

**Dave Allen**  
**Canon to the Hammer of the Gods**  
**26.4. – 22.6.2008**  
**Secession**

# Inhalt / Content

Vorwort / Preface <i>András Pálffy</i>	04
Standing Alone Before the Unfinished Temple (after J. M. Olbrich) <i>Dave Allen</i>	06
Cover Me / Cover Me <i>Raimar Stange</i>	08
Werkliste und Ausstellungsansichten / List of Works and Installation Views	20
Dokumentation / Documentation	29
BioBibliografie / Bio-bibliography	43
Impressum / Colophon	47

# Vorwort

András Pálffy Präsident der Secession

Musik spielt in der künstlerischen Arbeit von Dave Allen eine zentrale Rolle. Während in den frühen 1990er-Jahren vornehmlich die kollektiven Erfahrungen der Pop- und Rockmusik für seine Arbeit bestimmend waren, sind es heute zunehmend Kompositionen der experimentellen und zeitgenössischen Musik. Dabei sind Formen der Vertextlichung wie auch des kommunikativen, narrativen Prozesses von wesentlicher Bedeutung, die Allen in Video- und Soundinstallationen sowie in Performances und Zeichnungen überträgt.

Dieses Muster betrifft auch die aktuelle Ausstellung in der Secession, welche die erste Einzelpäsentation Dave Allens in Österreich ist. Mit den Mitteln des Sounds, der Zeichnung und der Performance thematisiert Allen hier nicht nur das Phänomen der Mythenbildung, sondern auch deren Bewertung in der Gegenwart. Dabei greift er auf das Motiv des dreifachen Hammerschlags zurück, das er als verbindendes Element in unterschiedlichste Zusammenhänge stellt. Der Künstler verwendet die Methode des Sampelns und Mixens auch als Möglichkeit, verschiedene Handlungsstränge assoziativ miteinander zu verflechten, um neue Erzählstränge und Handlungsverläufe zu generieren.

Als akustische Referenz für Dave Allens neue Arbeit *Canon to the Hammer of the Gods* dient der Instrumental-Hit *Dance with the Devil* aus den 1970er-Jahren des legendären Drummers Cozy Powell. Beats dieser musikalischen Sequenz werden, zu einem Kanon arrangiert, mit einer Wandzeichnung ergänzt, die eine frei interpretierte Erzählung von der Grundsteinlegung der Secession wiedergibt. Nicht zuletzt setzt Dave Allen diese assoziative Mythologienbildung mit einer Interpretation der Sage vom nordischen Donnergott Thor im Rahmen einer Performance fort. Auf allen medialen Ebenen wiederholt Allen das Motiv des Hammerschlags als Attribut (göttlicher) Stärke, aber auch den Aspekt von Verlust mit der Konsequenz einer Dislozierung der Werkzeuge an einen neuen Ort, in einen neuen Kontext.

Unser Dank gilt all jenen, die das Ausstellungsprojekt und den Katalog begleitet haben: in erster Linie Dave Allen für das uns entgegengebrachte Vertrauen und die hervorragende Zusammenarbeit. Zu besonderem Dank verpflichtet sind wir der Erste Bank, Partner der Secession, und der Gesellschaft der Freunde der Secession für die großzügige Unterstützung unserer Arbeit. Nicht zuletzt danken wir dem Ö1 Kunstradio für die Zusammenarbeit, Raimar Stange für seinen Katalogbeitrag und allen MitarbeiterInnen der Secession, deren Engagement die Realisierung dieses Projektes ermöglicht hat.

# Preface

András Pálffy President of the Secession

Music plays a key role in Dave Allen's artistic work. While it was above all the collective experiences of pop and rock music that influenced his work in the early 1990s, today it is increasingly compositions of experimental and contemporary music. Key elements in Allen's work are forms of textualisation and the communicative, narrative process, that he transposes into video and sound installations and into performances and drawings.

This pattern also fits the current exhibition at the Secession, Dave Allen's first solo show in Austria. With the aid of sound, drawing and performance, Allen focuses here not only on the phenomenon of myth formation but also on how they are viewed today. He goes back to the theme of the triple hammer blow, that he deploys as a common thread in a wide range of different contexts. The artist uses the method of sampling and mixing, among other things, as a way of associatively interweaving different plot strands so as to generate new narrative strands and story lines.

The acoustic reference of Dave Allen's new piece *Canon to the Hammer of the Gods* is the instrumental hit *Dance with the Devil* from the 1970s by legendary drummer Cozy Powell. He arranges beats from this musical sequence into a canon, adding a wall drawing that depicts a free interpretation of the history of the foundation stone laying of the Secession. Not least, Dave Allen continues this associative myth formation with an interpretation of the legend of Thor, Norse god of thunder, in a performance. In all these media, Allen repeats the hammer blow theme as an attribute of (divine) strength, but also the aspect of loss with the consequence of a dislocation of tools to a new place and into a new context.

We would like to thank all those who collaborated on the exhibition project and the catalogue: first and foremost Dave Allen for his trust in us and for the excellent co-operation. Special thanks are due to Erste Bank, partner of the Secession, and to Gesellschaft der Freunde der Secession for their generous support of our work. Last but not least, thanks to Ö1 Kunstradio for the co-operation, to Raimar Stange for his contribution to the catalogue, and to the Secession staff, whose commitment made this project possible.

# Standing Alone Before the Unfinished Temple (after J. M. Olbrich), 2008

Entwurfsskizze für Songtext zu *Canon to the Hammer of the Gods* (2008), welches Elemente aus *Dance with the Devil* (1973) von Rockdrummer Cozy Powell mit Schriften von J. M. Olbrich, Gründungsmitglied und Architekt der Secession, miteinander verwebt.

Sketch for proposed lyrics to accompany *Canon to the Hammer of the Gods* (2008), mixing elements of rock-drummer Cozy Powell's *Dance with the Devil* (1973) with the writings of J. M. Olbrich, a founding member and architect of the Secession.

The image shows a handwritten musical sketch on a piece of paper. The sketch is organized into two main sections, each with printed lyrics on the left and handwritten musical notes on the right. The first section is titled 'Standing Alone Before the Unfinished Temple' and contains three verses of lyrics. The second section is titled 'DANCE WITH THE DEVIL' and contains two verses of lyrics. The handwritten notes include musical directions such as 'SLOW START 1-2-3-4+5', 'descending drumroll', '3 beats refrain x 8/16?', 'guitar 0:39', 'lyrics start = 1:00', 'Three verses', '01:47 drum break', 'guitar = 02:03 -> 02:27', 'lyrics come in again = 02:30 Two verses', and 'goes back to drums & guitar till at 03:03 till end at 03:35'. Brackets and lines connect the printed lyrics to the corresponding handwritten notes.

Standing Alone Before the Unfinished Temple

The seed was sown  
one day, oh long ago  
that acts of vanity  
are dead from now on

Instead  
let earnest dignity  
enshroud all everything  
our walls, sacred and chaste

The task was grasped  
louder than reason  
louder than intellect  
and this building was born

break

v4  
With these three strikes!  
we sound the start of our sacred spring  
and we shall embrace all that sing  
of a modern view

v5  
The awakening rings  
"To Every Age its Art,  
To Art its Freedom"  
this endeavour goes on

DANCE WITH THE DEVIL  
SLOW START 1-2-3-4+5  
descending drumroll  
3 beats refrain x 8/16?  
guitar 0:39  
lyrics start = 1:00  
Three verses

01:47 drum break  
guitar = 02:03 → 02:27  
lyrics come in again  
= 02:30 Two verses

goes back to drums  
& guitar till at 03:03  
till end at 03:35

# Cover Me

Raimar Stange

„Well you can imitate ev'ryone you see  
Yes you can imitate ev'ryone you see.“  
(Lennon/McCartney)

## I. Postskriptum

„For Those About to Rock“<sup>1</sup> steht da auf einem der vielen Blätter der Arbeitsgruppe *Song Paintings/Drawings* (seit 1996) geschrieben/gezeichnet. Der schottische Künstler Dave Allen hat hier eine vereinfachte Notation des Rockklassikers der Heavy-Metal-Band AC/DC aus dem Jahre 1981 erstellt und dabei die Griffe sowie die Noten des Songs in so überaus simpler Form nachgeschrieben, dass auch musikalisch weniger versierte Gitarristen *For Those About to Rock* sofort spielen können: „chorus: play B/A/G/F#/E ...“ etwa steht da kurz und knapp notiert. Das Resultat dieser rockigen Übung wäre dann eine quasi heruntergerechnete Cover-Version, die in bester Punk-Tradition – „This is a chord, this is another, this a third. Now form a band“ hieß damals bekanntlich das Motto<sup>2</sup> – die Disziplin Rockmusik jedermann/frau zugänglich macht. Die Arbeitsgruppe *Song Paintings/Drawings* ist gleich in dreierlei Hinsicht typisch für die künstlerische Strategie von Dave Allen: Ein konsequentes Crossover zwischen (Rock-)Musik und Kunst ereignet sich; dieses Crossover ist als interpretatives und somit interaktives angelegt, wobei ein lernender Aspekt im Vordergrund steht; und drittens verwischen sich in diesen ästhetischen Aktionen so zwangsläufig wie wohlkalkuliert die Grenzen von „Original“ und „Kopie“, von „Echtem“ und „Imitation“<sup>3</sup> genauso wie die Grenze von Produzent zu Rezipient.<sup>3</sup> Doch zunächst sei noch eine weitere frühe Arbeit beschrieben, die diese drei Aspekte der künstlerischen Strategie von Dave Allen deutlich macht, nämlich die Videoinstallation *Live Version*

<sup>1</sup> So lautet übrigens auch der Titel einer Rauminstallation, die Dave Allen 1994 zusammen mit Ross Sinclair realisiert hat. Teamarbeit ist ein wiederkehrendes Moment in der Arbeit des Schotten.

<sup>2</sup> Siehe: *Sawn-Off*, Ausst.-Kat., Stockholm, 1996, S. 10 f.

Ebendiese Sentenz findet sich dann wieder in Dave Allens Installation *This is the Score* (2005).

<sup>3</sup> Dazu: Raimar Stange, *Zurück in die Kunst*, Hamburg, 2003, S. 52 f.

(1993). Auf vier Monitoren tritt der junge Künstler in musikalische Aktion: Auf einem sieht man ihn Gitarre spielend, auf dem anderen zupft er am Bass, auf dem dritten sitzt er am Schlagzeug, Text lernend und diesen schließlich singend erscheint er auf dem letzten Monitor. Der gemeinsame Nenner dieser „Live-Version“: Dave Allen übt unter Anleitung von diversen Musiklehrern den Rockklassiker *Stairway to Heaven* (1971) der legendären Band Led Zeppelin ein. Wieder also entsteht hier im interaktiven Prozess eine lernende Aneignung, wieder entsteht eine mehr oder weniger gelungene Cover-Version, und wieder wird dabei weder nach Copyright noch nach Qualitätsnachweis gefragt. „Just do it“ lautet die Devise, und der Sonderstatus des Profimusikers wird so in die Mottenkiste der eben nur vermeintlich „seriösen“, stattdessen vor allem kapitalistisch orientierten Musikgeschichte gesteckt. Dadurch gewinnt die (Rock-)Musik endlich wieder den „alltäglichen Gebrauchswert“ (John Miller)<sup>4</sup>, der Musik – und bei Dave Allen gilt dies eben auch für die Kunst – stets eingeschrieben ist beziehungsweise sein könnte.

## II. Früher Exkurs: Copyleft statt Autorschaft

Eine kleine Amateurband spielt in einem noch kleineren Rockladen während eines Konzertes eine Cover-Version, etwa von besagtem *For Those About to Rock*. Dieses Covern muss die Band zuvor anmelden und dann umgehend Gebühren zahlen – Stichwort: Copyright. Der Song ist eben urheberrechtlich geschützt, somit zum Besitz deklariert und daher nicht jedermann/frau frei verfügbar. Was auf den ersten Blick fast schon als ach so selbstverständlich erscheint, erweist sich bei näherem Hinsehen durchaus als kritikwürdig. Songs als Besitz zu behaupten hat nämlich weitreichende Implikationen: Zum einen zementiert es die Differenz von Produzent und Konsument, denn als solcher passiv eine Ware kostenpflichtig goutierender Zeitgenosse soll der Musikfan sich (er)geben, nicht als begeisterter, aktiv selbst spielender Produzent. Zum anderen geht diese Behauptung von einer Vorstellung von (genialer) Kreativität aus, die der bürgerlichen Idee entspricht, dass das Resultat von Schöpfung „zurückgeführt werden kann auf ein einzigartiges und originäres Produkt einer geistigen Tätigkeit eines bestimmten Individuums“. Dieses „romantische Konzept des Autors“ entspricht eben der Geisteshaltung, die bürgerliche Souveränität stets an Tauschwert und Besitz bindet – man denke nur an die „Habeas-Corpus-Akte“, die 1679 in England erstmals die bürgerlichen Grundrechte festschrieb und diese prompt an den „Besitz des eigenen Körpers“ koppelte –, und mithin nicht einer Vorstellung einer „fortschreitend gemeinschaftlich-kollektiven kreativen Produktion“<sup>5</sup>, die sich spätestens seit Roland Barthes' Essay *Der Tod des Autors* (1968) nicht nur in der Wissenschaft durchgesetzt hat. Oder, mit Janis Joplin gesprochen: „Freedom is just another word for nothing left to lose.“<sup>6</sup> In diesem Sinne ist ein emanzipatives, den Gebrauchswert betonendes Copyleft gerade in der (Rock-)Musik zumindest in avancierten Kreisen längst an die Stelle eines anmaßenden Copyrights getreten.

<sup>4</sup> Raimar Stange, Klappentext der Kat.-LP *For Those About to Rock* (Dave Allen/Douglas Gordon/Jonathan Monk/Ross Sinclair), Schwaz, 2000.

<sup>5</sup> Alle Zitate: Martha Woodmansee, *Der Autor-Effekt*, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2000, S. 313 f.

<sup>6</sup> Janis Joplin in *Me and Bobby McGee* (1970) von Kris Kristofferson und Fred Foster.



*The Mirrored Catalogue d'Oiseaux*, 2002–2007  
Ausstellungsansicht / installation view, Röda  
Sten, Göteborg / Gothenburg, 2007

### III. Natürlich Musik

Eine sehr besondere Form einer „gemeinschaftlich-kollektiven kreativen Produktion“ stellt Dave Allen in seiner komplexen Installation *The Mirrored Catalogue d'Oiseaux* (2002–2007) vor. Ausgangspunkt, wenn man so will: „konkrete Inspirationsquelle“ ist der *Catalogue d'Oiseaux*, den der französische Komponist Olivier Messiaen bereits in den Jahren 1956–58 komponiert hat. Es handelt sich um so etwas wie ein Porträt der Heimat der Vögel im Spiegel ihrer Gesänge, denn diese dreizehn Stücke für Soloklavier basieren alle auf musikalischen Interpretationen von diversen Vogelgesängen. Schon bei Messiaen ereignet sich daher eine kollektive Autorschaft, vom genialen Schöpfer im Sinne des bürgerlichen Copyrights kann keine Rede sein – oder bekommen die Vögel nun auch Tantiemen?! Dave Allen setzt diesen Prozess fort, indem er ihn quasi umdreht, spielt er doch mithilfe einer Stereoanlage den *Catalogue d'Oiseaux* Vögeln vor, die sich in einem Käfig mitten in einem Ausstellungsraum der Halle für Kunst Lüneburg befinden.<sup>7</sup> Dazu wählt er die Vogelart der Spottdrossel, denn diese ist bekannt dafür, besonders schnell Melodien zu lernen. So hofft der Künstler, im Laufe der Ausstellung auch von den Vögeln den *Catalogue d'Oiseaux* zu hören – ein „closed circuit“ ereignet sich dann, der Fragen nicht nur nach Autorschaft auf den Plan ruft, sondern auch solche nach dem Verhältnis von Unmittelbarkeit und Medialität sowie nach der Spannung von Kultur und Natur.<sup>8</sup> Im Zuge der Ausstellung erscheint eine Single mit dem Gesang der Spottdrosseln – die Vögel werden als potenzielle Popstars präsentiert, sicherlich aber als legitime Nachfolger von Olivier Messiaen. Und an die Stelle eines Kunstkataloges tritt ein das Crossover unterstreichender Tonträger.<sup>9</sup>

Den Wechsel von Popmusik hin zur E-Musik<sup>10</sup> bei gleichzeitiger Integration der Natur hat Dave Allen auch in seiner Arbeit *For the Dogs. Satie's „Véritables Préludes Flâques (pour un chien)“, 1912, rendered at tone frequencies above 18 kHz* (2002) unternommen. Die drei von Erik Satie geschriebenen kurzen Klavierstücke werden vom Künstler, den Titel wörtlich nehmend, in Frequenzen übersetzt, die für Menschen nicht mehr hörbar sind, für Hunde aber sehr wohl. Nicht nur steht diese Cover-Version offensichtlich im intertextuellen Dialog mit Satie, sie referiert auch auf ein Stück Rockgeschichte, nämlich auf das Ende der LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) der Beatles, das eine von John Lennon hinzugefügte, nur für Hunde hörbare Frequenz darstellt.<sup>11</sup> Die Unterscheidung von Rock- und E-Musik erweist sich nämlich ebenfalls als prekär.

<sup>7</sup> Halle für Kunst Lüneburg, Mai 2002; im Sommer 2003 installierte Allen das Projekt in Philadelphia, Arcadia University Art Gallery, diesmal sangen statt Spottdrosseln Stare.

<sup>8</sup> Zu dieser Arbeit: Ross Sinclair, *A long journey towards this exact moment*, Frankfurt a. M., 2003; Raimar Stange, *CrossOver*, in: *sonambiente*, Ausst.-Kat., Berlin, 2006, S. 300 f.

<sup>9</sup> *The Mirrored Catalogue d'Oiseaux* (Boileau & Narcejac), Frankfurt a. M., 2003.

<sup>10</sup> Interessant in diesem Zusammenhang ist: Harald Fricke, *Mysterien der Aufnahmetechnik, Dave Allens „Recording“-Arbeiten*, in: *Wiederaufnahme*, Ausst.-Kat., Neuer Aachener Kunstverein, Frankfurt a. M., 2001, S. 62 ff. Fricke betont, dass Allen sich mit diesem Wechsel aus „diesem zum Klischee gewordenen Spiel mit Referenzen aus High- und Low-Culture entfernt“.

<sup>11</sup> So schrieb denn auch George Martin, der Produzent der legendären Platte: „Sgt. Pepper wurde von mehr Hunden gehört als jedes andere Album in der Geschichte der Popmusik.“ (in: ders., *Summer of Love – Wie Sgt. Pepper entstand*, Berlin, 1997, S. 216).

#### IV. Zweiter Exkurs: die Modalitäten von Aneignung

In seinem Buch über die letzten Jahre von Nico, der Sängerin der Band The Velvet Underground<sup>12</sup>, beschreibt James Young eine im doppelten Sinne des Wortes merkwürdige Szene in Tokio: Nico und John Cale, gerade gemeinsam auf Tournee, sehen auf einer Tokioer Vergnügungsmeile zufällig die The-Velvet-Underground-Cover-Band The Velveteens spielen, beide „Vorbilder“ bleiben aber von ihren „Epigonen“ unerkannt.<sup>13</sup> Die Situation bringt verschiedene Fragestellungen rund um das Problemfeld „Original – Cover“ zur Anschauung: Welche (Abhängigkeits-?)Beziehung besteht zwischen beiden, wie groß sind die Unterschiede, wie sehr ist das (Abbildungs-)Verhältnis also ein „getreues“, vielleicht ein „gleichgültiges“ oder gar ein quasi „ungehorsames“, grob abweichendes?

Anfang der 1990er-Jahre beschrieb die US-amerikanische Kulturkritikerin Tricia Rose die Modalitäten von kultureller Appropriation mit dem Dreiklang von „flow, rupture, transforming“, also gewissermaßen mit der Abfolge von Einverständnis, Bruch und Umcodierung. Dieses am Hip-Hop entwickelte Modell ist für Tricia Rose aber mehr als nur eine musikalische Strategie, die Kulturkritikerin sieht es gar als einen Masterplan für „gesellschaftlichen Widerstand“<sup>14</sup> überhaupt. Rund 15 Jahre später aber ist zu fragen: Trifft dieses kritische Modell angesichts der fortgeschrittenen technischen Möglichkeiten der Appropriation – man denke z. B. an die grenzenlose Verfügbarkeit herunterladbarer Musik im Internet oder an Computerprogramme, die das Mixen von Musik auch ohne teure und aufwändige Studiotechnik zu Hause am eigenen Rechner ermöglichen – noch das Zentrum der künstlerischen Überlegungen? Oder ist die Aneignung von fremdem (musikalischem) Material nicht längst so selbstverständlich geworden, dass zumindest der Moment des Bruches und, damit verbunden, der des Widerstandes immer irrelevanter und unspürbarer wird? Unspürbarer, da man sich in einem universellen und virtuellen Kosmos ästhetischer Formulierungen bewegt, in den man sich nahezu beliebig – und ohne irgendjemanden um (juristisches) Einverständnis bitten zu müssen! – andocken kann. Um im oben zitierten Bild zu bleiben: Vielleicht erkennen die MusikerInnen der The Velveteens die beiden Ex-Mitglieder von The Velvet Underground ja eben deswegen nicht, weil diese als real existierende Vorbilder längst ausgedient haben und an ihre Stelle ein digitaler Datenfluss à la iTunes und YouTube getreten ist, in den man genüsslich eintauchen kann?

#### V. Zurück in die Zukunft

Abschließend kurz zu einem noch in Planung befindlichen Projekt des Künstlers: Für seine Ausstellung in der Wiener Secession denkt Dave Allen über eine Installation nach, die verschiedene ästhetische, aber auch zeithistorische Momente miteinander verknüpft. Da ist zunächst die Single *Dance with the Devil* (1973) von Cozy Powell. Es handelt sich um ein Instrumental, das vor allem auf dem Beat des Schlagzeuges basiert. Und es ist die einzige Single eines Solodrummers, die in Großbritannien je ein Nummer-1-Hit wurde. Dann ist da die Geschichte der Grundsteinlegung

<sup>12</sup> Apropos: Dave Allen und Ross Sinclair singen und spielen in ihrem Video *Jesus* (1997) den gleichnamigen Song der Band The Velvet Underground. Zu hören auf der Kat.-LP *For Those About to Rock* (siehe Anm. 4).

<sup>13</sup> In: James Young, *Nico. Songs They Never Play on the Radio*, London, 1992, S. 188.

<sup>14</sup> Beide Zitate: Tricia Rose, *A Style Nobody Can Deal With*, in: Andrew Ross & Tricia Rose (Hg.), *Microphone Friends*, New York/London, 1994, S. 82.



der Secession, die angeblich mit dem dreimaligen Schlagen eines Hammers begann; ganz ähnlich nun beginnt *Dance with the Devil*. Schließlich gibt es noch die Reden, die u. a. von Gustav Klimt zu diesem „starting point“ der Secession gehalten wurden. Dave Allen plant daher, in zwei oder drei Räumen der Secession den überaus dynamischen Hit von Cozy Powell lautstark als Kanon zu spielen. Außerdem wird er Lyrics zu dem Instrumental verfassen, die auf den damaligen Eröffnungsreden basieren, und diese in deutscher und englischer Sprache an die Wände der Räume schreiben, eventuell in typischer Jugendstil-Typografie. Schließlich soll noch ein kurzes Theaterstück von ihm performt werden, das den legendären, dem nordischen Donner- und Wettergott Thor gestohlenen Hammer mit dem bei der Grundsteinlegung der Secession zum Einsatz gekommenen Hammer kurzschließt.<sup>15</sup> Alles in allem vernetzt Allen so diverse ästhetische Formulierungen zu einem neuen Text, der, bezugnehmend auf Geschichte und Gegenwart, auf Pop und Kunst, auf Praxis und Theorie, sich zu einem vieldeutigen Geflecht verwebt, das auf unterschiedlichen Ebenen von den Dialektiken von Erfolg und Misserfolg, von Aufbruch und Energie, von Utopie und deren Profanisierung erzählt. Der angeblich „originale“ Inhalt der dabei angeeigneten Materialien wird lustvoll zitiert, verdreht, neu codiert, ästhetisiert. Nahtlos geht hier eine Textur über in die andere, die vermeintlichen Grenzen, etwa die von High und Low, erweisen sich als Konstruktionen von gestern, die man heute, u. a. beim Sich-Einlassen auf den donnernden Rhythmus von Cozy Powell, getrost vergessen darf. Do it!

<sup>15</sup> Beschreibung von Dave Allen in einem E-Mail an den Autor am 19.2.2008.

# Cover Me

Raimar Stange

*“Well you can imitate ev’ryone you see  
Yes you can imitate ev’ryone you see.”  
(Lennon/McCartney)*

## I. Postscript

“For Those About to Rock”<sup>1</sup> is written/drawn on one of the many sheets of the *Song Paintings/Drawings* series (since 1996). Scottish artist Dave Allen has created a simplified notation of this rock classic by heavy metal band AC/DC from 1981, rewriting the chords and notes of the song in such a simple form that even less musically versed guitar players can play *For Those About to Rock* right off the bat: for example, “chorus: play B/A/G/F#/E ...” it says briefly and succinctly. The result of this rock exercise would be something like a broken-down cover version that—in the best traditions of punk (“This is a chord, this is another, this a third. Now form a band” was the well-known motto at the time<sup>2</sup>)—makes the discipline of rock music accessible to everyone. The *Song Paintings/Drawings* series is triply typical of Dave Allen’s artistic strategy: A consistent crossover between (rock) music and art takes place; this crossover is conceived as interpretative and thus interactive, with the focus on the aspect of learning; thirdly, these aesthetic actions both inevitably and deliberately blur the boundaries of the “original” and “copy”, “genuine” and “imitation” as well as the boundary between the producer and the audience.<sup>3</sup> But let me start by describing another early piece that illustrates these three aspects of Dave Allen’s artistic strategy: the video installation *Live Version* (1993). Here we see the young artist in musical action on four monitors: On one we see him playing the guitar, on another picking the bass, on the third sitting at the drums learning lyrics, and finally, on the last monitor, singing them.

<sup>1</sup> This is, incidentally, the title of a spatial installation done by Dave Allen together with Ross Sinclair in 1994.

Team work is a recurrent aspect in the Scotsman’s work.

<sup>2</sup> Cf.: *Sawn-Off*, exhibition catalogue, Stockholm, 1996, pp. 10 f.

These very words also appear in Dave Allen’s installation *This is the Score* (2005).

<sup>3</sup> Cf. Raimar Stange, *Zurück in die Kunst*, Hamburg, 2003, pp. 52 f.





*This is the Score*, 2005  
 Performance von / by Neue Dresdner Kammermusik,  
*Stabile Seitenlage*, Kunsthau Dresden, 2005

The common denominator of this “Live Version”: Dave Allen practising the rock classic *Stairway to Heaven* (1971) by the legendary band Led Zeppelin with the guidance of various music teachers. So once again this is an interactive process of learning by doing, once again the result is a more or less successful cover version, and once again no one asks about copyright or proof of quality. “Just do it” is the motto—which puts the special status of the professional musician into the mothballs of music history, that is only putatively “serious” but in fact is more than anything else geared to capitalism. As a result, (rock) music finally regains the “everyday utility value” (John Miller)<sup>4</sup> that is always, or could always be, ingrained in music—and, for Dave Allen, the same applies to art.

## II. Early excursus: Copyleft instead of authorship

A small amateur band is playing a cover version, e.g. of the above-mentioned *For Those About to Rock*, at a concert in an even smaller rock club. The band is obliged to make this known before they play and then immediately to pay licence fees (copyright). The song is protected by copyright and is thus declared to be someone’s property and therefore not freely available to everyone. What seems to be self-evident at first glance proves to be open to criticism on closer inspection. Claiming songs to be property has far-reaching implications: On the one hand it cements the difference between the producer and the consumer: the music fan is expected to submit as such a passive contemporary enjoying a product for a charge, not as an enthusiastic, actively playing producer. On the other hand, this claim is based on the idea of (ingenious) creativity that equates to the bourgeois idea that the result of creation “can be traced back to a unique and original product of an intellectual activity performed by a certain individual”. This “romantic concept of the author” corresponds to the mental attitude that ever binds bourgeois sovereignty to exchange value and property—we need only recall the “Habeas Corpus Amendment Act” that codified basic bourgeois rights in England for the first time in 1679, summarily linking them to “ownership of one’s own body”—and consequently not to an idea of “progressive communal-collective creative production”<sup>5</sup>, that has become established not only in the world of science at least since Roland Barthes’s essay *Death of the Author* (1968). Or, in the words of Janis Joplin: “Freedom’s just another word for nothing left to lose.”<sup>6</sup> In this sense, an emancipatory copyleft that emphasises utility value has long since superseded the arrogant copyright particularly in (rock) music, at least in advanced circles.

## III. Naturally music

One very special form of “communal-collective creative production” is the subject of Dave Allen’s complex installation titled *The Mirrored Catalogue d’Oiseaux* (2002–2007). The starting point or “concrete source of inspiration”, if you will, is the *Catalogue d’Oiseaux* composed by the French composer Olivier Messiaen in 1956–58. This is something in the manner of a portrait of the home of birds as reflected by their song, for the thirteen pieces for solo piano are all based on musical

<sup>4</sup> Raimar Stange, cover text of the catalogue LP *For Those About to Rock* (Dave Allen/Douglas Gordon/Jonathan Monk/Ross Sinclair), Schwaz, 2000.

<sup>5</sup> All quotations: Martha Woodmansee, *Der Autor-Effekt*, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez and Simone Winko (ed.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2000, pp. 313 f.

<sup>6</sup> Janis Joplin in *Me and Bobby McGee* (1970) written by Kris Kristofferson and Fred Foster.



interpretations of various bird songs. The result, already in Messiaen's work, is therefore a kind of collective authorship, and there can be no talk of an ingenious creator in the sense of bourgeois copyright—or do birds get royalties, too, nowadays?! Dave Allen continues this process by inverting it, as it were, playing the *Catalogue d'Oiseaux* on a stereo system to birds in a cage in the middle of an exhibition room of the Halle für Kunst in Lüneburg.<sup>7</sup> He opts for the mocking-bird species, as it is known for learning melodies particularly quickly. The artist hopes to hear the birds sing the *Catalogue d'Oiseaux* in the course of the exhibition—a “closed circuit” ensues that raises questions not only of authorship but also of the relationship between immediacy and mediality and to the tug-of-war of culture and nature.<sup>8</sup> In the course of the exhibition a single of mocking-bird song has been published—the birds are presented as potential pop stars, but without a doubt as legitimate successors to Olivier Messiaen. And the art catalogue is replaced by a recording that underscores the crossover.<sup>9</sup>

Dave Allen also undertook this crossover from pop music to serious music<sup>10</sup> while at the same time integrating nature in *For the Dogs. Satie's "Véritables Préludes Flâques (pour un chien)", 1912, rendered at tone frequencies above 18 kHz* (2002). Taking the title literally, the artist translates the three short pieces for piano written by Erik Satie into frequencies that are inaudible to human beings, but not to dogs. This cover version not only obviously enters into an intertextual dialogue with Satie, it also refers to a piece of rock history, the end of the Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), that contains a frequency added by John Lennon that is only audible to dogs.<sup>11</sup> The distinction between rock and serious music, then, also proves to be precarious.

#### IV. Second excursus: The terms of appropriation

In his book on the final years of Nico, The Velvet Underground singer<sup>12</sup>, James Young describes a doubly strange scene in Tokyo: Nico and John Cale, on tour together at the time, happened to see The Velvet Underground, a Velvet Underground cover band, playing in a Tokyo entertainment hub; however, the “imitators” do not recognise the two “originals”.<sup>13</sup> The situation illustrates various questions revolving around the problem of “original/cover”: What relationship (of dependence?) exists between the two, how big are the differences, how “faithful”, then, is the (representative) relationship, perhaps “indifferent” or even “disobedient”, grossly different?

At the beginning of the 1990s, US cultural critic Tricia Rose described the terms of cultural appropriation with the triad of “flow, rupture, and transforming”, i.e. with the succession of agreement, break, and re-coding. But for Tricia Rose this model, developed on the basis of hip

7 Halle für Kunst Lüneburg, May 2002; in summer 2003 Allen installed the project in Philadelphia, Arcadia University Art Gallery, this time with starlings singing instead of mocking birds.

8 On this work: Ross Sinclair, *A long journey towards this exact moment*, Frankfurt a. M., 2003; Raimar Stange, *CrossOver*, in: *sonambiente*, exhibition catalogue, Berlin, 2006, pp. 300 f.

9 *The Mirrored Catalogue d'Oiseaux* (Boileau & Narcejac), Frankfurt a. M., 2003.

10 Of interest in this context: Harald Fricke, *Mysterien der Aufnahmetechnik, Dave Allens „Recording“-Arbeiten*, in: *Wiederaufnahme*, exhibition catalogue, Neuer Aachener Kunstverein, Frankfurt a. M., 2001, pp. 62 ff. Fricke emphasises that, by making this shift, Allen distances himself from “that now clichéd game of references from high and low culture”.

11 As George Martin, producer of this legendary record, wrote: “More dogs have listened to Sgt. Pepper's than to any other album in the history of pop music.” (in: Martin, *Summer of Love – Wie Sgt. Pepper entstand*, Berlin, 1997, p. 216).

12 Incidentally, in their *Jesus* video (1997), Dave Allen and Ross Sinclair sing and play the song of the same name by The Velvet Underground. You can hear it on the catalogue LP *For Those About to Rock* (see note 4).

13 In: James Young, *Nico. Songs They Never Play on the Radio*, London, 1992, p. 188.

hop, is more than just a musical strategy, the cultural critic sees it as a veritable master plan for “social opposition”<sup>14</sup>. Some fifteen years down the line, however, the question to ask is: In view of advanced technical possibilities of appropriation—e.g. the boundless availability of downloadable music on the Internet or computer programs that allow you to mix music on your own home computer without the need for expensive, complex studio equipment—does this critical model still cut to the core of artistic considerations? Or is appropriating other people's (musical) material now taken for granted to such an extent that at least the moment of break and, connected with this, the moment of opposition, becomes increasingly irrelevant and intangible? Increasingly intangible as we find ourselves in a universal and virtual universe of aesthetic formulations that we can dock on to almost at will—and without having to ask for anyone's (legal) consent! To stay with the aforementioned analogy: Perhaps the musicians of The Velvet Underground fail to recognise the two ex-members of The Velvet Underground precisely because they have long since outlived their role as real, existing models and have been replaced by a digital flow of data à la iTunes and YouTube in which we can take the pleasure of immersing ourselves?

#### V. Back to the future

In conclusion I would like to touch on a project that the artist is still currently planning: For his exhibition at Vienna's Secession Dave Allen is contemplating an installation that combines various aesthetic but also historical aspects with each other. To begin with Cozy Powell's single *Dance with the Devil* (1973), an instrumental based above all on a drum beat—and the only single by a solo drummer ever to hit number one in Britain. Then there is the history of the laying of the foundation stone for the Secession, that is said to have commenced with three blows of a hammer; which is very much how *Dance with the Devil* begins. And finally the speeches held by Gustav Klimt, among others, at this “starting point” of the Secession. Dave Allen is thus planning to play Cozy Powell's extremely dynamic hit as a loud canon in two or three rooms at the Secession. Moreover, he will write lyrics to the instrumental that will be based on the historical inaugural speeches, writing them on the walls of the rooms in German and English, possibly in typical Art Nouveau type. Finally, he is planning to perform a short play that links the legendary hammer stolen from Thor, Norse god of thunder and weather, with the hammer used at the laying of the foundation stone for the Secession.<sup>15</sup> All in all, Allen thus combines a range of aesthetic formulations to create a new text that, in reference to history and present, pop and art, practice and theory, intertwines to form a multivalent mesh that tells the story of the dialectics of success and failure, of new departures and energy, of utopia and its profanation at different levels. With relish the artist quotes, twists, re-codes and aestheticises the supposedly “original” content of the materials that he appropriates. One texture merges seamlessly into another, the supposed boundaries, e.g. of high and low, prove to be constructions of days gone by that we can now safely forget, for example when we immerse ourselves in the thunderous rhythm of Cozy Powell. Do it!

14 Both quotations: Tricia Rose, *A Style Nobody Can Deal With*, in:

Andrew Ross & Tricia Rose (ed.), *Microphone Friends*, New York/London, 1994, p. 82.

15 Description by Dave Allen in an email message to the author on 19/2/2008.



## Werkliste und Ausstellungsansichten / List of Works and Installation Views

*April, 1898*

Performance

Donnerstag / Thursday, 29.5.2008, 18:30 Uhr / 6:30 p.m.

*Canon To The Hammer Of The Gods, 2008*

DVD (Audio / audio), 5.1 Anlage / 5.1 system, Wandtext / text on wall

*Near an Open Window, 2004/08*

Aufnahme von / recording of *Mirrored Catalogue d'Oiseaux*,

Hi-Fi-Anlage / hi-fi system

*Live Version, 1993*

Vierkanal-Videoinstallation / four-channel-videoinstallation

jeder Film 60 Min., Farbe, Ton / each film 60 min., colour, sound

*Highway to Hell, 1998/2008*

Filzstift auf Papier / permanent marker on paper, 144 x 204 cm

Hotelloobby / hotel lobby, Le Méridien Wien

*Games for May, 2008*

Radiokunstarbeit / radioart piece, 37:07 Min. / min.

on air: Ö1 Kunstradio – Radiokunst

Sonntag / Sunday, 8.6.2008, 23:05 Uhr / 11:05 p.m.

<http://kunstradio.at>



STANDING ALONE BEFORE THE UNFINISHED TEMPLE

**T**HE SEED WAS SOWN  
ONE DAY, OH LONG AGO  
THAT ACTS OF VANITY  
ARE DEAD FROM NOW ON

**I**NSTEAD  
LET EARNEST DIGNITY  
ENSHROUD ALL EVERYTHING  
OUR WALLS, SACRED AND CHASTE

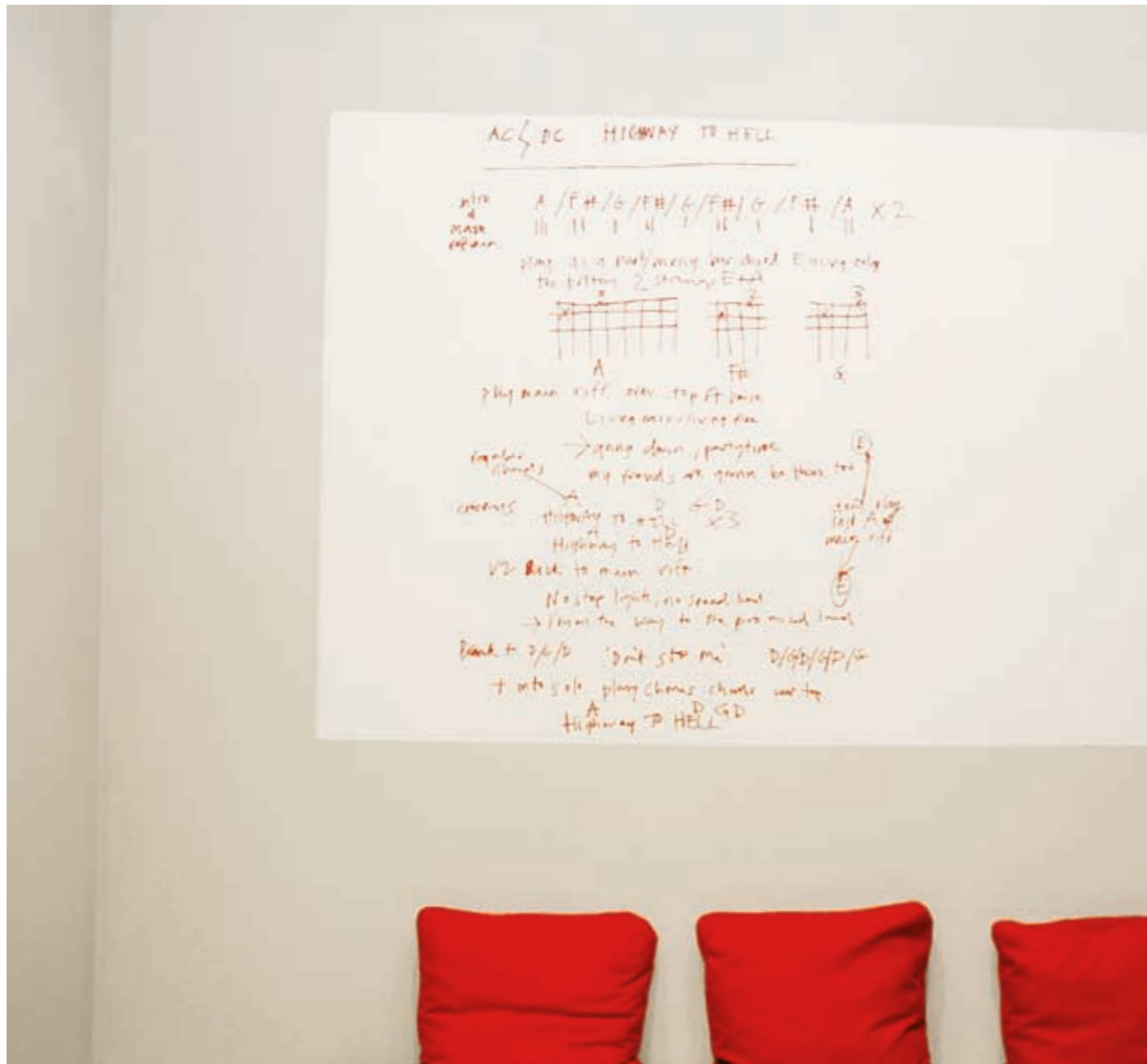
**T**HE TASK WAS GRASPED  
LOUDER THAN REASON  
LOUDER THAN INTELLECT  
AND THIS BUILDING WAS BORN

**W**ITH THESE THREE STRIKES!  
WE SOUND THE START OF OUR SACRED SPRING  
AND WE SHALL EMBRACE ALL THAT SING  
OF A MODERN VIEW

**T**HE AWAKENING RINGS  
-TO EVERY AGE ITS ART-  
TO ART ITS FREEDOM!  
THIS ENDEAVOUR GOES ON







## Dokumentation / Documentation

Ausgewählte Arbeiten / Selected Works 2002–2007



Elastic, Malmö, 2007

UNTITLED, 2007  
*COWBOY SONG/THE BOYS ARE BACK IN TOWN*, THIN LIZZY RECORDED LIVE AT SYDNEY HARBOUR, 1978  
*IN C*, TERRY RILEY RECORDED 1968,  
*LANDSCAPE WITH TERRY RILEY*,  
 ROBERT ASHLEY 1976

DVD-Projektion, 56 Min., Farbe mit Ton /  
 DVD projection, 56 min., colour with sound

Zwei Filme mit Ausschnitten eines Live-Konzerts von Thin Lizzy bzw. einem Terry-Riley-Interview, das über eine Komposition desselben gelegt ist, werden nebeneinander projiziert.

Die Aufnahmen von Thin Lizzy richten das Augenmerk auf ein Markenzeichen der Band bei ihren Liveauftritten, nämlich den fließenden Übergang vom *Cowboy Song* zu *The Boys Are Back in Town*, der möglich ist, weil der erste Song mit dem Akkord endet, mit dem der zweite beginnt – einem ‚A‘. Dieser Augenblick prägnanter und herrlich perfektionierter Rock’n’Roll-Freude wurde immer durch die Jubelrufe der Fans begrüßt, die dieses harmonische und herzerwärmende Erlebnis auch bei zukünftigen Konzerten erwarteten.

Ausgehend von dieser Idee des verlängerten zeitlichen Moments verknüpfte Allen die Thin Lizzy-Mitschnitte mit *In C* von Terry Riley. Diese 1968 geschriebene Komposition besteht aus Motiven, die auf einem einzigen ‚C‘-Akkord basieren. Das Hörerlebnis dieses Musikstücks ist hypnotisch, magisch, schwierig, aber lohnend. Allen änderte die Tonart einer Aufnahme von Rileys *In C* auf das zum Thin Lizzy passende ‚A‘ und mischte die Stücke mit einem beiden zugrunde liegenden Beat ab: Rileys pulsierendes Klavierintro verbindet sich nun schön mit einem Thin Lizzy-Solo.

Films featuring the two musical elements by Thin Lizzy and Terry Riley are shown respectively on the left and right screens; one live rock concert footage and the other an interview layered over the Riley composition.

The Thin Lizzy footage focuses on the band’s live trademark of segueing directly from the *Cowboy Song* to *The Boys Are Back in Town*, made possible by the fact that one song ends on the same chord that begins the other—an “A”. This moment of succinct and beautifully perfected rock joy was always greeted with adoring cheers from their fans, and future fans would come to expect this harmonious heart-lifting experience at their performances.

Extrapolating this idea of the extended moment, Allen linked the Thin Lizzy footage with Terry Riley’s *In C*. Written in 1968, this composition consists of motifs based on the single chord “C”. It’s a hypnotic, magical, difficult and rewarding piece of music to encounter. Allen de-tuned a recording of Riley’s piece to an “A” to match the Thin Lizzy key and beat-mixed them together—Riley’s pulsating piano intro linking neatly with a Thin Lizzy solo.

– Elastic, Malmö, 2007





Performance von / by Dave Allen mit / with  
Astrid Marshall Band, Letzte Überprüfung/  
Kunstfabrik am Flutgraben, Berlin, 2006

## ONE WAY, ANOTHER WAY, THEN ANY OTHER WAY, 2006

Performance, Mixed-Media-Installation, Dimensionen variabel /  
Performance and mixed media, dimensions variable

2006 wurde Dave Allen zu einer Ausstellung in die Kunstfabrik am Flutgraben eingeladen. Der Ausstellungsraum befindet sich in einem ehemaligen Wachturm auf einem Streifen Niemandsland zwischen Ost- und Westberlin. Unter Einbeziehung von Merkmalen des Ausstellungsortes schuf Allen ein Musikstück, für das er das romantische Sentiment von *Wouldn't It Be Nice* (1966) der Beach Boys auf die sozialkritischen Vorstellungen hinter dem Werk des amerikanischen Komponisten Frederic Rzewski prallen ließ.

Darauf basierend entwickelte Allen eine Performance. Zur Ausstellungseröffnung spielte eine Rockband die berühmten fünf Takte und 25 Noten der Einleitung von *Wouldn't It Be Nice* und wandte dabei die Kompositionsstruktur von Rzewskis *Les Moutons de Panurge* von 1969 an. Rzewskis Stück enthält die Anweisung, die Melodie Note für Note nach dem Muster 1, 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4 usw. aufzubauen. Die 25. Note beschließt die Melodie, worauf das Stück wieder dekonstruiert wird, und zwar nach dem Muster 2- ...25, 3- ...25, 4- ...25 usw. bis 24-25, 25. Das anspruchsvolle und schwer zu spielende Ergebnis dieses die Genres überschreitenden Crossover kann als dem experimentellen Post-Rock verwandt bezeichnet werden.

Die Installation umfasste eine Leinwand, auf die als Hilfestellung für die Musiker die Noten des Stücks gemalt waren, sowie ein Video mit Standbildern, die während einer Probe der Band aufgenommen wurden. Die Reihenfolge der Standbilder folgte der additiven Struktur der Melodie, d. h. Standbild1, Standbild1-Standbild2, Standbild1-Standbild2-Standbild3 usw. In der Ausstellung wurde dazu die Tonaufnahme der Eröffnungsperformance gespielt.

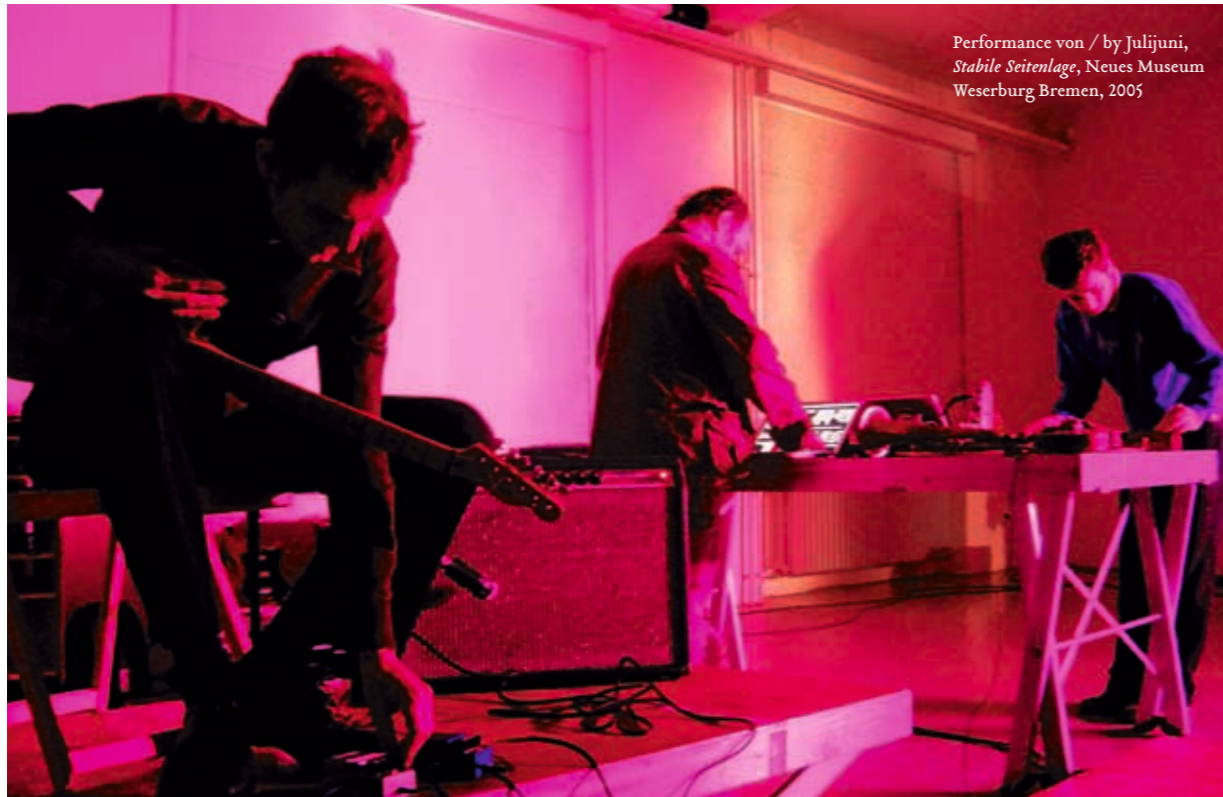
Teil der Ausstellung war auch eine kleine Info-Lounge, die den BesucherInnen eine Auswahl an Texten und Radioprogrammen zu den Beach Boys und Frederic Rzewski bot.

In 2006, Dave Allen was invited to make an exhibition for Kunstfabrik am Flutgraben—a space housed in a former watchtower situated on a stretch of no mans land between East and West Berlin. Reflecting on the location's characteristics, Allen constructed a composite piece of music, which clashed together the romantic sentiments of *Wouldn't It Be Nice* (1966) by The Beach Boys and social-critical notions contained within the work of the American composer Frederic Rzewski.

Based on this piece, the artist developed a performance: At the opening, a rock band played the famous five bar, twenty-five note intro of *Wouldn't It Be Nice* employing an additive melodic structure device borrowed from Rzewski's *Les Moutons de Panurge* of 1969. Rzewski's piece instructs the musicians to build up the melody note by note as follows: 1, 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4, etc. When note 25 is reached and the melody made complete the piece is then deconstructed thus: 2- ...25, 3- ...25, 4- ...25, etc. to 24-25, 25. The demanding and difficult to attain result of the genre-straddling merge can be said to lean in the direction of experimental post-rock.

The installation featured a canvas banner/painting depicting the notes for the piece—a visual aid for the musicians—and a video (DVD) showing stills taken during a practice session by the band. The series of stills was edited in accordance with the additive melodic structure, i. e. still #1, still #1-still #2, still #1-still #2-still #3, etc. This was accompanied post-opening by a recording of the performance. Finally, the exhibition also included a small info lounge offering compiled texts and playbacks of radio programmes about The Beach Boys and Frederic Rzewski.

— *One Way, Another Way, Then Any Other Way*,  
Letzte Überprüfung/Kunstfabrik am Flutgraben,  
Berlin, 2006



Performance von / by Julijuni,  
*Stabile Seitenlage*, Neues Museum  
 Weserburg Bremen, 2005

### THIS IS THE SCORE, 2005

Wandzeichnung/Performance/Video  
 Wall drawing/performance/video

Diese „Partitur“ ist die Abwandlung einer Zeichnung aus einem Punkrock-Fanzine aus dem Jahr 1976, in dem es heißt:  
 „Das ist ein Akkord  
 Das ist ein anderer  
 Das ist ein dritter ... Jetzt gründe eine Band.“

Das Spiegeln der Fingerstellung der ursprünglichen drei Akkorde ergab Diagramme von neuen, dissonanter klingenden Akkorden. Allens Zeichnung wurde als Partitur verwendet und bildete die Grundlage für eine Performance und ein Video, die 2005 in mehreren Gruppenausstellungen in Deutschland gezeigt wurden. Auf jeder der vier Stationen wurden Musiker eingeladen, im Rahmen eines Konzerts zur jeweiligen Ausstellungseröffnung ihre Version der Partitur zu „spielen“.

The “score” is a modified version of a drawing from a punk rock fanzine of 1976, which states:  
 “This is a chord  
 This is another  
 This is a third ... Now form a band.”

Mirroring the fingering of the chords of the original formed new chord diagrams—chords, which would render a sound more dissonant than the original three. Allen’s new drawing became a score and formed the basis for a performance/film piece in a series of group shows that toured Germany during 2005. In each of the exhibition’s four stations musicians were invited to “play” their response to the score at a concert during the opening of the show.

- *Stabile Seitenlage*, Museum Bochum; Galerie der Künstler, München / Munich; Kunsthaus Dresden; Neues Museum Weserburg Bremen, 2005
- *PING-PONG*, Wiensowski & Harbord, Berlin (DVD version), 2005; Art Metropole, Toronto (Wandzeichnung / wall drawing), 2005



*Louder This Time*, Cityloop,  
 Villa Galvani, Pordenone, 2004

### NEAR AN OPEN WINDOW, 2004

CD mit Aufnahme von / with recording of *Mirrored Catalogue d’Oiseaux*, Hi-Fi-Anlage / hi-fi system

Während der Präsentation von *The Mirrored Catalogue d’Oiseaux* in der Halle für Kunst Lüneburg (2002) wurden Tonaufnahmen des Gesangs von Spottrosseln gemacht, nachdem diese eine Zeit lang Messiaens Musik gehört und deren Melodien in ihr Repertoire aufgenommen hatten.

Für *Near an Open Window* wird die Aufnahme der veränderten Drosselgesänge über einen Lautsprecher anderen Vögeln in ihren gewohnten Umgebungen wie z. B. Parks vorgespielt, was wiederum deren natürliche Gesänge beeinflusst und verändert. Es gibt auch eine Version dieser Arbeit für das Radio, bei der die Aufnahmen mit der Bitte an die HörerInnen, die Lautsprecher in Fensternähe zu platzieren, ausgestrahlt wurden.

During the presentation of *The Mirrored Catalogue d’Oiseaux* at Halle für Kunst Lüneburg (2002) recordings were made of the mockingbirds’ song after they had been listening to Messiaen’s recording for some time, assimilating his melodies into their repertoire.

*Near an Open Window* involves playing this recording of the mockingbirds’ modified song in the vicinity of other birds, through a loudspeaker in a natural setting such as a park, and thereby influencing and changing the natural song wherever it is heard. There has also been a public radio version of this piece broadcasting the recordings with a request that the listener place the speaker of the radio near a window.

- *Louder This Time*, Cityloop, Villa Galvani, Pordenone, 2004
- *reboot.fm*, Berlin (Radioversion / radio version), 2004
- *ADAM*, Smart Project Space, Amsterdam (Radioversion / radio version), 2005
- *Mobile Units*, Stockholm University/Iaspis, 2005

*Hit and Run*, Platform Garanti,  
Istanbul, 2004



#### INVERTED OH-TON, 2004

12"-Schallplatten, DJ-Equipment /  
12" vinyl records, DJ equipment

Wird eine Schallwelle zugleich mit ihrer Umkehrwelle gespielt, löschen beide einander aus – es resultiert Stille. Dave Allen brachte dieses Phänomen auf Vinyl. Er verwendete hierfür Aufnahmen des Ensembles *oh ton* aus Oldenburg mit Musikstücken von Frederic Rzewski (*Klavierstück Nr. 4*), Eckart Beinke (*da*) und Kirsten Reese (*Siebenschlaf*). Allen produzierte jeweils zwei Platten jeder dieser Kompositionen, eine davon die Umkehrung der anderen. Spielt man die „zusammengehörigen“ Aufnahmen unabhängig voneinander ab, klingen sie identisch. Versucht man jedoch, sie auf zwei Plattentellern absolut synchron abzuspielen, tritt die Wirkung der Umkehrwelle ein. Es entsteht ein Echtzeit-Remix basierend auf dem Versuch, die beiden Tracks auszulöschen.

When simultaneously playing a waveform and its inversion, they cancel each other out. In the case of sound waves, the result is silence. Dave Allen transferred this phenomenon to vinyl, working with recordings by the *oh ton* ensemble from Oldenburg, Germany of music by Frederic Rzewski (*Piano Piece #4*), Eckart Beinke (*da*) and Kirsten Reese (*Siebenschlaf*). He produced two records of each composition, one the inversion of the other. Played individually the two corresponding “matching” tracks sound identical, but played simultaneously on two decks, and attempting to mix the two together in perfect synch, the “inverted waveform” process takes effect. The results are a real-time remix of the existing tracks based on the process of attempted negation.

- Edith-Russ-Haus für Medienkunst, Oldenburg, 2004
- *Hit and Run*, SMART Project Space in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Platform Garanti, Istanbul, 2004
- Falun, 2004
- Galerie Marres, Maastricht, 2004
- *Radiodays*, De Appel, Amsterdam (Radiosendung / radio broadcast), 2005
- *amusic*, club Ugglan, Stockholm, 2006
- *Full Pull 07*, Malmö, 2007



Halle für Kunst Lüneburg, 2002

## THE MIRRORED CATALOGUE D'OISEAUX, 2002–2007

Vogelkäfig, Spottdrosseln, CD-Aufnahme und Hi-Fi-Geräte /  
Aviary, mockingbirds, CD recording and hi-fi equipment

Von 1956 bis 1958 schrieb der französische Komponist Olivier Messiaen (1908–1992) den *Catalogue d'Oiseaux*, dreizehn Soloklavierstücke auf Grundlage seiner Interpretation von Vogelgesang. Jedes Stück behandelt einen bestimmten Vogel, wobei im Hintergrund andere Vögel aus demselben Habitat zu hören sind. Messiaen komponierte in der natürlichen Umgebung der Vögel, schrieb seine Partitur, während er hörte. Dave Allen spiegelte dieses Verfahren unmittelbarer Komposition, indem er seinerseits Messiaens *Catalogue d'Oiseaux* Drosseln vorspielte, die in einem Vogelkäfig in der Ausstellung untergebracht waren. Die Spottdrosseln, die für das Nachahmen von Gesängen anderer Vogelarten bekannt sind, sollten – theoretisch – nicht nur Messiaens Interpretationen von Vogelgesängen klanglich imitieren, sondern auch seine spontane In-situ-Kompositionsmethode. Adaptierte Messiaen natürliche Vogelgesänge für seine Komposition, so bringen die Drosseln diese in abgewandelter Form wieder in ihren natürlichen Zustand.

Eine Single mit *The Mirrored Catalogue d'Oiseaux* wurde 2003 von Boileau & Narcejac, Frankfurt a. M. veröffentlicht.

From 1956 to 1958 the French composer Olivier Messiaen (1908–1992) wrote the *Catalogue d'Oiseaux*: Thirteen pieces for solo piano based on his interpretation of natural birdsong. Each piece deals with a specific bird, along with some other birds in the background that are found in the same area. Messiaen would compose in the birds' natural habitat, writing his notation as he listened. Dave Allen mirrored this process of direct composition in playing back Messiaen's *Catalogue d'Oiseaux* to mockingbirds housed in an aviary in the exhibition space. Known for their habit of mimicking the songs of other birds, the mockingbirds would, in theory, tonally mimic Messiaen's interpretation of birdsong and his "in the field and by ear" composition method. While natural birdsong is adapted by Messiaen for his composition, the mockingbirds return it again to the natural, in a modified form.

A 7" vinyl record of *The Mirrored Catalogue d'Oiseaux* was published by Boileau & Narcejac, Frankfurt a. M., in 2003.

- *The Mirrored Catalogue d'Oiseaux*, Halle für Kunst Lüneburg, 2002
- *The Mirrored Catalogue d'Oiseaux*, Arcadia University Art Gallery, Philadelphia, 2003
- *Dedicated to You But You Weren't Listening*, The Power Plant, Toronto, 2005
- *While Interwoven Echoes Drip into a Hybrid Body*, Migros Museum, Zürich / Zurich, 2006
- *Where the Wild Things Are*, Dundee Contemporary Arts, Dundee, 2006
- Röda Sten, Göteborg / Gothenburg, 2007



BüroFriedrich, Berlin, 2002

FOR THE DOGS.  
SATIE'S „VÉRITABLES PRÉLUDES  
FLASQUES (POUR UN CHIEN)“, 1912,  
RENDERED AT TONE FREQUENCIES  
ABOVE 18 KHZ, 2002

DAT-Aufnahme, DAT-Player, Verstärker und modifizierte  
Lautsprecher / DAT recording, DAT player, amplifier and  
modified speakers

Satie's *Véritables Préludes Flasques (pour un chien)* bestehen aus drei kurzen Klavierstücken. Dave Allen nahm den Titel des Werks beim Wort und schrieb es eigens für Hunde um. Er transponierte die Frequenzen der Partitur über das Spektrum des menschlichen Gehörs, aber innerhalb jenes eines Hundes – auf ungefähr 18 kHz. Das Stück wurde auf DAT-Band aufgenommen und über Hochfrequenzlautsprecher abgespielt.

Satie's *Véritables Préludes Flasques (pour un chien)* consists of three short piano pieces. Making a literal translation of the work's title, Dave Allen rewrote the piece specifically for dogs. He transposed the frequencies of the notation to that of above the range of human hearing capabilities but still within that of a dog—around 18 kHz. The piece was recorded on DAT tape and is played back through high frequency response speakers.

- *Here and Now*, BüroFriedrich, Berlin, 2002
- *None of the Above*, The Swiss Institute, New York, 2004
- *Schöner Wohnen*, BE-PART, Waregem, 2004
- *Open*, Arcadia University Art Gallery, Philadelphia, 2004
- *What did you expect?*, Galerie Jan Mot, Brüssel / Brussels, 2004
- *Murmur*, Tent, Rotterdam, 2005
- *Hysteria Siberiana*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lissabon / Lisbon, 2006

# Biografie / Biography

1963 geboren in / born in Glasgow

1992–94 MFA, Glasgow School of Art, Glasgow

1993 Exchange Student Programme, California Institute of the Arts, Valencia, CA

## EINZELAUSSTELLUNGEN

(AUSWAHL) /

SOLO EXHIBITIONS

(SELECTION)

2008 —

*Canon to the Hammer of the Gods*,  
Secession, Wien / Vienna

2007 —

*Dave Allen*, Elastic, Malmö; *Dave Allen*, Röda Sten, Göteborg /  
Gothenburg

2006 —

*One Way, Another Way, Then Any Other Way*, Letzte Überprüfung /  
Kunstfabrik am Flutgraben, Berlin

2005 —

*PING-PONG*, Wiensowski &  
Harbord, Berlin; *Dave Allen*,  
Art Metropole, Toronto

2003 —

*The Sun and the Sky*, galerie  
wieland, Berlin; *The Mirrored Catalogue d'Oiseaux*, Arcadia University Art Gallery, Philadelphia; *Divine Intervention / New Wave of New Wave*, Kunstbank, Berlin

2002 —

*The Mirrored Catalogue d'Oiseaux*,  
Halle für Kunst Lüneburg; *R.P.F. [For Recorded Instrument]*, Laura  
Mars Grp., Berlin

2001 —

*Hee-Haw Cries the Young Komponist Dave Allen*, The Showroom,  
London (Kat. / cat.)

2000 —

Signal, Malmö (mit / with  
Jonathan Monk); *Gyrostasis*,  
Workweb\_Art, Köln / Cologne  
(mit / with Jonathan Monk);  
Starship, Berlin (mit / with  
Dominic Eichler)

1999 —

The Modern Institute, Glasgow

1997 —

*Classic Line-Up, Reunion*,  
Dave Allen & Ross Sinclair,  
Containerize/KW, Berlin

1996 —

Konstakuten, Malmö (mit / with  
Åsa Andersson); *Sawn-Off*, Kulturhuset, Stockholm (Kat. / cat.);  
*Nine Till Twelve Rehearsal*, Kunstwerke Berlin

1995 —

Rupert Goldsworthy Gallery,  
Berlin; Mu-Terem Galerie, Budapest (mit / with Martin Boyce;  
Kat. / cat.); City Racing, London  
(mit / with Roddy Buchanan)

1993 —

*Live Version*, California Institute  
of the Arts, Valencia und / and  
Tramway, Glasgow

GRUPPENAUSSTELLUNGEN  
(AUSWAHL) /  
GROUP EXHIBITIONS  
(SELECTION)

2007 —  
*Presque Rien I*, Laure Genillard,  
London; *Harry Smith Anthology  
Remixed*, Alt.Gallery, Newcastle  
upon Tyne; *Tanzen, Sehen – The  
Provocation of the Media in the  
Dialogue of Dance and Fine Art*,  
Museum für Gegenwartskunst  
Siegen und / and Centro Andaluz  
de Arte Contemporáneo Sevilla  
(Kat. / cat.)

2006 —  
*Hysteria Siberiana*, Cristina Guerra  
Contemporary Art, Lissabon /  
Lisbon; *sonambiente 2006*, Akade-  
mie der Künste, Berlin (Kat. /  
cat.); *Where the Wild Things Are*,  
DCA, Dundee; *While Interwoven  
Echoes Drip into a Hybrid Body*,  
Migros Museum, Zürich / Zu-  
rich; *Die 90er*, Neues Museum  
Weserburg Bremen

2005 —  
*ADAM*, SMART Project Space,  
Amsterdam; *Stabile Seitenlage*,  
Museum Bochum; Galerie der  
Künstler, München / Munich;  
Kunsthau Dresden; Neues  
Museum Weserburg Bremen  
(Kat. / cat.); *Dedicated to You But  
You Weren't Listening*, The Power  
Plant, Toronto; *Club Transmediale  
05*, Berlin; *Murmur*, Tent,  
Rotterdam

2004 —  
*None of the Above*, The Swiss  
Institute, New York; *Schöner  
Wohnen*, BE-PART, Waregem  
(Kat. / cat.); *Open*, Arcadia Uni-  
versity Art Gallery, Philadelphia;  
*Hit and Run*, Platform Garanti,  
Istanbul (Kat. / cat.); Falun;  
*Louder This Time*, Cityloop, Villa  
Galvani, Pordenone; *Ouroborous*,  
CCA, Glasgow; Galerie Marres,  
Maastricht; *What did you expect?*,  
Galerie Jan Mot, Brüssel / Brussels

2003 —  
Edith-Russ-Haus, Oldenburg;  
*Jammed*, SMART Project Space,  
Amsterdam; *We'll Meet You in the  
Lobby*, Buyuk Londra Oteli,  
Istanbul; *Zeno Map*, Biennale  
Venedig / Venice Biennial; *Display  
Niedersachsen*, Vertretung des  
Landes Niedersachsen, Berlin

2002 —  
*Internationales Netzwerk*, Kunst-  
sommer Wiesbaden; *Music in Me*,  
GAK, Bremen; *Here and Now*,  
BüroFriedrich, Berlin; *Air Guitar*,  
MKG, Milton Keynes; *The Berlin  
Files*, De Chiara Gallery,  
New York

2001 —  
*Le Studio*, Yvon Lambert, Paris;  
*Freundschaft*, Galerie Kuckei &  
Kuckei, Berlin; *Here & Now*,  
*Scottish Art 1990 – Present*, DCA,  
Dundee (Kat. / cat.); *Wiederauf-  
nahme/Retake*, Neuer Aachener  
Kunstverein, Aachen (Kat. / cat.);  
*Circles #4*, ZKM, Karlsruhe  
(Kat. / cat.); *Songs of Love and  
Hate*, galerie wieland, Berlin

2000 —  
*We want to believe*, Sparwasser,  
Berlin; *For Those About to Rock ...*,  
Galerie der Stadt Schwaz und / and  
Halle für Kunst Lüneburg (Kat. /  
cat.); *Can 303s Heal?*, The Modern  
Institute at Kiasma, Helsinki

1999 —  
*All Needles on Eleven*, Catalyst  
Arts, Belfast; *Radio Tuesday*,  
All Horizons Club, Glasgow;  
*Networking the Bible*, P-House  
Gallery, Tokio / Tokyo

1998 —  
*Centerum Censeo*, Galerie im  
Marstall, Berlin; *Art Club Berlin*,  
Berlin Art Forum, Berlin; *Net-  
working the Bible*, Sali-Gia Gallery,  
London; *Hardline*, Catalyst Arts,  
Belfast; *Art Club Berlin*, Mies van  
der Rohe Pavilion, Barcelona; *A4*,  
Villa Minimo, Hannover / Hanover

1997 —  
*D.I.Y. – Mapping & Instruction*,  
Bricks and Kicks, Wien / Vienna  
(Kat. / cat.); *Art Club Berlin*,  
Berlin Art Forum, Berlin; *Euro-  
vision*, 200 Russell St, Melbourne;  
*Networking the Bible*, Konsta-  
kuten, Stockholm; *Wish You  
Were Here Too*, Hill St, Glasgow

1996 —  
*Sick Building/Compartments*,  
Transmission at Globe, Kopen-  
hagen / Copenhagen (Kat. / cat.);  
*Index Multiples*, Galerie Index,  
Stockholm; *Dave Allen, Jonathan  
Monk, Flora Neuwirth, Ross  
Sinclair and Betty Stürmer*, allgirls  
Gallery, Berlin; *Three Day  
Weekend – Eros Travel Company*,  
Wien / Vienna; *Notell Hotel*,  
Moathouse Hotel, Glasgow; *30  
Secs Plus Title*, Luxus.cont, Berlin

1995 —  
*Karaoke*, South London Art Gal-  
lery, London; *Young British Art*,  
Eigen + Art, Berlin im / at IAS,  
London; *30 Secs Plus Title*, Art  
Gallery of Ontario, Toronto

1994 —  
*Some of My Friends*, Galleri  
Campbells Occasionally, Kopen-  
hagen / Copenhagen; *Summer  
Group Show, Three Day Weekend*,  
14th St, Los Angeles; *My Little  
Toilet*, Jonathan Monk's Apart-  
ment, Glasgow; *Couch Potatoes*,  
Transmission Gallery, Glasgow

1993 —  
*30 Secs Plus Title*, California Insti-  
tute of the Arts, Valencia und / and  
Transmission Gallery, Glasgow;  
*Interim*, Glasgow School of Art,  
Glasgow; *Left Luggage*, Paris,  
Rom / Rome, Genf / Geneva,  
Los Angeles ...

PERFORMANCES, RADIO-  
ARBEITEN, TONTRÄGER /  
PERFORMANCES, RADIO  
WORKS, AUDIO RELEASES

2007 —  
*Full Pull 07*, Malmö (p); *Kino Eye  
#7*, Mukha, Antwerpen / Antwerp

2006 —  
*amusic*, Index/club Ugglan,  
Stockholm (p); *Audio Relay*,  
Indiana (r)

2005 —  
*Radiodays*, De Appel, Amsterdam  
(r); *Mercersound*, CD, verlegt  
von / published by Mercer Union,  
Toronto

2004 —  
*reboot.fm*, Reboot, Berlin (r);  
Artist Project, C Magazine #80,  
Toronto

2003 —  
*The Mirrored Catalogue  
d'Oiseaux*, Schallplatte / vinyl  
record, verlegt von / published by  
Boileau & Narcejac, Frankfurt a. M.

2000 —  
Kyra Stratmann (Hg. / ed.),  
*Before Tomorrow Comes*, CD#3,  
Revolver Verlag, Frankfurt a. M.;  
*For Those About to Rock*, Schall-  
platte / vinyl record, Revolver  
Verlag, Frankfurt a. M.

BIBLIOGRAFIE /  
BIBLIOGRAPHY

- Stefanie Scheit, *Der Tanz als kultureller Körper*, in: *Tanzen, Sehen*, Siegen und / and Sevilla, 2007
- Raimar Stange, *CrossOver*, in: *sonambiente*, Berlin, 2006 (Kat. / cat.)
- Christiane Mennicke, *The Presence of Absence*, in: *Stabile Seitenlage*, Frankfurt a. M., 2005 (Kat. / cat.)
- Emily Hall, *None of the Above*, in: *Artforum*, März / March, 2005
- QSL, Middlesborough Museum of Modern Art, 2004 (CD)
- Elena Filipovic, *What did you expect?*, in: *frieze*, 86, 10/2004
- Notes on the Song Drawings & Other Musical Manuscripts*, in: *D Magazine*, Pilot Issue, Juni / June 2004
- Raimar Stange, *Zurück in die Kunst*, Hamburg, 2003
- April Lamm, *Dave Allen at Laura Mars Grp.* Berlin, in: *tema celeste*, 94, 11/12, 2002
- Circles – Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der zeitgenössischen Kunst*, ZKM Karlsruhe, Frankfurt a. M., 2002
- Jan Verwoert, *Dave Allen*, in: *frieze*, 69, 9/2002
- Raimar Stange, *Dave Allen*, in: *Artist Magazine*, 25, 2002
- Raimar Stange, *Sur.Faces, Interviews 2001/2002*, Frankfurt a. M., 2002
- Air Guitar – Art Reconsidering Rock Music*, MKG, Milton Keynes, 2002 (Kat. / cat.)
- Harald Fricke, *Mysterien der Aufnahmetechnik, Dave Allens „Recording“-Arbeiten*, in: *Wiederaufnahme*, Neuer Aachener Kunstverein, Aachen, 2001 (Kat. / cat.)
- Gregor Jansen, *Musik im neuen Kunstverein*, in: *Kunst-Bulletin*, 11/2001
- Harald Fricke, *Songs of Love and Hate*, in: *Artforum*, Oktober / October 2001
- Martin Herbert, *Dave Allen*, in: *Time Out*, 24.10.2001
- Helen Sumpter, *Can You Hear What It is Yet?*, in: *The Big Issue*, 458, 2001
- Daniel Boese, *Befreite Sounddateien*, in: *TAZ*, 7.6.2001
- Sabine B. Vogel, *For Those About to Rock...*, in: *Kunst-Bulletin*, 4/2000
- John Miller, *The Use Value of Rock*, in: *For Those About to Rock...*, Galerie der Stadt Schwaz, 2000 (Kat. / cat. und / and LP)
- Raimar Stange, *Das Klischee als Zeichen des Begehrens*, in: *Neue Bildende Kunst*, 5/1998
- Maria Lind, *Männlicher Masochismus und Feel-Good-Stimmung: Zwei Leitmotive in Videos der 90er Jahre*, in: *Make It Funky*, Jahressring 45, Köln / Cologne, 1998
- Harald Fricke, *Happiness is a Warm Rehearsal Room*, in: *Sawn-Off*, Stockholm, 1996 (Kat. / cat.)
- Katrina Brown, *Sawn-Off*, in: *Art Monthly*, 196, 1996
- Ross Sinclair, *Nietzsche, the Beastie Boys and Masturbating as an Art Form*, in: *New Art in Scotland*, CCA Glasgow, Glasgow, 1994 (Kat. / cat.)
- Ross Sinclair, *Getting Closer to Failure*, in: *BE Magazine*, 2, Berlin, 1994

IMPRESSUM / COLOPHON

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung „Dave Allen. Canon to the Hammer of the Gods“ in der Secession, 26. April – 22. Juni 2008. / This catalogue is published on occasion of the exhibition “Dave Allen. Canon to the Hammer of the Gods” at the Secession, April 26 – June 22, 2008.

Herausgeber / publisher  
Secession

Redaktion / editor  
Jeanette Pacher

Text / essay  
Raimar Stange

Übersetzungen / translations  
Thomas Raab (e>d), Richard Watts (d>e)

Lektorat / proof-reading  
Helmut Gutbrunner, Johannes Payer

Grafikdesign / graphic design  
jungdesign und Im Glück, Wien / Vienna

Fotonachweis / photo credits  
Dave Allen (S./p. 10, 16, 34 oben / above), Josefin Herolf (S./p. 13), Oliver Ottenschläger (S./p. 21–28), Catrin Andersson / Elastic, Malmö (S./p. 30), Scott Myles (S./p. 32), Cityloop (S./p. 34), SMART project space, Amsterdam (S./p. 36), Hans-Jürgen Wege, Courtesy Halle für Kunst Lüneburg (S./p. 38), Britta Lumer/Tobias Willemeit (S./p. 40)

Druck / printed by  
Remaprint, Wien / Vienna

© 2008 Secession, der Künstler / the artist, der Autor / the author und / and die FotografInnen / the photographers

Vereinigung bildender KünstlerInnen  
Wiener Secession  
Friedrichstraße 12, A-1010 Wien  
Tel.: +43 1 587 53 07  
Fax: +43 1 587 53 07-34  
exhibition@secession.at  
www.secession.at

ISBN 978-3-902592-10-1

Printed in Austria  
Alle Rechte vorbehalten / all rights reserved

Die Deutsche Nationalbibliothek –  
CIP-Einheitsaufnahme  
Ein Titelsatz für diese Publikation ist bei der  
Deutschen Nationalbibliothek erhältlich.

AUSSTELLUNG / EXHIBITION

Ausstellungsproduktion /  
exhibition production  
Jeanette Pacher, Sarah Kolb, Annette Südbeck

Öffentlichkeitsarbeit / public relations  
Kathrin Schweizer

Administration / administration  
Dana Rigauer

Buchhaltung, Shop / book-keeping, shop  
Gabriele Grabler

Kunstvermittlung / education  
Florian Miedl, Kathrin Schweizer  
und / and team

Aufbau / installation crew  
Andrei Galtsov, Wilhelm Montibeller,  
Florian Miedl und / and team

Webdesign / web design  
Christina Goestl

Dank des Künstlers an /  
the artist would like to thank:  
Josefin Herolf, Knut Henrik Henriksen,  
Raimar Stange, Flora Neuwirth, Stefan Sandner,  
Anton Reiningger und den MitarbeiterInnen der  
Secession / and the staff at the Secession



Freunde der Secession



## SECESSION

Vorstand der KünstlerInnenvereinigung der  
Secession / Board of directors of the Association  
of Visual Artists Secession

Präsident / President: András Pálffy  
Vizepräsidentinnen / Vice-presidents:  
Ines Doujak, Christina Zurfluh  
Schriftführer / secretary: Oliver Ressler  
Kassier / treasurer: Josef Dabernig  
Elisabeth Grübl, Michael Kienzer,  
Roland Kollnitz, Peter Sandbichler,  
Hans Schabus, Margherita Spiluttini,  
Esther Stocker, Anita Witek  
KassaprüferInnen / auditors:  
Rosa Hausleithner, Octavian Trauttmansdorff

Vorstand der Freunde der Secession / Board of  
the Friends of the Secession

Präsidentin / President: Sylvie Liska  
Vizepräsident / Vice-president: András Pálffy  
Kassier / treasurer: Dr. Primus Österreicher  
Mariusz Jan Demner, Gabriela Gantenbein,  
Francesca von Habsburg, Alexander Kahane,  
Dkfm. Heinz Kammerer, Dr. Christoph Kraus,  
Benedikt Ledebur, Franz Seilern

Mäzene der Freunde der Secession /  
Patrons of the Friends of the Secession

AHR GmbH, Martin Böhm – Dorotheum,  
Mariusz Jan Demner – Demner, Merlicek &  
Bergmann, Klaus Engelhorn, Prof. Karlheinz  
Essl – Fritz Schömer GmbH, KR Anton Feistl,  
Ernfried Fuchs – Sammlung Volpinum,  
Dr. Roman und Margot Fuchs – Sammlung  
Fuchs, Dr. Burkhard und Gabriela Gantenbein,  
KR Günter Geyer – Wiener Städtische Allg.  
Versicherungs AG, Francesca von Habsburg –  
TB A21, Dr. Christian Hauer, Rolf Hübner –  
InterContinental Wien, Alexander Kahane,  
Galerie Georg Kargl, Gen.-Dir. Dr. Dietrich  
Karner – Generali Holding Vienna AG,  
Michael Klaar, Mag. Peter König – Alu König  
Stahl, Dr. Christoph und Bernadette Kraus –  
Kathrein & Co Privatgeschäftsbank AG,  
Mag. Ernst Kreihlsler – Commodum Vermö-  
gensverwaltung GmbH, Ronald und Jo Carole  
Lauder, Dr. Robert und Sylvie Liska,  
Dr. Martin Maxl und Dr. Ulrike Tropper,  
Alexander Mayr, Patricia und Marcus Meier-  
Rogan, Thomas Moskovics – Bank Winter &  
Co. AG, Dr. Arend Oetker, Dr. Ernst Orten-  
burger – Thiery & Ortenburger, Österrei-  
ches Verkehrsbüro, Andreas G. Pulides,  
Ingrid und Christian Reder, Galerie Thaddaeus  
Ropac, Franz Seilern, Stefan Stoltzka –  
STOG GmbH, Stefan und Elisabeth Weber,  
Mag. Margit Widinski – BDO Auxilia Treu-  
hand GmbH, Otto Ernst Wiesenthal –  
Hotel Altstadt Vienna