

URSULA BOGNER  
SONNE = BLACK BOX





Erschienen im Maas Media Verlag, Berlin

Maas Media Vol. 43  
ISBN 978-3-940999-25-2

1. Auflage  
© 2011 bei den Autoren. Alle Rechte vorbehalten.

Herausgeber und Verlag waren bemüht, alle Inhaber von Bildrechten ausfindig zu machen.  
Wo dies nicht geschehen konnte, bleiben berechtigte Ansprüche gewahrt.

Layout: Gundula Schmitz  
Übersetzung: Joy Hawley, Kiwi Menrath, Andrew Pekler, Nicholas Grindell  
Lektorat: Chris Dreier

Druck und Bindung:  
Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar  
[www.digitalakrobaten.de](http://www.digitalakrobaten.de)

Besonderen Dank an: Sebastian und Ulrich Bogner, Kiwi Menrath, Tim Tetzner,  
Andrew Pekler, Bettina Klein, Nick Currie, Jürgen Fischer, Christoph Bannat, Gundula Schmitz

[www.maasmedia.net](http://www.maasmedia.net)  
info@maasmedia.net

[www.faitiche.de](http://www.faitiche.de)  
info@faitiche.de

**URSULA BOGNER**  
**SONNE = BLACK BOX**



## **Content / Inhaltsverzeichnis**

1. **Jan Jelinek**  
Introduction / Einleitung
2. **Momus**  
Inside every synthetic man there's an electronic woman
3. Suspicion of fake as reception strategy. Responses to Ursula Bogner /  
Der Fakaverdacht als Rezeptionsstrategie. Zur Wahrnehmung von Ursula Bogner  
An email interview with / Ein Email-Interview mit **Kiwi Menrath**
4. **Kiwi Menrath**  
From Spectacle to Speculation. A brief history of the term fake /  
Vom Spektakel zur Spekulation. Kleine Begriffsgeschichte des Fake
5. **Bettina Klein**  
Future, Index, Interruptions
6. What is Orgonomy? / Was ist Orgonomie?  
An email interview with / Ein Email-Interview mit **Jürgen Fischer**
7. **Tim Tetzner**  
The Virtue of Forgetting Ursula Bogner in the Digital Age
8. **Andrew Pekler**  
Liner notes for *Sonne = Blackbox* / Notizen zum Album *Sonne = Blackbox*
9. About the authors / Zu den Autoren

## 1. Jan Jelinek Introduction

Whoever is looking for information about the “true” identity of Ursula Bogner in these opening remarks will be disappointed. The introduction as well as the text selections in this book will not address this question. However, as the editor I have made the decision to include a text which plays an important role in further understanding Bogner’s identity. This is Momus’s quite entertaining blog article *Electronic Drag*. In it a new and different story is told: that of an Ursula Bogner which he believes to be Jan Jelinek – in drag. How does Momus know that there is no real Bogner? “(...) because Wikipedia doesn’t have a page about her. Not in German, not in English, not in any language.” Of course Momus makes an effort to find much more effective evidence, but in the end this captures his main point, since a line of argument or rather a transformation of the supposed fake is not of any interest.

The artistic substance, in this case drawings, photographs and acoustic work, still remains tied to her biography, inseparably connected to Ursula Bogner, whether fictitious or real. Her tale always resonates when hearing her recordings or looking at her drawings. For this reason, no texts have been selected to verify her identity in this volume, as this would be a reduced selective approach, namely the “establishment of truth”. Or in the end would even lead to nothing but disinterest in her body of work.

But it would be just as ignorant to remain silent about the suspicion that she is a fake. Thus *Sonne = Blackbox* is concerned with this issue in another way: the author Kiwi Menrath allows us a glimpse in her cultural analysis of the fake (*From Spectacle to Speculation: A brief history of the term fake*) and in an interview conducted by her, we address the concrete particularities of Bogner’s reception.

The contributions by Bettina Klein and Andrew Pekler take another approach: as curators, both explore Ursula Bogner’s artistic estate. Bettina Klein did so in her role as initiator of the *Mélodie: toujours l’art des autres* exhibit (March 12, 2011 – May 22, 2011; CEACC Strasbourg, France), and Andrew Pekler in his role as the musician to whom Bogner’s tapes were made available (CD *Voice and Tape Music by Ursula Bogner*). While Klein positioned her drawings in an art historical context, Pekler undertook the task of interpreting her tape notes. It is remarkable that the absence of the artist is palpable in both texts. The terrain seems to be never completely accessible, statements about her motivation remain speculative, which is hardly surprising given her notes, which at times seem quite esoteric and withdrawn.

Two further texts use Bogner’s biography as a catalogue of reference, and impulses for all of the other stories are taken from this collection. Jürgen Fischer explains Wilhelm Reich’s studies of orgonomy. A science whose conceptual apparatus Ursula Bogner was familiar with, which her numerous file cards show. Tim Tetzner’s text, *The Virtue of Forgetting Ursula Bogner in the Digital Age*, resembles a chain of association

## Einleitung

Wer in den hier einleitenden Worten Auskunft zur "wahren" Identität Ursula Bogners sucht, wird enttäuscht sein. Die Einleitung und auch die in diesem Buch versammelten Texte werden sich mit dieser Frage nicht weiter auseinandersetzen. Dennoch habe ich mich als Herausgeber dazu entschlossen, einen Text mit aufzunehmen, der für die weitere Wahrnehmung von Bogners Identität eine wichtige Rolle spielte. Es handelt sich hierbei um Momus' äußerst amüsanten Blogeintrag *Electronic Drag*. Hier wird eine neue, andere Geschichte erzählt: Die von Ursula Bogner, von der er annimmt, sie sei Jan Jelinek - in drag. Woher Momus weiß, dass es keine echte Bogner gibt? "(...) because Wikipedia doesn't have a page about her. Not in German, not in English, not in any language."

Natürlich bemüht Momus im weiteren Text weitaus effizientere Beweismittel, doch letztendlich ist das Wesentliche hierzu schon gesagt, weil eine Beweisführung, oder vielmehr: eine Überführung des angeblichen Fakes, eigentlich gar nicht von Interesse ist.

Der Inhalt, in diesem Fall ihr zeichnerisches, photographisches und akustisches Werk, bleibt ohnehin an ihre Biografie gebunden, ist untrennbar mit Ursula Bogner verknüpft, egal ob fiktiv oder real. Ihre Geschichte schwingt beim Hören ihrer Aufnahmen und beim Betrachten ihrer Skizzen immer mit. Deshalb werden in diesem Band keine Texte zur Verifizierung ihrer Biografie versammelt, würde dies doch eine reduziert selektive Herangehensweise, nämlich die der "Wahrheitsfindung", bedeuten. Oder gar am Ende nur zu einem führen: Zum Desinteresse an ihrem Oeuvre.

Aber es wäre ebenso ignorant, den Fakeverdacht zu verschweigen. *Sonne = Blackbox* beschäftigt sich also damit auf eine andere Art und Weise: Die Autorin Kiwi Menrath verschafft uns Einblick in ihre kulturwissenschaftliche Analyse des Fake (*Vom Spektakel zur Spekulation. Kleine Begriffsgeschichte des Fake*) und in einem mit ihr geführten Interview benennen wir die konkreten Eigenheiten der Bognerschen Rezeption.



Ursula Bogner (left), 1966, b/w photo

## 2. Momus

Inside every synthetic man there's an electronic woman



Ursula Bogner



Jan Jelinek

The woman on the lefthand side of the picture above does not exist. She's called Ursula Bogner - I mean, she's NOT called Ursula Bogner - and we know she doesn't exist because Wikipedia doesn't have a page about her. Not in German, not in English, not in any language.

What's that? Lots of people exist who don't have Wikipedia pages? All right, let's get more specific. This image purports to be a photograph of a pioneering electronica artist who was born in 1946 and died in 1994 at the age of 48. The label *Faitiche* (pronounced like "fetish"), run by loop-finding jazz-glitch pioneer Jan Jelinek (above, right), has released what purports to be a compilation of Ursula Bogner's radiophonic experiments between 1968 and 1988.

Now, I'd hardly be the first person to say that this attractively eccentric music doesn't sound so much like a series of visionary, prophetic premonitions of 21st century quirky minimalist microsound as, well, the actual thing, composed and released recently by a contemporary Berlin-based electronica artist - Jan Jelinek, say - with a funny, playful press release. And I wouldn't be the first to speculate that the "woman" in the photograph is in fact Jelinek himself in drag.

Nevertheless, one of my favourite sayings is "Every lie creates a parallel world; the world in which it is true". So I'm interested in the parallel world in which Ursula Bogner really is credible, and really exists.



Daphne Oram

It doesn't require such a stretch of the imagination; after all, record labels have done a roaring trade over the last decade in exotic electronica compilations, many of them by "overlooked" women composers. The fictional Ursula Bogner takes her place alongside real historical electronic music composers like Delia Derbyshire, Daphne Oram, Clara Rockmore, Elaine Radigue, Else Marie Pade, Maddalena Fagandini, Glynis

### **3. Suspicion of fake as reception strategy. Responses to Ursula Bogner. An email interview with Kiwi Menrath.**

Jan Jelinek: Ursula Bogner's *Recordings 1969-1988* was released in October 2008. Shortly after the release of the album, first suspicions were expressed on various blogs that Ursula Bogner's biography was made up. Having given you an overview of how the album was received, it would interest me to hear how you would explain this scepticism or rather how you would situate the reception of Ursula Bogner in general.

Kiwi Menrath: To begin with, scepticism is probably appropriate in journalism, especially in PR-infested cultural journalism. Yet in the case of Ursula Bogner, the press reaction indeed took an unusual course. Ursula Bogner's life story took up a disproportionate amount of space in the reviews. Upon examination of the German and English language press coverage of the 2008 release, 70% of the available line space in the music press, and up to 85% in the non-music media, such as daily press and event magazines, focussed on the biography of Ursula Bogner and speculation regarding her persona. In cultural criticism it is common to filter the reception of an artist's music or work through the author figure. Yet it is striking to what extent this was expressed in the case of Ursula Bogner. Healthy scepticism seems here to have colluded with a biography which to some still appears to be larger than life; as *Goon Magazin* put it: "Why should being married and a mother rule out a strong interest in subculture? Why is this contrast still being blown up so much?"

JJ: Does that mean that it is merely the "uncommon" biography of Ursula Bogner which is responsible for the scepticism? In this case it needs to be clarified, what exactly was so extraordinary about her life. After all, Ursula Bogner's life was precisely the opposite: a rather average middle-class biography.

KM: What is uncommon is that we found out about Mrs. Bogner at all. Such a biography would not have been documented if her music had not been released. What reason would we otherwise have had to revisit a life devoid of any spectacular professional achievements and exceptionally tragic private events? Certainly there have been many housewives who privately pursued an interest in music, and many women who not only studied chemistry, but also worked in this field their whole lives; we just haven't heard or read about them.

JJ: I suspect that the reception was effected less by the text than by her press photo – a photo which indeed puts her in a rather eccentric light. Due to this eccentricity the suspicion arose that it is in fact me in the photo: Jan Jelinek in drag. By this point a new story had come into being – very interesting I thought. Can something like this be manipulated, or can reception be steered in this direction? Do you know of examples in which such "dissonances" were implanted in a biography in order to provoke the suspicion that they were fake?

### 3. Der Fakeverdacht als Rezeptionsstrategie. Zur Wahrnehmung von Ursula Bogner. Ein Emailinterview mit Kiwi Menrath.

Jan Jelinek: Ursula Bogners *Recordings 1969-1988* wurde im Oktober 2008 veröffentlicht. Schon ziemlich bald nach dem Erscheinen des Albums wurden die ersten Verdachtsmomente auf diversen Blogs geäußert, dass Ursula Bogners Vita eine Erfindung sei. Nachdem ich Dir einen Einblick über die Rezeption des Albums verschafft habe, würde mich interessieren, wie Du Dir diese Skepsis erklärt, bzw. grundsätzlich die Rezeption von Ursula Bogner einordnest.

Kiwi Menrath: Skepsis ist im Journalismus zunächst mal gut angebracht, gerade im PR-infizierten Kulturjournalismus. Im Fall von Ursula Bogner verlief die Pressereaktion aber tatsächlich ungewöhnlich: In der Rezension

nahm die Lebensgeschichte von Ursula Bogner überproportional viel Raum ein. Wenn man sich die deutsch- und englischsprachige Print- und Onlinepresse zur Veröffentlichung 2008 anschaut, wurde in den musikspezialisierten Medien über 70% des verfügbaren Zeilenraums, in den nicht szene-internen Medien wie Tagespresse und Veranstaltungsmagazinen sogar 85% auf die Vita von Ursula Bogner und die Spekulation um ihre Person verwandt. Es ist zwar in der Kulturredaktion weit verbreitet, Musik oder künstlerische Werke auch mit Hilfe der Figur des Autors zu rezipieren. Aber in diesem Ausmaß ist das bemerkenswert. Die gesunde Skepsis scheint also auf eine Biographie gestoßen zu sein, die vielen immer noch larger than life erscheint; wie fragt das *Goon Magazin* so schön: "Wieso sollte sich Verheiratet- und-Mutter-sein und ein gesteigertes Interesse an Subkultur ausschließen? Wieso wird dieser Gegensatz noch immer so aufgeblasen?"

JJ: Heißt das, dass allein die "ungewöhnliche" Biografie Ursula Bogners sich für die Skepsis verantwortlich zeigt? Wobei natürlich zu klären wäre, was genau an ihrem Leben so außerordentlich war. Letztendlich ist Ursula Bogners Leben doch genau das Gegenteil: eine eher durchschnittliche bürgerliche Biografie.

KM: Außergewöhnlich ist, dass wir von Frau Bogner überhaupt erfahren haben. Eine solche Biografie wäre nicht aufgezeichnet worden, hätten ihre Musikaufnahmen keine Veröffentlichung gefunden. Welchen Anlass hätten wir sonst gehabt, ein Leben ohne spektakuläre berufliche Ereignisse oder außergewöhnlich tragische private Ereignisse zu resümieren? Sicher gab es viele Hausfrauen, die ihr Interesse an Musik privat verfolgt haben, und viele Frauen, die Chemie nicht nur studiert, sondern auch



Pferdekopfnebel, 1971, linocut

## 4. Kiwi Menrath

### From Spectacle to Speculation: A brief history of the term fake

In January 2010, singer and electronic music producer *Fever Ray*, aka Karin Dreijer Andersson, performed on a Swedish music television show; she was to receive an award for her solo debut album. She approached the stage to accept her award, her torso and face completely covered with red cloth. With award and microphone in hand and still masked, she seemed about to give the awaited acceptance speech. But then Dreijer Andersson merely lifted the headcovering of her costume only to reveal a second mask with an abstract, animal shape and let out a deep, throaty gasp.

In her performance, Dreijer Andersson reveals the mask behind the mask of stardom and leaves us in a state of genuine skepticism: not only of the realities of the entertainment industry, but of any claims to reality. Such a spectacular deconstruction of the conventions of representation is quite a familiar authentication practice in everyday media culture. Pop music relies on dramatic falsehood. And thus the fake, a spectacular falsifying for the sake of clarity, is also a flourishing strategy in a world of ubiquitous reproducibility. In contrast to the media-materialistic prognosis that reproduction techniques will make the difference between original and copy obsolete, it is precisely through the possibility of reproduction that the differentiation becomes interesting.<sup>1</sup> For this differentiation is not a substantial but a discursive one. How falsifications set such discourses in motion will be demonstrated here by means of a history of the term “fake” – from art to media criticism to pop music. In art and media criticism respectively, the fake allows two different strategies of criticism regarding claims to reality to come to the foreground; in the case of the fake in pop music, both are present in varying combinations. In the following history of the term, all three approaches – from art, media critique and pop music – will be explored in their respective contributions to the concept of fake – without implying a chronological development.

#### Fake in art

To this day the art forgery is considered to be the “archetype of fake” (Reuleke 2006: 19, transl. KM), and thus begins the history of the term and concept of the fake in the sphere of art (as well as in art philosophy). But first, the term “fake” needs to be defined as distinct from forgery. The English word “fake” means the counterfeit itself, but along with the forged object, it also signifies the process of faking – to disguise, to feign, to simulate, to make up (Römer 2001:14). To denote something as fake may thus mean that one considers an artwork to be a counterfeit, or a deed to be an act of falsification. According to the conventions of modern art, an art object is a forgery when its creator is an other than the object itself or the discourse about it purports. The supposed creator can be a well known artist or an invented artist personality.

<sup>1</sup> Regarding this alternative interpretation of Benjamin, see Groys (2003) and Bredekamp (1992).

## 4. Kiwi Menrath

### Vom Spektakel zur Spekulation: Kleine Begriffsgeschichte des Fake

Die Sängerin und elektronische Musikproduzentin *Fever Ray*, a.k.a. Karin Dreijer Andersson trat im Januar 2010 bei einer schwedischen Musikfernseh-Show auf; sie sollte einen Preis für ihr Solodebut erhalten. Oberkörper sowie Gesicht vollständig mit rotem Stoff verhüllt näherte sie sich der Bühne, um ihre Auszeichnung entgegen zu nehmen. Den Award und Mikrophon in Händen und immer noch maskiert, schien sie im Begriff, die erwartete Dankesrede zu halten. Doch Dreijer Andersson hob lediglich den kopfbedeckenden Teil ihres Kostüms – um eine zweite Maske von abstrakt-animalischer Form zu enthüllen und ein tiefes, kehliges Keuchen auszustoßen.

In ihrer Performance enthüllt Dreijer Andersson die Maske hinter der Maske des Startums und entlässt uns in eine grundlegende Skepsis: nicht nur gegenüber den Realitäten der Entertainmentindustrie sondern gegenüber jedweden Realitätsanspruchs. Ein solches spektakuläres Dekonstruktieren von Darstellungskonventionen ist eine recht gängige Praxis der Authentifizierung in der alltäglichen Medienkultur. Popmusik lebt von dramatischer Falschheit. Und so ist auch das Fake, ein spektakuläres Fälschen um der Aufklärung willen, in der Welt allgemeiner Reproduzierbarkeit eine florierende Strategie. Anders nämlich als die medienmaterialistische Vorhersage, dass die Techniken der Reproduktion die Unterscheidung zwischen Original und Kopie hinfällig machen, scheint sie genau mit der Möglichkeit der Reproduktion erst interessant zu werden.<sup>1</sup> Denn diese Unterscheidung ist keine substantielle sondern eine diskursive. Wie Fälschungen solche diskursiven Bewegungen in Gang setzen, soll hier anhand einer Begriffsgeschichte des Fake – von der Kunst über die Medienkritik bis zur Popmusik – aufgezeigt werden. In Kunst und Medienkritik lässt das Fake je unterschiedliche Strategien der Kritik von Realitätsansprüchen in den Vordergrund treten; beim Fake in der Popmusik sind beide in variablen Kombinationen präsent. In der folgenden Begriffsgeschichte sollen alle drei Zugangsweisen aus Kunst, Medienkritik und Popmusik in ihrem je spezifischen Beitrag zu einem Begriff des Fake aufgezeigt werden – ohne dabei eine chronologische Entwicklung zu implizieren.

#### Fake in der Kunst

Als „Archetypus der Fälschung“ gilt auch heute noch die Kunstoffälschung (Reuleke 2006:19), und so beginnt auch die Begriffs- und Konzeptgeschichte des Fake im Feld der Kunst (und der Kunstphilosophie). Zunächst muss jedoch der Begriff Fake gegenüber der Fälschung definiert werden. Das englische Wort „Fake“ bedeutet einerseits Fälschung, bezeichnet aber neben dem gefälschten Objekt auch den Prozess des Fälschens, also die „Verschleierung“, das „Heucheln“, „Vortäuschen“ und „Erfinden“ (Römer 2001:14). Etwas als Fake zu bezeichnen kann also bedeuten, ein Werk als gefälscht aber auch eine Handlung als Fälschen zu verstehen. Nach der Kunstkonvention der Moderne ist ein Kunstobjekt eine Fälschung, wenn sein

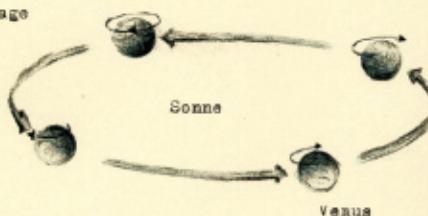
<sup>1</sup> Zu dieser alternativen Lesart Benjamins siehe Groys (2003) bzw. Bredenkamp (1992).

Rotation der Venus

(21 Tage auf der Venus. Melodiezzyklus)

Ost-West Bewegung  
um die eigene Achse  
Geschwindigkeit: 243,16 Tage  
Im Modell: 21 Sekunden

West-Ost Bewegung  
der Venus um die Sonne  
Geschwindigkeit: 224,7 Tage  
Im Modell: 19 Sekunden



Ein Sonnentag der Venus:  
166,7 Tage (Erde)  
Im Modell: 14 Sekunden

14 Sekunden:  
An- und Abschwellen von  
Frequenzen (Frequenzcluster)

## Schleusen (sonor)

### Realisation

#### Schallstärke:

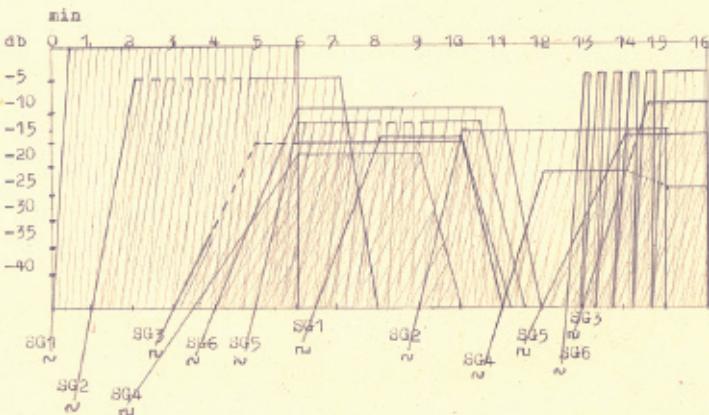
Eine neunstufige Intensitätsskala (in Dezibel) dient als Orientierung, nicht als absolute Richtlinie.  
Typen: steigend, stehend, fallend.

#### Zeitdauer:

Die Zeitdauer ist in Minuten angegeben. Senkrechte Markierungen jede halbe Minute.

#### Tonhöhen:

Jedes Signalgenerator sind spezifische Frequenzwerte zugeordnet (siehe Frequenzplan). Es wird zwischen Sinus- und Rechtecksignal unterschieden. Senkrechte Linierung = stehende Frequenz, Karrierung = Frequenz pendelt zwischen den beiden angegebenen Werten. Dabei soll die Tonhöhe für circa zwei Sekunden auf den jeweiligen Werten verweilen. Periodsdauer: interpretativ, aber synchron zur Vorherigen und den Modulationen der anderen (Signalgeneratoren).



Kollaps und  
Fragmentierung  
interstellarer Wolken



↓

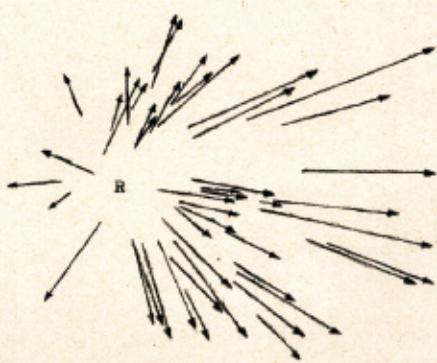
Die Wolken zerfallen  
in Bruchstücke



↓

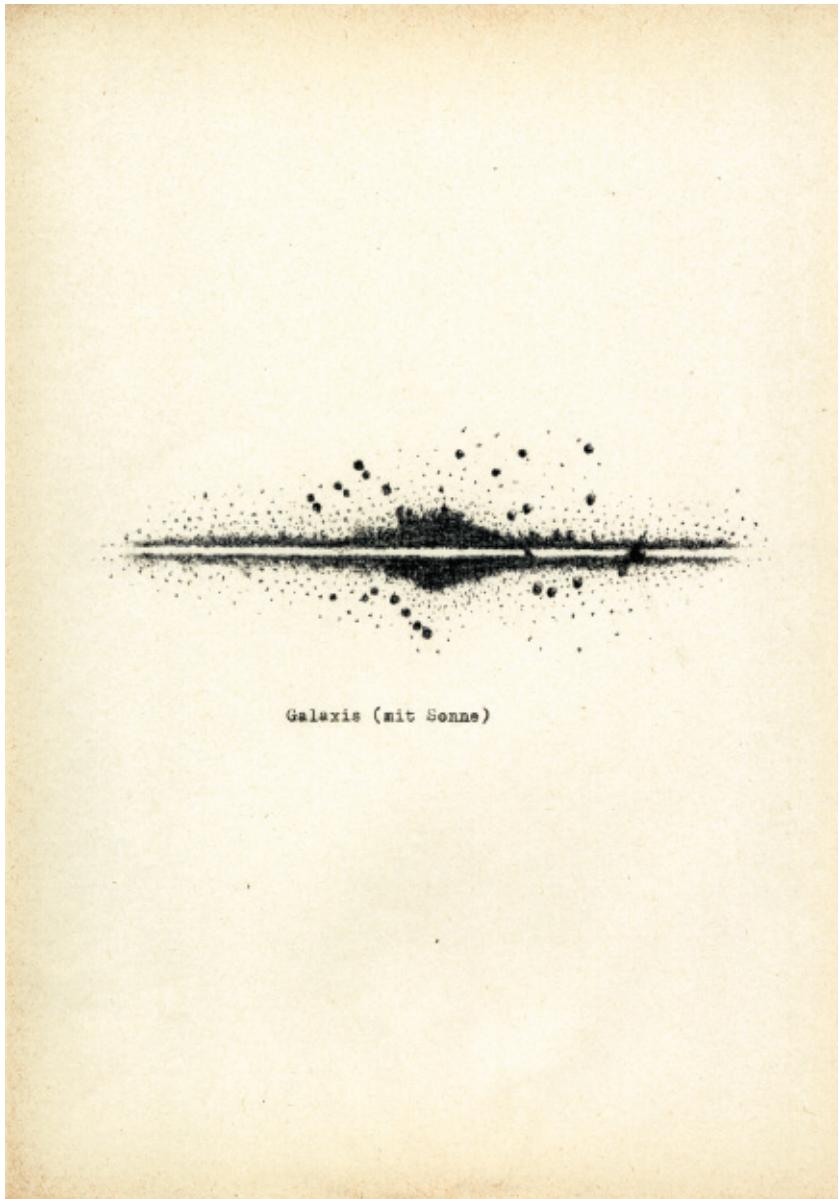
die schlieBlich Protosterne  
und Sterne werden.





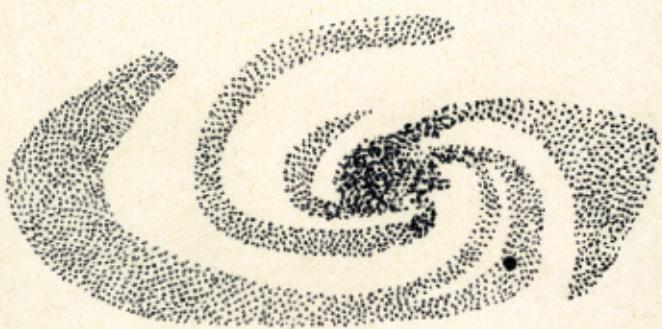
Meteorstrom  
(R = Radiant)

*Meteor shower*



Galaxis (mit Sonne)

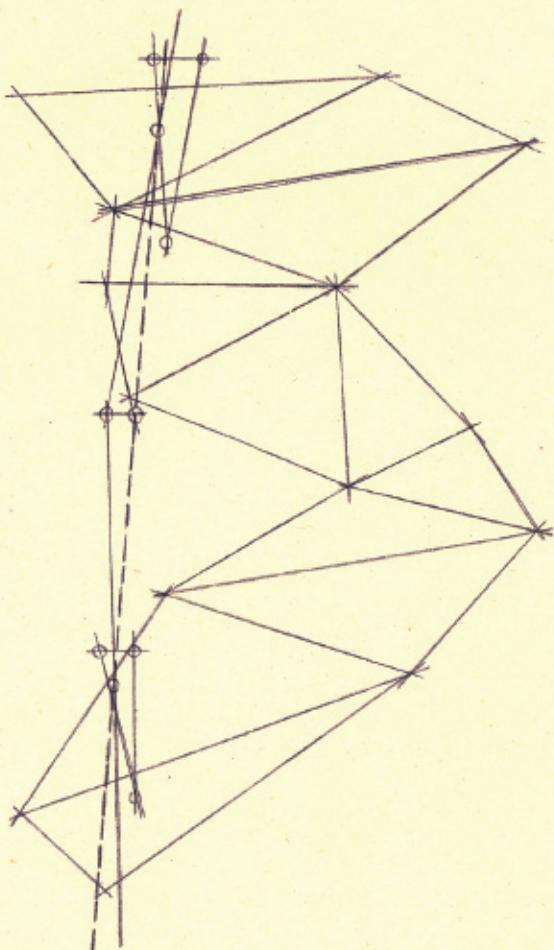
*Galaxy (with sun)*



Galaxis (mit Sonne)

*Galaxy (with sun)*

Erosbahn  
(zeichnerische Rekonstruktion)



*Orbit of Eros*

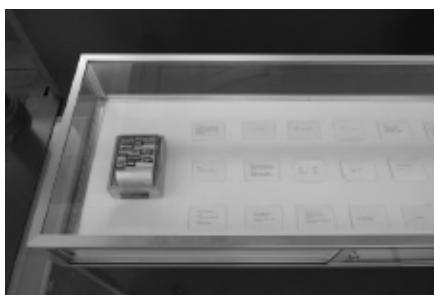
## 5. Bettina Klein: Future, Index, Interruptions<sup>1</sup>

Around forty drawings, several linocuts, a photo album, a card box with texts and various slides: in comparison to Ursula Bogner's comprehensive musical output, the visual and textual documents only represent a small portion of her body of work. They are partially related to her music and reveal Bogner's very unconventional view of the world.

The pencil drawings, created between 1963 and 1971, are all drawn on A4 paper in portrait format and combine scientific representations, mostly from the astronomy field, with typed titles and captions. It seems that Bogner turned her gaze to fragments again and again. She was obviously less interested in completely documenting the issues depicted than in the graphic aesthetic of the scientific drawings. This is particularly evident from the numerous drawings which are laconically titled Schema.

However, the reason could be that they were personal notes not meant for the public, and which merely served to remind her of phenomena of which she was already well aware.

In a similarly unorthodox way she collected images of fossils and meteorites in a photo album, along with photographs of outer space and portraits of renowned scientists, which she annotated with handwritten captions. With its collected curiosities, the album gives the impression of being compiled by an amateur, and it is difficult to imagine the author as a serious scientist working in a laboratory. Was her occupation with these pictures merely a relaxing hobby? The album might appear amateurish but this impression changes when looking at her graphic



Installation views, CEAAC, Strasbourg, 2011, photos by Klaus Stöber

work. Although she had no artistic training, the characteristic style of the drawings is free and confident.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cited from Robert Morris's *Card File*, 1961, collection of Centre Pompidou Paris

<sup>2</sup> In certain drawings (i.e. *Pluto hat einen Mond*) she seems however to have worked with matrices as image templates, upon which she also sometimes drew.



Installation view, CEAAC, Strasbourg, 2011, photo by Klaus Stöber

Rund vierzig Zeichnungen, einige Linolschnitte, ein Fotoalbum, ein Karteikasten mit Texten und diverse Dias: Im Verhältnis zu ihrer umfangreichen musikalischen Produktion stellen die Bild- und Textdokumente, die teils in Zusammenhang mit ihrer Musik stehen und darüber hinaus Ursula

Bogners sehr eigenwillige Sicht auf die Welt offenbaren, nur einen kleinen Teil ihres Oeuvres dar.

Die zwischen 1963 und 1971 entstandenen Bleistiftzeichnungen sind ausnahmslos auf A4 Blättern im Hochformat ausgeführt und kombinieren wissenschaftliche Darstellungen, meist aus dem Bereich der Astronomie, mit maschinengetippten Titeln oder Bildlegenden. Dabei scheint Bogner ihr Augenmerk immer wieder auf Fragmente gerichtet zu haben. Sie war offenbar weniger an der vollständigen Dokumentation der dargestellten Sachverhalte als an der grafischen Ästhetik der wissenschaftlichen Zeichnungen interessiert. Vor allem die zahlreichen lakonisch mit *Schema* betitelten Zeichnungen deuten darauf hin. Allerdings könnte der Grund dafür auch darin liegen, dass es sich um persönliche Notizen handelte, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren und die für sie nur eine Gedankenstütze ihr längst bekannter Phänomene darstellte.

In ähnlich unorthodoxer Weise sammelte sie in einem Fotoalbum Abbildungen von Fossilien und Meteoriten, Weltraumfotografien sowie Porträts berühmter Wissenschaftler, die sie mit handschriftlichen Bildlegenden versah. Das Album mit den zusammengetragenen Kuriosa wirkt wie das einer Amateurin und es fällt schwer, sich dahinter die ernsthaft im Labor arbeitende Wissenschaftlerin vorzustellen. War die Beschäftigung mit diesen Bildern für sie also nur ein entspannendes Hobby? Was man bei dem Album noch so vermuten könnte, stellt sich bei den grafischen Blättern schon anders dar. Obwohl sie keine künstlerische Ausbildung hatte, ist der Duktus der Zeichnungen frei und sicher.<sup>2</sup>

Einige Bildmotive erinnern an Messdiagramme (vgl. Abb. S. 67, 70 u.a.), in vielen geht es um planetarische Konstellationen (*Rotation der Venus, Galaxie mit Sonne, Pluto hat einen Mond*, u.a.) und durch Pfeile dargestellte physikalische Kräfte und Bewegungen.<sup>3</sup>

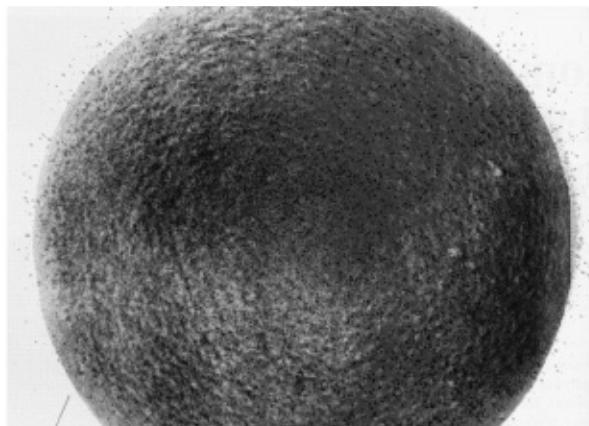
Die Verbindung zur Musik wird spätestens dann deutlich, wenn man die Titel ihrer Zeichnungen mit denen der Tonbandaufnahmen vergleicht: *Meteorstrom* und *Rotation der Venus* existieren in beiden Medien, wobei letztere im Untertitel explizit den Hinweis auf einen "Melodiezyklus" enthält und sich damit als Partitur ausweist, während *Meteorstrom* lediglich durch die Angabe der Hertzfrequenz von Sinuswellen

1 Zitiert aus Robert Morris, 1961, *Card File*, Sammlung Centre Pompidou Paris

2 Bei einigen Zeichnungen (z.B. *Pluto hat einen Mond*) scheint sie allerdings mit Matrizen als Bildvorlagen gearbeitet zu haben, die sie dann teilweise zusätzlich zeichnerisch bearbeitete.

3 Letztere erinnern teilweise an Gordon Matta-Clarks *Energy and Arrow* Zeichnungen der frühen 1970er Jahre.

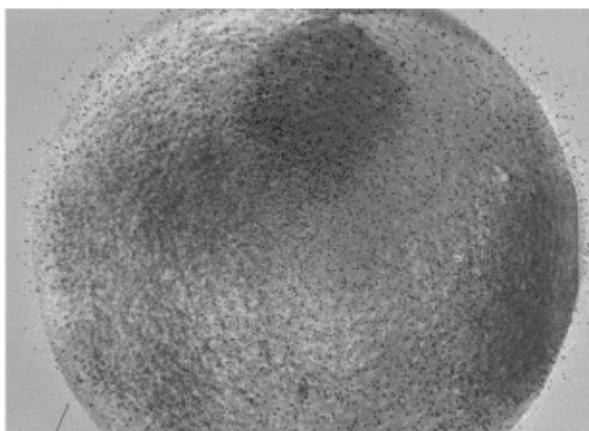
*Schleusen (sonor)*, film stills - a speculative reconstruction



00 min : 12 sec



01 min : 52 sec



02 min : 34 sec

## 6. An E-mail interview with JÜRGEN FISCHER



Ursula Bogner, 1972

### What is Orgonomy?

Jan Jelinek: Mister Fischer, what is orgone energy? And what role do the terms *OR* and *DOR* play in this definition?

Jürgen Fischer: Orgone is the energy of life which Wilhelm Reich proved to be a physical energy. This life force goes by several names: Prana, Atman, Chi, Ki, Manitu, Od, Äther, Libido or Vitalismus. Orgone is the scientifically defined term. To define it as "energy" is problematic, since orgone is best described as a massless primordial plane. All other physically defined energies (gravitation, magnetism etc.) are bound to matter, and thus bound to the decay of the matter.

Orgone exists in the air. The earth has a certain energy field which itself rests in a cosmic energy field. Every living thing also has its own energy field, an aura. The color of orgone energy is blue. The atmosphere is a gleaming blue, which is why the sky and the oceans are blue as well.

*OR* is the abbreviation for orgone which Reich used in his formulas. *DOR* ("deadly orgone") is a stagnant form of orgone which is hostile to life, and which, among other things, cause desertification.

JJ: Let's go back to the visibility of orgone energy: how does the energy field control living beings? And how can one discern this feature in an individual subject or an animal?

JF: Orgone energy is visible in the sky as "centrifugal waves" - small, moving dots. When the weather is energetically clear (that is, without *DOR*), one can see the flow of orgone energy at the horizon by looking south or north (one can frequently spot it with telephoto settings as a wavy movement, which is often misunderstood as "heat haze").

To actually see the energy, or to see the aura of a human or an animal, depends on the vital functions of the viewer. This means that only very vital people or people with an innate ability can see the aura with the naked eye. To a degree, this skill can be trained. I teach exercises to see one's own energy field, for example on one's own fingers in partial darkness (it looks like the black sparks of a sparkler).

JJ: Can orgone be measured?

JF: This frequently asked question can only be answered from the position from which a measurement should be made. More specifically: only the secondary effects

## Was ist Orgonomie?

Jan Jelinek: Herr Fischer, was ist Orgonenergie? Und wie lassen sich Begriffe wie *OR* und *DOR* dort einordnen?

Jürgen Fischer: Orgon ist die Lebensenergie, die Wilhelm Reich als physikalische Kraft nachgewiesen hat. Diese Lebensenergie hat viele Namen: Prana, Atman, Chi, Ki, Manitu, Od, Äther, Libido oder Vitalismus. Orgon ist der naturwissenschaftlich definierte Begriff. Es als "Energie" zu bezeichnen, ist insofern problematisch, als Orgon als massefreie, primordiale Ebene beschrieben wird. Alle anderen physikalisch definierten Energien (Gravitation, Magnetismus etc.) sind an Materie bzw. dessen Zerfall gebunden.

Orgon ist in der Luft frei vorhanden. Die Erde hat ein Energiefeld und auch sie befindet sich in einem kosmischen Energiefeld. Auch jedes Lebewesen besitzt ein eigenes Energiefeld, eine Aura. Die Farbe der Orgonenergie ist blau. Die Atmosphäre leuchtet blau und deshalb ist der Himmel blau und auch das Meer.

*OR* ist die Kurzform für Orgon, die Reich in Formeln verwendet hat. *DOR* ("deadly orgone") ist eine stagnierte Form von Orgon, die lebensfeindliche Eigenschaften hat, u.a. Ursache der Wüstenbildung ist.

JJ: Nochmal zur Sichtbarkeit der Orgonenergie: Wie bestimmt das Energiefeld die Lebewesen? Und wie kann man dieses am konkreten Subjekt oder Tier erkennen?

JF: Orgonenergie ist am Himmel als "Kreiselwellen" sichtbar, als kleine bewegliche Punkte. Man kann das Fließen der Orgonenergie am Horizont sehen, wenn man bei energetisch klarem Wetter (also ohne *DOR*) nach Süden oder Norden blickt. (Sieht man oft in Tele-Einstellungen als seitliche Wellenbewegung, die fälschlich als "Hitzeflimmern" verstanden wird.)

Energie am Menschen oder an Tieren zu sehen, also "Aura sehen" ist an die vitale Funktion des Betrachters gebunden, d.h. nur sehr vitale Menschen oder Menschen mit angeborener Fähigkeit können Aura einfach sehen. Zum Teil kann man es schulen. Ich beschreibe auch Übungen, das eigene Energiefeld z.B. an den Fingern im Halbdunkel zu sehen (sieht aus wie schwarze Funken von Wunderkerzen).

JJ: Kann man Orgon messen?

JF: Diese immer wieder gestellte Frage kann nur von derjenigen Position aus beurteilt werden, von der aus gemessen werden soll. Konkret: es können nur sekundäre Wirkungen der Orgonenergie gemessen werden, also z.B. Temperaturphänomene oder elektroskopische Reaktionen. Die Messungen führen zu Ergebnissen, die dem Gesetz der Wärmeerhaltung widersprechen, d.h. die offenbar mit den Naturgesetzen nicht in Übereinstimmung gebracht werden können. (...)

## Filing System Of Index Cards / Zettelkasten (Kartotheke)



1966-1976

Keywords (Tabs)/Schlagwörter (Registerblätter):

- Life/Leben
- Gods/Götter
- Sound/Klang
- Paradigm/Paradigma
- Orgone/Orgon
- Outer Space/Weltall
- Microphonics/Mikrophonie
- Sun/Sonne
- The Cosmo-Human Gesture/Die kosmisch-menschliche Geste

No list of sources and references. Relevance (if any) unknown./  
Keine Quellenangaben und Verweise. Relevanz (wenn vorhanden)  
nicht ersichtlich.

Ob  
man die Nacht  
abschaffen  
kann?

Can the night be abolished?

Auf die unmittelbare  
Klangvorstellung  
kann man sich nicht mehr  
verlassen.

One can no longer rely on immediate sound conceptions.

#### LÜST

Ausdehnung, Kontaktaufnahme,  
energetisch gut funktionierende  
Ladungs- Entladungsfunktion

#### UNLUST

Zusammenziehung, Kontakt-  
losigkeit, blockierte  
Ladungs- Entladungsfunktion

#### DESIRE

expansion, contact,  
energetically well functioning charge  
and discharge function

#### UN-DESIRE

contraction, no contact,  
blocked charge and discharge function

#### Melodie

Immer die Kunst anderer.

Melody: always the others' art

## 7. Tim Tetzner

### The Virtue of Forgetting Ursula Bogner in the Digital Age

“Everything that is, was, and will be, eternally IS, even the countless forms, which are finite and perishable only in their objective, not in their ideal Form. They existed as Idea, in the Eternity, and, when they pass away, will exist as reflections.” Helena P. Blavatsky, *The Secret Doctrine*, 1888

In her hit from 1985, *Cloudbusting*<sup>1</sup> Kate Bush tells Wilhelm Reich's story from the dream perspective of Peter, his only son. In 1973 Peter had published a book<sup>2</sup> with memories of his father's last years and thus created the basis for Terry Gilliam's and Julian Doyle's production of the *Cloudbusting* video. In the video Kate Bush plays Reich's son Peter: he assists his father, who is wanted for arrest, in the creation of the Cloudbuster (a tool which creates rainclouds through a high concentration of orgone). As the FBI appears on the horizon, the cloudbuster shoots at the cloud cover and it begins to rain. Reich is arrested and is separated from his son forever.

Ever since his discovery of *orgone* in 1939, Wilhelm Reich was under constant observation by the American Food and Drug Administration. Reich claimed to have discovered an all-encompassing, omnipresent energy which is in constant flux as the immaterial basis of the cosmos, and it composes the physical basis of all material on a subatomic level. Similar in its basic principle to Aristotle's idea of the ether, to the Brahman in Vedic cosmology, to the Chi in Chinese holistic medicine, to Franz Anton Mesmer's animal magnetism or the neutrino in theoretical particle physics, orgone is – as described by Reich – a massless substratum and is not restricted by any resource limits.

After Reich turned his attention towards researching orgone in the 1940s (in addition to his main occupation as a psychoanalyst), its first commercial application was created: the orgone accumulator. As his trans-therapeutic work was based on the presumption that the repressed libido was the cause of physical and psychological illness, the orgone accumulator was constructed in order to eliminate blockages in patients' chakra systems and to boost patients' energy flows and aid recovery. The orgone accumulator works just as simply: under certain physical conditions, the interaction between organic with inorganic material results in a high concentration of orgone. Reich registered the patent single-handedly without external financing and distributed the accumulator in small production runs from his own workshop.

“In reality I have made one single discovery; the function of the orgastic plasma pulsation.” Wilhelm Reich, *Ether, God and Devil & Cosmic Superimposition*, 1972

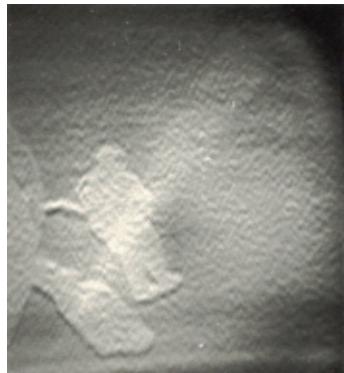
<sup>1</sup> Excerpt of the lyrics to Kate Bush's Cloudbusting:

I still dream of Orgonon / I wake up cryin' / You're making rain, / And you're just in reach / When you and sleep escape me.

<sup>2</sup> Reich, Peter, 1973, *A Book of Dreams*, London

**“Everything that is, was, and will be, eternally IS, even the countless forms, which are finite and perishable only in their objective, not in their ideal Form. They existed as Idea, in the Eternity, and, when they pass away, will exist as reflections.”** Helena P. Blavatsky, The Secret Doctrine, 1888

In ihrem 1985er Hit *Cloudbusting*<sup>1</sup> erzählt Kate Bush die Geschichte Wilhelm Reichs aus der Traumperspektive seines einzigen Sohnes Peter. Dieser hatte seine Erinnerungen an die letzten Jahre seines Vaters 1973 als Buch<sup>2</sup> veröffentlicht und damit die Grundlage für Terry Gilliams und Julian Doyles Inszenierung des *Cloudbusting*-Videos geschaffen. Kate Bush spielt hierin Reichs Sohn Peter, der seinem per Haftbefehl gesuchten Vater beim Aufbau des Cloudbusters (einem Werkzeug, dass durch hohe Orgon-Konzentration Regenwolken entstehen lassen kann) begleitet. Während am Horizont das FBI auftaucht, beschießt der Cloudbuster die Wolkendecke und es beginnt zu regnen. Reich wird inhaftiert und für immer von seinem Sohn getrennt.



21.7.1969, b/w photo

Seit seiner Entdeckung des *Orgons*, 1939, steht Wilhelm Reich unter ständiger Beobachtung der amerikanischen Food and Drug Administration. Reich geht davon aus, eine alles und allem innenwohnende Energie entdeckt zu haben, die als immaterielle Grundlage des Kosmos kontinuierlich in Schwingung ist, und auf subatomarer Ebene die physikalische Basis jeglicher Materie bildet. In den Grundzügen ähnlich Aristoteles' Idee des Äthers, des Brahmans in der vedischen Kosmologie, des Chi der Chinesischen Heilmedizin, dem Animal-Magnetismus Franz Anton Mesmers oder dem Neutrino in der theoretischen Teilchenphysik, ist das Orgon - wie es Reich beschreibt - ein masseloses Substratum und unterliegt keinerlei ressourcebedingter Begrenzung.

Nachdem Reich während der vierziger Jahre neben seiner psychoanalytischen Haupttätigkeit sein Augenmerk auf die Erforschung des Orgons richtet, entsteht als erste kommerzielle Anwendung der Orgonakkumulator. Basiert seine transtherapeutische Arbeit auf der Annahme des unterdrückten Libidos als Ursprung physischer und psychischer Krankheit, so ist der Orgonakkumulator dahin gehend konstruiert, beim Patienten die Blockaden im Chakren-System aufzulösen und den

<sup>1</sup> Excerpt of the lyrics to Kate Bush's Cloudbusting:

I still dream of Orgonon / I wake up cryin' / You're making rain, / And you're just in reach / When you and sleep escape me.

<sup>2</sup> Reich, Peter, 1973, *A Book of Dreams*, London

## 8. Andrew Pekler

### Liner notes for *Sonne = Blackbox*



Trabant, recording notes & tape reel, 1970

I was pleasantly surprised when Faitiche invited me to investigate the Ursula Bogner archives and assemble a collection of her works for this second volume of recordings. My delight was all the greater when during my research I came upon a cache of materials (tape recordings, notes, graphic scores) which bring to light two previously unheard but overlapping aspects of Bogner's music: her experiments with tape manipulation and her use of the voice as a sound source.

Auditioning these recordings, I heard work that was bold and playful - music in which, to my ears, the raw spirit of exploration is pleasantly tempered by a tendency towards what one might call an emotive register. In particular, I was struck by the sheer variety of Bogner's work and the various ways the voice was utilized. In addition to more conventional modes of melodic and harmonic singing, I heard voices which are stretched, layered and treated in order to become textures or to take on the tonal quality of other instruments. I found most intriguing two pieces (*Jubiläum* and *Shepard Monde*) where the apparent confluence of Bogner's tape and voice experimentation are most distinctly audible - with fragments of vocals looped into

## 8. Andrew Pekler

### Notizen zum Album *Sonne = Blackbox*

Die Einladung Faitiches, Ursula Bogners Archive zu sichten und eine Auswahl ihrer Werke für eine zweite Compilation zusammen zu tragen, hat mich angenehm überrascht. Meine Freude war umso größer, als ich bei meinen Recherchen auf einen Fundus von Materialien stieß - Tonbandaufnahmen, Notizen und grafische Partituren -, die zwei bislang unbekannte, sich aber überschneidende Aspekte von Bogners Arbeit ans Licht bringen: ihre Experimente mit Tonbandmanipulation und den Gebrauch der menschlichen Stimme als Klangquelle.

Beim Hören der Aufnahmen offenbarte sich mir eine mutige und verspielte Musik - voll ungestümen Forschungsdrang, der durch eine gewisse Emotionalität beschwichtigt wird. Mich beeindruckte ihr vielfältiger Gebrauch der menschlichen Stimme in ihrem ohnehin schon vielschichtigen Werk. Neben eher konventionellen Formen des melodischen und harmonischen Gesangs, entdeckte ich Stimmen, die gedeckt, übereinander gelegt und in der Art bearbeitet werden, dass sie Texturen gleichen oder die Tonalität anderer Instrumente annehmen. Besonders fasziniert haben mich *Jubiläum* und *Shepard Monde* - zwei Stücke, auf denen Bogners Tonband- und Stimmexperimente am deutlichsten zusammenfließen: Ihre zyklischen Strukturen entstehen aus Fragmenten von gelooptem Gesang, die das rhythmische Gerüst bilden um weitere Elemente einführen zu können.

Meine Vermutung, dass die Stimme in diesen Stücken zu Ursula Bogner gehört, konnte ich anhand des Archivmaterials weder belegen noch widerlegen. Auf den Aufnahmennotizen, die einigen Bänder beigelegt worden sind, fehlt jede Erwähnung eines Vokalisten. Dennoch: Trotz der bisweilen radikalen Stimmtransformation behält die Hauptstimme - über eine Schaffenszeit von 15 Jahren hinweg - eine gewisse klangliche Konsistenz. Es drängte sich mir auf, hier von ein- und derselben Person zu sprechen. Als ich Ursula Bogners Sohn Sebastian Auszüge dieser Aufnahmen vorspielte, konnte er meine Vermutung bestätigen: wir hören tatsächlich die Stimme der Komponistin. Davon auszunehmen sind möglicherweise die Doo-Wop-Gesang-Loops in *Or - Dor - Melanor*, Fragmente von Pop-Harmonien sowie die liturgischen Gesänge, die beim *Chor Der Oktaven* als Cut-Ups zu hören sind.

Doch die menschliche Stimme war nicht das einzige Material, das Bogner für ihre Tonbandexperimente nutzte. Tatsächlich sind ihre Soundquellen so vielfältig wie ihre kompositorischen Zugänge. Das E-Gitarren-Motiv bei *Trabant* wird beispielsweise durch beschleunigte, verlangsame und rückwärts laufende Versionen akzentuiert – mir scheint, als ob dadurch die gedoppelte Singstimme (in elektronisch bearbeiteter und originaler Version) auf elegante Art gespiegelt wird. Auch erwähnenswert ist *Illusorische Planeten*: Mehrere Rhythmuspuren formen sich zu einer zerklüfteten Landschaft, auf der sich ein Chor von Stimmen und elektronischen Tönen niederzulassen sucht, sich im hiesigen Gestrüpp verfängt und letztendlich doch wieder emporzusteigen vermag. An anderer Stelle hören wir Klavier, Wasser, Windspiele, und

## About the authors

**Kiwi Menrath** is an ethnologist currently working on a PhD at the Centre for Cultural Studies/ Goldsmiths London. From 2001 to 2006 she worked as a PR-consultant and event organizer. She lives in Berlin.

**Jürgen Fischer** has been building orgone machines according to the findings of Wilhelm Reich since 1977. As well as organizing seminars, he has published several books and articles on this topic.

**Bettina Klein** (\*1970 in Wadern, Saar, Germany) lives in Berlin. She studied art history and Romance philology in Marburg, Toulouse and Berlin and has been working as a freelance curator for contemporary arts since 2001. Since 2009 she has been curating at CEAAC in Strasbourg, where she conceived the exhibition *Mélodie: toujours l'art des autres* with works by Nick Laessing and Ursula Bogner.

**Andrew Pekler** has been developing a highly personal musical language since the late 1990s that integrates elements of jazz, pop, electronic music, exotica and modern classical. He has released solo and group recordings through various international labels and has played concerts around the world. He lives in Berlin.

**Tim Tetzner**, based in New York and Berlin, is author, journalist, artist and curator with experimental music background. Currently he is doing research on Charles Fourier's conceptualising of the office interior and he is writing his first essay *Olivetti through the Eyes of Oswald Wiener*.

**Nick Currie** (\*1960 in Paisley, Scotland), more popularly known under the artist name **Momus** (after the Greek god of mockery), is a songwriter, blogger and former journalist for Wired. Most of his songs are self-referential and many could be classified as postmodern.

## Zu den Autoren

**Kiwi Menrath** ist Ethnologin und promoviert am Centre for Cultural Studies/Goldsmiths London. Sie lebt in Berlin, wo sie von 2001 bis 2006 als PR-Beraterin und Veranstalterin tätig war.

**Jürgen Fischer** stellt seit 1977 Orgongeräte nach den Erkenntnissen Wilhelm Reichs her. Er hat zahlreiche Bücher und Artikel zum Thema veröffentlicht und veranstaltet Seminare.

**Bettina Klein** (\*1970 in Wadern, Saar) lebt in Berlin. Sie studierte Kunstgeschichte und Romanistik in Marburg, Toulouse und Berlin und arbeitet seit 2001 als freie Kuratorin für zeitgenössische Kunst. Seit 2009 ist sie Gastkuratorin am CEAAC in Straßburg, wo sie unter anderem die Ausstellung *Mélodie : toujours l'art des autres* mit Arbeiten von Nick Laessing und Ursula Bogner konzipierte.

**Andrew Pekler** arbeitet seit Ende der 90er an einer sehr eigenen musikalischen Sprache aus Jazz, Pop, elektronischer Musik, Exotica und Moderner Klassik. Er hat Soloalben und Gruppenaufnahmen auf verschiedenen internationalen Labels veröffentlicht und spielt Konzerte überall auf der Welt. Er lebt in Berlin.

**Tim Tetzner** ist ein in New York und Berlin ansässiger Autor, Journalist, Künstler und Kurator mit Background in experimenteller Musik. Zur Zeit recherchiert er zu Charles Fouriers Konzeptionierung des Büro-Innenraumes und schreibt an seinem ersten Essay-Band *Olivetti through the Eyes of Oswald Wiener*.

**Nicholas Currie** (\*1960 in Paisley, Schottland), besser bekannt unter dem Pseudonym **Momus** (nach dem griechischen Gott des Spotts), ist ein Musiker, Blogger und Journalist (u. a. zweiwöchentliche Kolumne bei wired.com). Die meisten seiner Songs sind selbstreferenziell und/oder postmodern.