <https://writing.upenn.edu/pennsound/x/S-Press.php> (02.02.2022).

Balsam Flex: Sound Poetry, Noise Music und medienkünstlerische Sound-Experimente

Neben einer stark erweiterten Auffassung von Dichtung ähneln viele Audioveröffentlichungen von Balsam Flex dem, was später als Noise Music oder Industrial bezeichnet wurde. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist *The Art of Flight* (1981) von Allen Fisher, das 1976 von Chris Carter im Tonstudio von Coum Transmissions / Throbbing Gristle aufgenommen wurde. Dieses transgressive Performance- und Musikkollektiv prägte den Begriff und die Musikrichtung ‚Industrial‘. Andere Veröffentlichungen lassen sich aufgrund ihrer Auseinandersetzung mit ephemeren und alltäglichen Situationen mit der Fluxus-Ästhetik in Verbindung bringen. Sie zeichnen sich zudem durch ausgefallene Produktionsmethoden im Umgang mit Materialien, Körpern, Stimmen, Räumen und Medientechnologien aus.

Der Literaturwissenschaftler Will Montgomery hat den bisher einzigen akademischen Aufsatz über Balsam Flex veröffentlicht.⁵ Darin unterteilt er die Audioveröffentlichungen des Labels in drei Hauptkategorien: Die erste umfasst Aufnahmen einer Reihe von improvisatorischen und oft kollaborativen Performances, beispielsweise von Bang, Crash, Wallop oder dem Duo E. E. Vonna-Michell und Lawrence Upton; zur zweiten zählt Solomaterial von E. E. Vonna-Michell selbst und aus seinem unmittelbaren Umfeld; bei der dritten handelt es sich um Lesungen und Lautpoesie beispielsweise von Henri Chopin, Bob Cobbing, François Duf-rène, Peter Finch, Ken Edwards oder kaum bekannten Persönlichkeiten wie Alice Blommor, die wenig oder gar keine Spuren, nicht nur in der Geschichte der Sound Poetry, hinterlassen haben.⁶ Bei einigen der Künstlernamen im Balsam Flex-Katalog handelt es sich wie auch im Fall ‚Alice Blommor‘ vermutlich um Pseudonyme: Yurine Burns, Rudi Schlemmer-Topf, Dyane Citroen, Neko Nekosen, Jiri Perez, Iida Kajino, John & Mary Outchan und Tumla Nitnelav (der Name von E. E. Vonna-Michells Frau, Almut Valentin, rückwärts geschrieben). Vermutlich sind dies Alias-Namen von E. E. Vonna-Michell selbst oder sie dienen als Platzhalter für Gemeinschaftsarbeiten, die mit Bekannten oder Familienmitgliedern entstanden sind.

Veröffentlichungen, die im Zusammenhang mit einer poetischen Praxis bzw. einer Auseinandersetzung mit (gesprochener) Sprache stehen, sind vor allem dem Bereich der Lautpoesie zuzurechnen. Sie zeichnen sich durch einen radikalen Umgang mit Sprache sowie einen hohen Abstraktionsgrad aus: Stimmliche und sprachliche Elemente wie einzelne Laute oder isolierte

⁵ Will Montgomery: Balsam Flex. Cassette Culture and Poetry, in: Lang, Abigail / Nowell Smith, David (Hg.): *Modernist Legacies. Trends and Faultlines in British Poetry Today*, New York: Palgrave Macmillan 2015, S. 129–141.

⁶ Ebd., S. 134.

Wörter werden zu einer Sprechmusik zusammengesetzt, welche die Funktionslogik von Sprache kreativ unterläuft. Beispiele dafür finden sich auf den Audiokassetten von Bob Cobbing (beispielsweise auf *ABC in Sound*, zusammen mit Annea Lockwood) oder Henri Chopin (*Oh Audiopoems*). Letzterer verwendete bei seinen instantanen Kompositionen, die er in seinem Heimstudio realisierte, das Tonbandgerät als produktionsästhetisches Werkzeug: Die Mikropartikel der Stimme sowie einzelne Wörter oder Wortfragmente wurden gefiltert, übersteuert, die Geschwindigkeit verändert und auf mehrere Tonspuren überlagert. Dabei handelte es sich gewissermaßen um einen Dialog zwischen Autor und Technologie, aus dem eine höchst abstrakte, elektronische Lautdichtung mit einem hohen Grad an Musikalität hervorgegangen ist.

Ein weiteres Beispiel dieser Art von Lautpoesie, in der Audiotechnologie als produktives Mittel eingesetzt wurde, stellt die oben bereits erwähnte Audiokassette *The Art of Flight* von Allen Fisher dar. Obwohl die Dekonstruktion von Sprache sowie der Einsatz von Tontechnik ungleich einfacher als die komplex verzahnten und überaus dichten Kompositionen von Chopin erscheinen, zapft das Stück dennoch das Potential akustischer Präsenz und Musikalität von Sprache erfolgreich an. Der von Fisher eingesprochene Ausgangstext, eine bruchstückhafte, assoziative Aufzählung bestehend aus kurzen Satzteilen und einzelnen Wörtern über visuelle Effekte und Licht, Sonne, Hitze, Blendungen und Spiegel, wurde hier durch Wiederholungen verdichtet und kombinatorisch durchwirkt:

The sunflowers, the full brightness, light particles in the heat haze, in your mirror, shattered nearly, image of man, film, windscreen, film wilts... Nearby, heating, screen, screen, wind burn, windscreen, heating mists, black hum of shatter...⁷

Das Material wurde anschließend doppelt und dreifach übereinander kopiert und zeitlich verschoben; ein Verzögerungs- und Wiederholungseffekt, der das Sprachmaterial vervielfältigt und auf der Zeitachse verteilt. Wie Fisher zu Beginn des Stücks kurz erwähnt, ließ er sich dafür von dem Komponisten Terry Riley inspirieren, der in seiner Musik wenige Jahre zuvor ähnliche Verfahren angewendet hat. Die Verdichtung und technisch leicht versetzten Wiederholungen des Gesprochenen evozieren Mehrstimmigkeit einer einzelnen Stimme und wirken sich auch auf die Bedeutungsebene des Textes aus.

Auf einigen der weniger oder gar nicht sprachgebundenen Veröffentlichungen werden technische Störungen und Fehler produktiv genutzt, die normalerweise als unerwünschte Geräusche unterdrückt werden; eine Praxis, die später in der experimentellen elektronischen Musik der 1990er Jahre als Glitch-Ästhetik populär wurde. Ein extremes Beispiel dafür ist die Audiokassette *Touch* (1977) von Iida Kajino (vermutlich ein Pseudonym): Elektrische Brummtöne mit Unterbre-

⁷ Transkribierter Auszug aus der Audiokassette *The Art of Flight* von Allen Fisher.

chungen, unterteilt durch An- und Ausschaltgeräusche, hervorgebracht wohl durch das Berühren des Klinkensteckers eines Audiokabels (daher der Titel), der eigentlich nur von der dazugehörigen Buchse berührt werden sollte. Dies ist ein Beispiel für eine Produktionsästhetik, in der Störgeräusche zu kompositorischem Material umfunktioniert und aufgewertet werden, um so das Klangspektrum zu erweitern und gleichzeitig eine konstruktive Kritik an gängigen Produktions- sowie Hörgewohnheiten durch künstlerische Mittel zu formulieren. Passend dazu verlaute die paratextuelle Anmerkung auf dem Kassettenumschlag: „Note: dolby playback may reduce the contents of this cassette“. Die Rauschunterdrückung eines Kassettengeräts, die beim Abspielen üblicherweise für einen besseren Klang sorgt, wirkt hier gegen die ästhetische Absicht, gerade das Rauschen selbst – Grundfrequenz eines jeden Kommunikationskanals und unumgänglicher Hintergrund akustischer Figuren – in seiner spröden und dennoch massiven Materialität auszustellen.

Eine weitere Arbeit, in der experimentelle musikalische Praktiken historisch vorweggenommen scheinen, ist *Canopy in Green*. Hier spielt das Geräusch einer Plattenspielnadel, die durch die leere Auslaufrille einer Schallplatte läuft, eine zentrale Rolle. Nachdem für einige Sekunden ein hohes, elektronisches Geräusch zu hören ist, ertönen ohne Unterbrechung diese sich wiederholenden Rumpel und Knackser über zehn Minuten lang stur und mechanisch, bis das Stück mit einer etwa zwei Minuten dauernden, durch einen Soundeffekt verdichteten weiblichen Gesangsstimme abschließt. Das Rumpeln der Nadel auf der Schallplatte und ihre hartnäckig wiederholten Klicks, die durch die Öffnung der Auslaufrille erzeugt werden, machen das Material selbst hörbar und transferieren es auf ein anderes akustisches Medium: der reine, rauschende Klang von Vinyl, veröffentlicht auf einer Audiokassette, die beim Abspielen immer auch Nebengeräusche wie Grundrauschen beinhaltet. Die unvermeidlichen und normalerweise unterdrückten Nebengeräusche des Vinyls werden als kompositorisches Material verwendet und ihnen wird durch diese produktionsästhetische Geste der Status einer geräuschhaften Musik zugewiesen. Ähnliche Methoden werden seit den späten 1980er Jahren in der experimentellen Musik praktiziert.⁸

Die Infragestellung von Intentionalität, die Originalität von Vorhersehbarkeit und die Planbarkeit von Abläufen und somit von Kontrolle über das entstehende Werk werden auch auf der Audiokassette *Orange Wipes* thematisiert.⁹ Anstatt der menschlichen Stimme werden hier jedoch historische Musikaufnahmen als Grundlage verwendet, von denen aber im fertigen Stück nichts mehr zu hören ist. Hier spielen zudem die Anwendung und Form von Partituren

⁸ Etwa in den Arbeiten von Philip Jeck, Thomas Brinkmann, Institut für Feinmotorik, Susanne Brokesch aka Sil Electronics oder Maria Chavez. Erwähnt sei in dieser Hinsicht auch *Musik der Leere*, eine Komposition auf Schallplatte von Yves Klein und Charles Wilp aus dem Jahr 1965, auf deren leerer Rille keine Musik, sondern nur das Eigengeräusch des Vinyls zu hören ist.

⁹ In einem Typoskript im Nachlass findet sich ein Blatt mit dem in lyrischer Form gestalteten Merksatz: „the only thing / original / about / being / original // is / that you don't / know / who's done it / before“.

eine wichtige Rolle. Das Stück wurde in einer agilen Performance instantan komponiert und aufgezeichnet, wie auf der Kassettenhülle beschrieben:

[T]his recording contains the third transcript of the orange wipes transcribed on October 12 1979 by mounting five mono record heads, in the left and right hands and feet dancing over and over some 900 feet of one inch 16th century dance recordings braided to size a very small area.¹⁰

Eine Besonderheit, die die technischen Gegebenheiten des analogen Mediums Audiokassette hier mit der inhaltlichen Ebene verbindet, ist die Tatsache, dass das Tonband der Kassette in Form einer Endlosschleife produziert wurde. Ohne einen durch das Medium bestimmten Anfangs- und Endpunkt verweist das Stück auf die Thematik der Zeitlichkeit schlechthin: Historische Musikaufnahmen werden in einer Liveaufführung im Augenblick komponiert und produziert, das Endprodukt durchbricht hingegen die Logik von Zeitabläufen durch die Zeitschleife. Die unmittelbare, gleichzeitige Komposition und Produktion von *Orange Wipes* kann auch als eine besondere Form der Übersetzung oder Transkription verstanden werden, bei der bestimmte Bewegungen eines Körpers im Raum in Musik übertragen werden. In medialer Hinsicht ist dies auch deshalb höchst selbstreflexiv, weil hier durch das Betanzen von Tonband wiederum eine Aufnahme (auf Tonband) gemacht wurde, die dann auf Tonband (Audiokassette) veröffentlicht wurde. Das Ergebnis ist ein nervöses, dichtes, beinahe chaotisches, elektronisches Stück, das auf der veröffentlichten Audiokassette in überraschend brillanter, hochaufgelöster Klangqualität zu hören ist, akustisch allerdings keinen Rückschluss mehr auf das musikalische Ausgangsmaterial, die historischen Schallplatten mit Tanzmusik, zulässt.¹¹ Für einzelne dieser Experimente organisierte E. E. Vonna-Michell Material und Technik, scheinbar auch Spezialanfertigungen von großen Technikfirmen wie Sony.¹²

Weitere Balsam Flex-Veröffentlichungen außer Audiokassetten

Im Programm von Balsam Flex waren weitere sonderbare Veröffentlichungen angekündigt. In einem Flyer für die dritte Serie taucht, ohne Angabe eines Autorennamens, eine Audio-

¹⁰ Erik Edward Vonna Michell: *Orange Wipes*, London: Balsam Flex 1979. Begleittext auf der Kassettenhülle.

¹¹ Falls die Beschreibung auf der Kassettenhülle den Tatsachen entspricht, was heute kaum mehr zu rekonstruieren ist.

¹² Unveröffentlichte Gesprächsnotiz; Gespräch zwischen Marc Matter und E. E. Vonna-Michell, London 18.01.2017.

kassette mit 75 Minuten Spieldauer auf, die den deutschen, äußerst deskriptiven Titel trägt: *Kleinformatiges Busplakat, das die Passagiere auffordert, Geschichten, die ihnen als wahre Begebenheiten erzählt wurden, niederzuschreiben*.¹³ Bei einer weiteren Audiokassette handelt es sich dagegen um eine veritable Werkschau des belgischen Künstlers und Dichters Michel Seuphor (1901–1999), auf der „selected works from 1926 to 1978 read by Seuphor in Paris“ zu entdecken sind.¹⁴ Seuphor ist einer größeren Öffentlichkeit wohl eher durch seine Arbeit als Kunstkritiker und abstrakter Maler sowie als Mitbegründer der Künstlervereinigung *Cercle et Carré* bekannt als durch seine Lyrik.¹⁵ Auf dieser Kassette finden sich sechsunddreißig Gedichte von Seuphors „musique verbale“, einer von ihm entwickelten Art der phonetischen Poesie, in der das phonetisch-lyrische Sprachspiel über die Lautgestalt auch Einfluss auf die Textebene hat. Der Begleittext zu dieser Veröffentlichung wurde von Henri Chopin verfasst, auf dessen künstlerische Arbeit sowie auf die Verbindung zu E. E. Vonna-Michell ich weiter unten eingehen werde. Es ist anzunehmen, dass die bei Balsam Flex erschienene Audiokassette auf Vermittlung von Chopin zustande gekommen ist, der selbst Arbeiten von Seuphor in seiner o. g. Zeitschrift *OU* veröffentlicht hat.¹⁶

Eine andere von Vonna-Michell selbst beschriebene Versuchsanordnung, die aber offenbar nicht erfolgreich umgesetzt werden konnte, beinhaltet das Schreiben eines langen poetischen Textes auf ein etwa 360 Meter langes Tonband. Dafür sollte ein Wachsmalstift verwendet werden und anschließend die elektromagnetische Klanginformation, die nicht durch die zuvor aufgebrauchte Wachsschicht geschützt war, mit einer chemischen Lauge entfernt werden, was zu einer Art formgebender Auslöschung geführt hätte. Hier lassen sich Vergleiche zu Erasure-Poetry bzw. Blackout-Poetry ziehen, bei der Teile eines gegebenen Textes geschwärzt oder durchgestrichen werden, sodass durch Subtraktion neue Texte entstehen, hier allerdings übertragen auf das zeitbasierte Medium Klang.¹⁷

¹³ Balsam Flex (Hg.): Series 3. Produktflyer, o. w. A. Der Flyer erschien Mitte der 1980er Jahre unpaginiert.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ *Cercle et Carré* ist eine 1929 in Paris gegründete Künstlervereinigung, die sich konstruktivistischen Strömungen widmete und der u. a. Hans Arp, Marcelle Cahn, Le Corbusier, Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Luigi Russolo, Kurt Schwitters und Sophie Täuber-Arp angehörten.

¹⁶ Vgl. zu den visuellen Arbeiten von Seuphor Henri Chopin (Hg.): *OU*; vgl. zu Seuphors ‚musique verbal‘ ders.: *Poésie Sonore Internationale*, Paris: Jean-Michel Place 1979.

¹⁷ Ein frühes Beispiel für diese Methode, allerdings auf Papier und nicht akustisch, stammt von Man Ray: *Paris, mai 1924*. Zu dieser Methode im Allgemeinen siehe Viola Hildebrand-Schat: *Erasure Poetry. Zwischen Poesie und Kunst, Appropriation und Conceptual Writing*, in: Gilbert, Annette (Hg.): *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld: transcript 2012, S. 299–314.

Experimentierfreude und die Suche nach herausfordernden Situationen zeigen sich auch an der Auswahl der Orte für die Tonaufnahmen bzw. Produktion, wobei sich ein gewisser Humor, verstanden als Distanz zu einer ungebrochenen Identifikation als Künstler, erkennen lässt. Neben den im Studio oder zu Hause aufgenommenen Audiokassetten wurden auch Aufnahmen an ungewöhnlichen Orten wie einer Autowaschanlage durchgeführt (vgl. Abb. 1), ohne die Umgebungsgeräusche herauszufiltern. Das lässt sich mit einer post-Cage'schen Ästhetik assoziieren, bei der die Trennung zwischen nützlichen und unnützen Geräuschen aufgehoben ist. Andere Veröffentlichungen wurden vor Ort bei Performances und Live-Aktionen aufgenommen, wobei gelegentlich eine Art In-situ-Publishing praktiziert wurde, indem eine Performance aufgezeichnet und anschließend auf Audiokassetten vervielfältigt wurde, um sie am Ende einer Veranstaltung dem Publikum zum Kauf anzubieten.¹⁸ In einem Gespräch, das ich im Januar 2017 in seinem Atelier in London mit ihm geführt habe, erläuterte E. E. Vonna-Michell, dass dem Publikum nach einer Aufführung oftmals Essen serviert wurde, um Zeit für die Vervielfältigung der Kassetten zu gewinnen.¹⁹



Abb. 1: E. E. Vonna-Michell / Allen Fisher: Chest Breath & Carwash Interview.

¹⁸ Eine Praxis, die heute mit selbst gebrannten CDs von zahlreichen Musikgruppen praktiziert wird.

¹⁹ Unveröffentlichte Gesprächsnotiz.

Neben den akustischen Arbeiten auf Audiokassetten erschienen im Programm von Balsam Flex noch einige kleinformatige Hefte und Bücher sowie Kunst-Editionen in kleiner Auflage, manchmal gar Originale und Einzelstücke, später kamen laut den erwähnten Verlagsbroschüren auch einzelne Veröffentlichungen auf Videokassetten hinzu, über die aber kaum etwas überliefert ist. Einzelne Titel im Katalog sind schwer zu klassifizieren: Das Original *You are the only one missing* von Jiri Perez, scheinbar ein Objekt oder eine technische Skulptur, wird beispielsweise als „Mannikin-Audiorecorder-self-performing“²⁰ beschrieben; eine Audiokassette mit dem Titel *Screw Bodied Spares* enthält kein Audio und ist nicht abspielbar, es kann als ein frühes Beispiel so genannter Anti-Records im Bereich der Künstlerschallplatten und Noise-Music bezeichnet werden.²⁰ In dem erwähnten Gespräch berichtete E. E. Vonna-Michell außerdem von einer Audiokassette, bei der sich der Inhalt bei jedem Abspielen aufgrund einer absichtlich instabilen mechanischen Konstellation des Innenlebens der Kassette verändert, indem ein Reißen des Bandes oder andere Beschädigungen riskiert wurden.²¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch ein weiteres Objekt, das nicht zum Hören, nicht für das Ohr, sondern für die Nase gedacht ist und eine Verschönerung der Umweltgerüche verspricht (Abb. 2):

Fills the Room of Your Choice. A sniffing apparatus for the head, KHAASHA-200 will replace the anxious odors of the world with the single, stable scent of your desire! This elegant piece of jewelry made of gold or silver holds the source of the smell you want to smell – by inclination.²²

²⁰ Die Detailbeschreibung zur Veröffentlichung *Screw Bodied Spares* im Onlinekatalog der British Library, die durch eine Schenkung seit einigen Jahren etwa zwei Dutzend Audiokassetten von Balsam Flex im Bestand führt, lautet: „Transparent case containing disassembled cassette tape, scissors, tweezers, printed piece of paper / card and two hatpins. No audio“, o. A., in: Onlinekatalog der British Library, London, <http://explore.bl.uk/BLVU1:LSCOP-ALL:BLLSA8153298> (02.02.2022).

²¹ Unveröffentlichte Gesprächsnotiz.

²² Balsam Flex (Hg.): Series 3. Produktflyer, o. w. A.



Abb. 2: Balsam Flex (Hg.): Series 3. Produktflyer.

Diese Werbung für ein ungewöhnliches und neuartiges Accessoire findet sich ebenfalls auf dem Flyer für die dritte Serie von Balsam Flex und ist ein gutes Beispiel für die erwähnte Eigenart einzelner Veröffentlichungen. Ob dieses „sniffing device“ jemals produziert oder gar verkauft wurde – in der Broschüre wird eine Version aus Silber, eine aus Gold angepriesen, jeweils mit exakter und nicht unrealistischer Preisangabe – ist leider nicht bekannt.²³

²³ Ebd.

E. E. Vonna-Michell mögen ein überaus trockener Humor und zuweilen schelmischer Witz zu eigen gewesen sein, in Fragen der künstlerischen Forschung und Praxis war er allerdings von äußerster Ernsthaftigkeit. Neben seiner produktiven Reflexion etablierter ästhetischer Praktiken sowie der Verwendung und Umstülpung von Medientechnologien in künstlerischen Abläufen erzählte er auch von aktuellen Projekten, die nicht als Kunst deklariert und inkognito an öffentlichen Orten wie Zügen installiert worden seien: anonyme Unternehmungen, die aufgrund ihrer Verwegenheit und Komplexität schwer zu fassen sind.

Da er sich nie um Stipendien bewarb und sich auch nicht als Künstler bezeichnen wollte, verdiente er sein Geld lieber mit Druck- und Vervielfältigungsarbeiten für andere und später als unabhängiger Experte und Berater für verschiedene Unternehmen. Dabei konnte er sein Fachwissen im Bereich der Medientechnologie bestens nutzen, das er sich mit den eigenen Film- und Soundarbeiten sowie der Verlagstätigkeit angeeignet hatte. Da nichts über eine Ausbildung E. E. Vonna-Michells in diesem Bereich bekannt ist, kann davon ausgegangen werden, dass die autodidaktische Aneignung dieser Fertigkeiten für künstlerische Zwecke seine Expertise in diesem Bereich ermöglichte. Dies würde in einem weiteren Kontext auch andere medienkünstlerische Tätigkeiten und autodidaktische Lernprozesse aufwerten. Denn die Herangehensweise an Medientechnologien und ihre Nutzung war für E. E. Vonna-Michell immer auch erkenntnisorientiert und auf dem neuesten Stand, er war ein Künstler-Ingenieur („artist-engineer“), der verschiedene Materialien addierte, subtrahierte, demontierte und wieder zusammensetzte.²⁴ Ein Medienalchemist, der bisher unbekanntes Verfahren im Umgang mit technischen Medien suchte und fand, um ästhetische Ergebnisse zu erzielen, die noch in der Entwicklung begriffen waren. So entstanden Arbeiten, die den Prozess ihrer Entstehung mit reflektierten.

In einem 1981 aufgezeichneten Interview mit Ken Edwards spricht E. E. Vonna-Michell über seine Faszination für das Kochen, die mit künstlerischen Methoden von Zerfallsprozessen und Verwandlungen zusammenhängt:

The way things used to change. You'd see a package of something dry and later it came out wet ... things became cakes, never understood! How a thing became a cake like that. I remember now seeing a cardboard box with all the dry stuff in it, three hours later we had this big cake. [...] Puddings were mysterious, jelly ... all that business, fascinating.²⁵

²⁴ Vgl. Ulrich Weissenstein: Collage, Montage and Related Terms. Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts, in: *Comparative Literature Studies* 15 (1978), S. 124–139.

²⁵ Interview mit Ken Edwards: *Infiltration & Dispersal. A series of conversations with E. E. Vonna-Michell*, in: *Reality Studios* 4 (1982), S. 103–133. S. 103.

Künstlerische Arbeiten von E. E. Vonna-Michell außerhalb von Balsam Flex

Auch in der künstlerischen Arbeit von E. E. Vonna-Michell waren Umwandlungsprozesse zentral. Zu seinen textbasierten Arbeiten auf Papier gehören beispielsweise höchst abstrakte, visuelle Gedichte: mehrmals kopierte, zerknitterte Textseiten, auf denen schrittweise immer mehr Fläche ausgelöscht wurde, sodass der entstellte Text nur noch einen kleinen Bereich einer jeweiligen Seite einnimmt. Solche Transformationen und Auslöschungen wurden von ihm auch auf die medientechnologische Bearbeitung von Sound angewendet. Das Prozesshafte dieser Arbeiten ist ein wichtiges Merkmal, in dem Inhalt und Form materialästhetisch korrespondieren. Zu den technischen Möglichkeiten der Auslöschung auf Tonband finden sich im Nachlass beispielsweise folgende Aufzeichnungen:

[N]otes on tape preparation: a convenient length of tape is 600 feet run on a 5 inch spool halve or more of which is incapable of recording sound depending on options available. The tape can either be directly demagnetized by scraping off the magnetic surface or splicing leader tape randomly into 1 $\frac{7}{8}$, 3 $\frac{3}{4}$, 7 $\frac{1}{2}$ and 15 inch segments and adding to the tape removing the related amount of magnetic tape. Each segment corresponds to a possible recording speed as well as a possible second. For example a 600 foot tape running at speed of 3 $\frac{3}{4}$ ips will run for about 32 minutes. With 450 feet of demagnetized surface there will be 24 minutes of material.²⁶

Neben Transformationen, Zerfall und Auslöschung waren auch lang andauernde Prozesse von großem Interesse für Vonna-Michell. Für eine Aufführung kündigte ein schlichtes Faltblatt *A Weekend* von E. E. Vonna-Michell an: „48 hours / to begin at 8 pm on July 14 / ending at 10 pm on July 16 / to take place in / around / Lower Green Farm-Kent. There will be a 2 hour interval on July 15 from 3 to 5 pm.“²⁷

Ein Teil der textbasierten Arbeiten von E. E. Vonna-Michell, welche in Form von kleinformatigen, selbst produzierten Büchern oder in Magazinen veröffentlicht wurden, befasst sich mit ähnlichen Problemstellungen wie seine Audioarbeiten.²⁸ Printpublikationen arbeiten mit Wiederholungen und kombinatorischen Konzepten: Das kleine Büchlein *Back Segments* spielt auf einem Dutzend Seiten Variationen des Wortes „back“ in sich stark wiederholenden

²⁶ Typoskript im Nachlass von E. E. Vonna-Michell (Privatbesitz).

²⁷ Balsam Flex (Hg.): Veranstaltungsflyer [aus dem Nachlass von E. E. Vonna-Michel], o. w. A.

²⁸ Beispielsweise: E. E. Vonna-Michel: A Reinhold Placed Near, hg. von Allen Fisher, in: Spanner 20 (1981).

Mustern durch: „seen back / sense back / skid back / seem back / seize back / slip back.“²⁹ Hier wird das repetitive Moment dieser kurzen Gedichte nicht nur in der Schriftlichkeit durch Typografie und Layout hervorgehoben, sondern auch die akustische Materialität, die Lautgestalt der Sprache betont, die reich an Assonanzen und eigenwilligen Reimen ist. Eine weitere Arbeit, ein visuelles Gedicht unbekanntes Datums in Form einer Collage auf einem DIN-A4-Blatt (Abb. 3), kombiniert das deutsche Wort „Schnitt“ mit allen möglichen Präfixen, sodass ein Feld von Wörtern entsteht, die sich typografisch und semantisch überlagern: Aufschnitt, Ausschnitt, Einschnitt, Verschnitt, Zuschnitt usw. Dadurch entsteht eine Art Schnittmuster für eine kombinatorische Spracharbeit, ein offenes Werk, das durch die scheinbar aus einem typografisch einheitlichen Vordruck ausgeschnittenen, dicht collagierten Wörter ein weites assoziatives Feld öffnet.

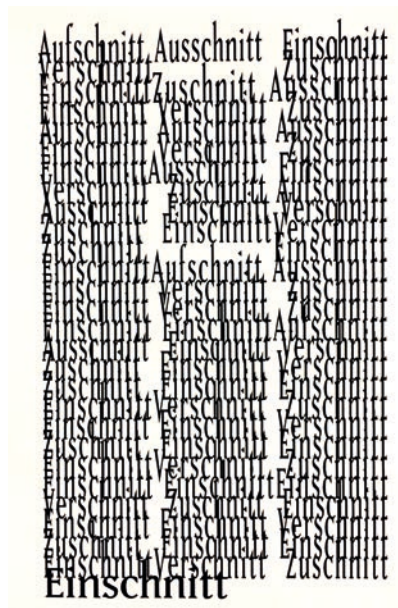


Abb. 3: E. E. Vonna-Michell: [Aufschnitt Ausschnitt Einschnitt], unveröff.

Das Buch *Falkenhagen* hingegen ist durch exzessive Überschreibungen entstanden.³⁰ Es ist eine Überarbeitung der 1974 in Großbritannien eingeführten Antiterrorgesetze unter Verwendung von angeeignetem Textmaterial und Anwendung eines spezifischen Verfahrens:

²⁹ E. E. Vonna-Michell: *Back Segments*, o. w. A. u. up.

³⁰ E. E. Vonna-Michell: *Falkenhagen*, Berlin: Dreit Editions o. J.

[M]ore than one text written on the same page, typed onto the same page. [...] a writing manipulation. [...] It's writing over itself and against itself. First thing is written. Then it's rewritten. Then it's rewritten. It's just responding to itself.³¹

Es handelt sich hierbei also um ein „writing that works against itself.“³² E. E. Vonna-Michell betrachtete diese Prozesse, einschließlich der Aneignung, Umwandlung und Auslöschung, als Performances. Die Produktion eines Buches war für ihn selbst schon eine Performance, sodass er keine Notwendigkeit sah, sie noch einmal aufzuführen.³³

Eines seiner ‚Bücher‘ war sogar als Objekt konzipiert, das einem Zerfallsprozess unterzogen wurde, der in dem selbsterklärenden Titel *2 ply washing up for more than 10 months* bereits erläutert ist; die Ausführung bestand im titelgebenden Aufschwemmen der Holzstücke durch möglichst regelmäßige Bewässerung, gegebenenfalls durch die Rezipierenden, was ein partizipatives Moment zwischen Autor und Publikum ins Spiel brachte.

Das Gleiche gilt für einen Großteil seiner Audio- und Filmarbeiten, bei denen das Material bestimmten, vorher festgelegten Prozessen des Zerfalls und der Zersetzung unterzogen wurde.³⁴ Die Ergebnisse wurden dann auf Audiokassetten veröffentlicht oder zu verschiedenen Anlässen als Filme gezeigt.

E. E. Vonna-Michell und Henri Chopin

Ein äußerst wichtiger Kollaborationspartner von E. E. Vonna-Michell – und wohl auch eine nicht zu unterschätzende Inspiration für die verlegerische Arbeit – war dabei Henri Chopin, der eine Sammlung seiner *Audiopoems* unter dem Titel *Oh* für Balsam Flex beisteuerte. Chopin, mit seiner Zeitschrift *OU* und der gleichnamigen Edition selbst Verleger experimenteller Poesie, war seit den frühen 1960er Jahren eine Schlüsselfigur der europäischen Nachkriegsavantgarde und ein unermüdlicher Vermittler zwischen unterschiedlichen Künstler*innen, Szenen und historischen Epochen, indem er immer wieder Kontakt zu

³¹ Interview mit Edwards: *Infiltration & Dispersal*, S. 117.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 118.

³⁴ Solche Auflösungsprozesse durch natürliche chemische Langzeitreaktionen erinnern an bildkünstlerische Methoden von Dieter Roth oder, bezogen auf filmische Arbeiten, Tony Conrad. Andere von E. E. Vonna-Michell angewendete filmische Methoden, in denen das Filmmaterial direkt beschrieben, bemalt oder zerkratzt wurde, erinnern an Filmexperimente des Lettrismus und Situationismus oder an die filmische Praxis von Stan Brakhage.

künstlerischen Vorläufern aufnahm.³⁵ Gemeinsam mit Chopin realisierte E. E. Vonna-Michell Arbeiten, in denen Sprache, Sound, bewegte Bilder, visuelle Elemente und Raum kombiniert wurden. Zeitbasierte Prozesse, Dekonstruktionen oder kreativer Miss- und Gebrauch von Medientechnologien sowie neue Formen graphischer Partituren waren in der Zusammenarbeit mit Chopin von großer Bedeutung. So etwa in dem Film *Stridence*, in dem ein selbst entwickeltes, höchst abstraktes, auf Filmstills basierendes graphisches Partitursystem namens „Moyospace“ zum Einsatz kam: Bei jeder neuen Aufführung wurde die Partitur der vorherigen Version hinzugefügt (drei Versionen aus den Jahren 1977, 1978 und 1980) bzw. wiederverwendet. Dabei kam laut E. E. Vonna-Michell transparentes Filmmaterial zum Einsatz, damit sich Licht und Ton im Aufführungsraum bewegen konnten und sich dadurch eine ephemere „Signatur“ im Raum ergab.³⁶ Eine weitere Zusammenarbeit trägt den Titel *To Ray the Rays*. Sie besteht aus zwei Filmen (16 mm und 8 mm Format), einem Soundtrack mit elektronischer Sound Poetry sowie einem etwa 2 × 3 Meter großen Siebdruck auf Stoff. Der Text des Titels, deutsch etwa ‚die Strahlen bestrahlen‘, taucht in allen Elementen dieser Arbeit auf, er ist beispielsweise als abgetippte Liste in rascher Bewegung als bewegtes Schreibmaschinengedicht zu sehen, auf dem Siebdruck ist er mehrfarbig und in Form visueller Poesie präsent.

Die verlegerischen Aktivitäten von E. E. Vonna-Michell sowie seine eigenen künstlerischen Arbeiten sind im wahrsten Sinne des Wortes ‚experimentell‘. Es handelt sich um konzeptionelle Aufgabenstellungen mit offenem Ausgang, hier zeigen sich Neugier und Mut für das Unerwartete, das in seiner eigenen ästhetischen Qualität ausgestellt und reflektiert wird. Der größte Teil des Verlagsprogramms von Balsam Flex und insbesondere die eigenen Arbeiten von E. E. Vonna-Michell sind bis heute hinter den zugänglicheren Werken der Epoche größtenteils verborgen geblieben. Dies mag an den oftmals nicht einfach nachvollziehbaren künstlerischen Praktiken einiger Veröffentlichungen liegen, an den medialchemistischen Ansätzen, für deren Rezeption ein gewisses technisches Vorwissen hilfreich ist, oder auch an der speziellen Beschaffenheit dieser medialen Artefakte. Zudem sind die Audiokassetten von Balsam Flex längst vergriffen und in institutionellen Archiven und Sammlungen nur selten vertreten, was eine Aufarbeitung schwierig macht. Bis auf wenige Ausnahmen sind diese zudem bisher nicht

³⁵ Chopin nahm Mitte der 1960er Jahre beispielsweise auch die Lautgedichte von Raoul Hausmann auf und veröffentlichte eine Auswahl in seiner Zeitschrift *OU* auf Schallplatte. Vgl. zur Zeitschrift *OU* beispielsweise Henri Chopin: *Depuis 1964 la revue OU*, Bourges: Ville de Bourges 1979. Marc Matter (Hg.): *Henri Chopin & die Revue OU (= Fabrikzeitung 298 [2014])*.

³⁶ E-Mail von E. E. Vonna-Michell an den Autor, 30.01.2014: „each new performance added / or used the scores from the previous version [...] transparent film was always used to enable light & sound to move within the performing space and become a passing signature of that space.“

wiederveröffentlicht worden.³⁷ Die akustischen Arbeiten, die bei Balsam Flex erschienen sind, wirken allerdings nach „in the margins of the margins where aspects of the future are formulated in an encrypted yet prophetic language“.³⁸ Die Arbeit von E. E. Vonna-Michell stand in enger Verbindung und regem Austausch mit damaligen Strömungen der experimentellen Künste. Sie war von ausgewählten Positionen der Avantgarden inspiriert und hat Aspekte der Kunst, Dichtung und Musik von heute vorweggenommen. Dadurch lassen sich unterschiedliche historische Schichten miteinander verbinden – nicht nur im Rückblick, sondern auch als Ausblick auf neue Formen, die zu erkennen oftmals erst ein historischer Abstand erlaubt. An den Veröffentlichungen von E. E. Vonna-Michell und Balsam Flex wird deutlich, wie artefaktgebunden und medienspezifisch künstlerische Praktiken sein können. Im Gegensatz zu ihren Artefakten sind diese Praktiken heute nicht minder zeitgemäß und ermöglichen sowohl medienhistorische Analysen wie das Schulen eines nicht nur auf Methoden, sondern eben auch für Artefakte sensibilisierten Blicks auf gegenwärtige Mediennutzung.³⁹

Bibliographie

Sekundärliteratur

Chopin, Henri: Depuis 1964 la revue OU, Bourges: Ville de Bourges 1979.

Cowley, Julian: Unofficial Channels Extra. Balsam Flex, in: The Wire Magazine 297 (November 2008), https://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/unofficial-channels-extra_balsam-flex (02.02.2022).

Edwards, Ken: Infiltration & Dispersal. A series of conversations with E. E. Vonna-Michell, in: Reality Studios 4 (1982), S. 103–133.

³⁷ Ausnahmen bilden beispielsweise die Wiederveröffentlichungen auf Vinyl LPs des Slowscan Labels aus 's-Hertogenbosch (NL); Henri Chopin: Oh Audiopoems, 2016; JGJGJGJG: A Farewell Performance sowie eine Zusammenstellung mit Material von drei Balsam Flex-Audiokassetten mit Arbeiten von Bob Cobbing, Peter Finch, François Dufrêne, Helmer Bodil und Lawrence Upton.

³⁸ Julian Cowley: Unofficial Channels Extra. Balsam Flex, in: The Wire Magazine 297 (November 2008), https://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/unofficial-channels-extra_balsam-flex (02.02.2022).

³⁹ Dieser Aufsatz ist Teil eines Projekts, für das Fördermittel des Europäischen Forschungsrats (ERC) im Rahmen des Programms der Europäischen Union für Forschung und Innovation „Horizont 2020“ bereitgestellt wurden (Finanzhilfvereinbarung Nr. 884177). Die hier artikulierten Ansichten und Meinungen sind die des Autors und entsprechen nicht notwendig denen der Europäischen Union (EU) oder des Europäischen Forschungsrats (ERC). Weder die EU noch der ERC können dafür verantwortlich gemacht werden.

- Hildebrand-Schat, Viola: Erasure Poetry. Zwischen Poesie und Kunst, Appropriation und Conceptual Writing, in: Gilbert, Annette (Hg.): Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, Bielefeld: transcript 2012, S. 299–314.
- Jäger, Ludwig: Audioliteralität. Zur akroamatischen Dimension des Literalen, in: Binczek, Natalie / Wirth, Uwe: Handbuch Literatur & Audiokultur, Berlin / Boston: de Gruyter 2020, S. 61–84.
- Matter, Marc (Hg.): Henri Chopin & die Revue OU (= Fabrikzeitung 298 [2014]).
- Montgomery, Will: Balsam Flex. Cassette Culture and Poetry, in: Lang, Abigail / Nowell Smith, David (Hg.): Modernist Legacies. Trends and Faultlines in British Poetry Today, New York: Palgrave Macmillan 2015, S. 129–141.
- o. A., in: Onlinekatalog der British Library, London, <http://explore.bl.uk/BLVU1:LSCOP-ALL:BLLSA8153298> (02.02.2022).
- Weissenstein, Ulrich: Collage, Montage and Related Terms. Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts, in: Comparative Literature Studies 15 (1978), S. 124–139.

Quellen / Primärquellen

- Balsam Flex (Hg.): Series 3. Produktflyer, o. w. A u. up.
- (Hg.): Veranstaltungsflyer [aus dem Nachlass von E. E. Vonna-Michel], o. w. A.
- Vonna-Michel, E. E.: A Reinhold Placed Near, hg. von Allen Fisher, in: Spanner 20 (1981).
- : Back Segments, o. w. A. u. up.
- : Falkenhagen, Berlin: Dreit Editions o. J.
- : Orange Wipes [Kassettenbegleittext], London: Balsam Flex 1979.
- : E-Mail an den Autor, 30.01.2014.