

Dorothee Richter

Fluxus. Kunst gleich Leben?

Mythen um Autorschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft.



Abb. 1 Jon Hendricks Büro, NY, Sept. 2009.



Abb. 2 Geoffrey Hendricks Studio, NY Sept. 2009.



Abb. 3 Geoffrey Hendricks mit Maciunas Fluxus box, NY 2009.



Abb. 4 Kartenspiel, Maciunas Fluxus Edition.



Abb. 7 Letty Eisenhauers Loft, Fluxus Aufführende, NY 2009



Abb. 5 Jonas Mekas im Studio, Brooklyn NY 2009



Abb. 8. Standort der Something Else Press in NY, bis die SEP nach Barry Town übersiedelte.



Abb. 6 Geoffrey Hendricks Studio, NY 2009, rechts Druck von Emmett Williams.



Abb. 9 Hannah Higgins, Ben Pattersen, Eric Andersen, Larry Miller, Ann Noel, Alison Knowles, *Fluxus Festival*, Cabaret Voltaire 2008



Abb. 10. Alison Knowles Loft, NY 2009



Abb. 11 Geoffrey Hendricks zeigt die letzte V TRE, die er nach Maciunas Tod herausbrachte



Abb. 12 Carolee Schneemann, NY 2009



Abb. 13 Modell eines utopischen Wohnprojekts von Maciunas, NY, Nachbau 2009



Abb. 14 Geoffrey Hendricks am Ort der Flux Mass, Kirche der Rutgers University bet New York, Sept. 2009.

Für Gerhard Richter

Mein besonderer Dank

an Fluxus Beteiligte und Zeitzeugen für Ihre Gesprächsbereitschaft:

Eric Andersen, Rene Block, Letty Eisenhauer, Wolfgang Hainke, Jon Hendricks,
Geoffrey Hendricks, Wulf Herzogenrath, Hannah Higgins, Alison Knowles,
Larry Miller, Ann Noel, Ben Patterson, Carolee Schneemann, Hans Sohm,
Daniel Spoerri, Ben Vautier, Wolf Vostell, Emmett Williams

Mein spezieller Dank an:

Sabeth Buchmann, Yvonne Doderer, Hans Guggenheim, Huguette Herrmann,
Ronald Kolb, Elisabeth Nüssle, Gerhard Richter, Renate Richter, Eva Richter,
Rudolf Richter, Maja Richter, Leonie Rinze, Lars Rinze, Peter Rinze, Stella Rollig,
Miriam Rubin, Sigrid Schade

DOROTHEE RICHTER

**FLUXUS. KUNST GLEICH LEBEN?
MYTHEN UM AUTORSCHAFT,
PRODUKTION, GESCHLECHT UND
GEMEINSCHAFT.**

Actually, by the time I had finished the course, I realized that all art forms do not meet in the film frame, but in the eyeball. In the head of the observer, for better or worse.

Al Hansen, *A Primer of Happenings & Time/Space Art*, New York, Paris und Köln 1965, S. 94

Die vorliegende Untersuchung wurde im Sommersemester 2011 (Tag der Disputation 22. Juni 2011) im Fachbereich Kulturwissenschaften der Universität Bremen als Dissertation angenommen. Prof. Dr. Sigrid Schade und Prof. Dr. Sabeth Buchmann begutachteten die Promotionsschrift.

© 2012 Dorothee Richter, Ludwigsburg, Zürich
Alle Rechte vorbehalten

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Lektorat: Jürgen Geiger, Stuttgart
Satz und Gestaltung: Biotop 3000 (Ronald Kolb & Volker Schartner), Stuttgart, Berlin

ISBN-13 978-3-9524078-0-6

1	EINLEITUNG – 14
1.1	Relevanz der Fluxus-Bewegung heute: Kunst – Politik – Leben – 15
1.2	Forschungsstand – 20
1.3	Material – 25
1.3.1	<i>Das Ausgangsmaterial: Textsorten, Bilder, Relikte – Probleme der Überlieferung – 25</i>
1.3.2	<i>Vorannahmen der Materialauswahl – 28</i>
1.3.3	<i>Tendenzen der Rezeption: Reduktion der KünstlerInnen-Gruppe auf EinzelkünstlerInnen – 29</i>
1.4	Methodische Überlegungen – 37
1.4.1	<i>Ausgangspunkt: Feministische und strukturalistische Forschungsansätze – 37</i>
1.4.2	<i>Methodenvielfalt: Wege zur Dechiffrierung von Naturalisierungseffekten – 42</i>
1.4.3	<i>Problemstellungen: Fluxus mit den Augen eines Alltagsmythologen – 45</i>
1.5	Der Kunstbegriff von Fluxus als Postulat: Eine mythische Erzählung? – 46
1.5.1	<i>Geschlechterverhältnis und Positionierungsstrategien angesichts der Mythologeme der Fluxus-Bewegung – 49</i>
1.6	Zwischenbemerkung zum Status von »Kunst« und »Leben« – 52
1.7	Geschlechterdifferenz als gesellschaftliche Institution: Methoden – revisited – 55
1.8	Framing Difference – 62
1.9	Geschlechterdifferenz im bürgerlichen Ausstellungsraum – 67
1.10	Zur Kritik der Autonomie der Institution Kunst als Ausgangspunkt der Forschung – 69

**2 HISTORISCHE KONSTELLATIONEN UND
SOZIALPOLITISCHE HINTERGRÜNDE:
DIE ENTSTEHUNG VON FLUXUS IN EUROPA
UND DEN VEREINIGTEN STAATEN – 72**

2.1	Künstlerbeziehungen als Grundlage einer Bewegung – Seilschaften und Freundschaften als soziales Kapital – 73
2.2	Die Entstehung von (Proto-)Fluxus vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Verschiebungen in den Vereinigten Staaten – 79

- 2.3 Die sozialpolitische Lage in der Bundesrepublik
Deutschland – 85
- 2.4 Ästhetische Fragen als Schauplatz ideologischer Kämpfe
im Nachkriegsdeutschland – 87
- 2.5 Abstraktion als internationaler Standard – 91
- 2.6 Das Entstehen der Fluxus-Gruppe – 93
- 2.7 Beteiligung von Frauen in der frühen Phase von Fluxus – 96
- 2.8 Die Entwicklung der Fluxus-Gruppe
in der ersten »heroischen« Phase – 100
- 2.9 Insistierende Momente und Mythologeme von Fluxus
in Künstlerausagen – 110

3 MYTHOLOGIEN VERSUS GESCHICHTE – 114

- 3.1 Biographische Anmerkungen: Alison Knowles – 115
- 3.2 Biographische Anmerkungen: Emmett Williams – 118
- 3.3 Biographische Anmerkungen: Ben Patterson – 121
- 3.4 Biographische Anmerkungen: Dick Higgins – 122
- 3.5 Biographische Anmerkungen: George Maciunas – 125
- 3.6 Biographische Anmerkungen: Daniel Spoerri – 131
- 3.7 Biographische Anmerkungen: Wolf Vostell – 132
- 3.8 Biographische Anmerkungen: Nam June Paik – 135
- 3.9 Biographische Anmerkungen: Robert Filliou – 138
- 3.10 Biographische Anmerkungen: Ben Vautier – 140
- 3.11 Biographische Anmerkungen: Arthur Köpcke – 141
- 3.12 Biographische Anmerkungen: Tomas Schmit – 142
- 3.13 Suche nach Mythologemen: Piano Activities – 145
- 3.14 Historische Abgrenzung: Abstract Expressionism – 158
- 3.15 Die Fotografie, ein neues konstitutives Mittel – 161
- 3.16 Fluxus und Fluxus-KünstlerInnen in der Bundesrepublik
Deutschland nach der ersten »heroischen« Phase – 162
- 3.17 Historische Anknüpfung: Dada und Surrealismus – 167

4 DIE GRUPPE UND DAS LABEL FLUXUS ALS VERHANDLUNGSMASSE IN PRODUKTION, DISTRIBUTION UND REZEPTION – 174

- 4.1 Back in the USA – 175
- 4.2 Fluxus zurück in New York, biographische Anmerkungen – 180
- 4.3 Biographische Anmerkungen: George Brecht – 182
- 4.4 Biographische Anmerkungen: La Monte Young – 184
- 4.5 Biographische Anmerkungen: Bob Watts – 185

- 4.6 Biographische Anmerkungen: Jon und Geoffrey Hendricks – 187
- 4.7 Biographische Anmerkungen: Yoko Ono – 190
- 4.8 Biographische Anmerkungen: Letty Lou Eisenhauer – 195
- 4.9 Biographische Anmerkungen: Joe Jones – 197
- 4.10 Biographische Anmerkungen: Shigeko Kubota – 199
- 4.11 Biographische Anmerkungen: Carolee Schneemann – 200
- 4.12 Biographische Anmerkungen: Mieko (Chieko) Shiomi – 202
- 4.13 Biographische Anmerkungen: Takako Saito – 203
- 4.14 Biographische Anmerkungen: Larry Miller – 205
- 4.15 Vorbemerkung zur Distribution bei Fluxus – 207
- 4.16 Künstlerpublikationen, Newsletters, Mail-Order
Warehouse/Fluxshop und Schachteln – 210
- 4.17 Die vielfältigen Fluxus-Produktionen zwischen
singulärer und multipler Autorschaft – 217
- 4.18 Autorschaft bei Event-Scores oder Partituren – 218
- 4.19 Autorschaft bei Fluxus-Aufführungen – 221
- 4.20 Autorschaft bei Auflagenarbeiten – 226
- 4.21 Die Produktion von Großauflagen, Something Else Press – 231
- 4.22 Objekte, Relikte und deren Präsentation – 232
- 4.23 Autorschaft bei Fluxus-Filmen – 237
- 4.24 Autorenfilme und Videoskulpturen bei Vostell, Paik
und Ono – 240
- 4.25 Debatten um Autorschaft in der Fluxus-Gruppe – 249
- 4.26 Autorschaftskonzepte in der Rezeption – Autorschaft
des Publikums? – 256
- 4.27 Mythos und Dekonstruktion Debatten um Autorschaft
in der Dissertation von Hannah Higgins – 265
- 4.28 Hannah Higgins Exkurs zu Peter Bürgers Theorie
der Avantgarde – 275
- 4.29 Von der Musealisierung politischer Haltungen
zum Mausoleum: Fillou und Brecht – 280

5 POLITIKEN UND PERFORMANZEN – 284

- 5.1 Politische Implikationen bei Fluxus – ein weites Feld – 285
- 5.2 Originale – 286
- 5.3 Politische Kunst - eine Strategie zur Einschreibung in die
(Kunst)-Geschichte? Beispiele Vostell und Maciunas – 291
- 5.4 Zum Politikverständnis verschiedener Diskurse:
künstlerische Kritik versus Gewerkschaftspolitik?
Beispiele Willimas and Knowles. – 305

- 5.5 Politische Implikationen - ein Vergleich von Fluxus und der Situationistischen Internationalen – 310
- 5.6 Parallelen zur Gruppe Spur – 315
- 5.7 Politische Ansätze: Warhols Factory versus Fluxus – so nah und doch so fern – 318

- 6 ÜBERSCHREITUNG UND AFFIRMATION – GESCHLECHTERDIFFERENZ UND FLUXUS – 326**
- 6.1 Künstlerinnen innerhalb von Fluxus – 327
- 6.2 Carolee Schneemann – 332
- 6.3 Exkurs: Performances auf der Folie von klassischem Tanz / Ballett – 339
- 6.4 Exkurs: Weibliches Mehr-Genießen als Angstausröser in Performances? – 349
- 6.5 Re-Enactments – Künstler versus Fluxus-Künstlerinnen – 352

- 7 KUNST = LEBEN? – 356**
- 7.1 Alison Knowles – eine Frau im Männerbund? Fluxusprinzessin? – 357
- 7.2 Fluxus Family oder Fluxus Kollektiv? – 364
- 7.3 Flux Wedding, Flux Divorce, Flux funeral – 367
- 7.4 Money makes the world go round – 376
- 7.5 Wolf Vostell und Dick Higgins, die Entwicklung einer Beziehung – 382
- 7.6 Nebelbomben und Blinde Flecken – 385
- 7.7 Fluxus on the move – 393

- 8 LEBEN VERSUS KUNST – 400**
- 8.1 Mythologem: Grenzüberschreitungen in der Kunst – Grenzüberschreitungen im Leben? Widerständiges in der Fluxus-Bewegung – 401
- 8.2 Männer und Frauen – Revolutionäres in der Fluxusbewegung? – 402

- 9 ZURÜCK ZUR AUSGANGSFRAGE: (RE-)PRÄSENTATION GESELLSCHAFTLICHER VERÄNDERUNGEN ODER: HOW TO CHANGE LIFE WITH ART – 406**
- 9.1 Fluxus – eine symbolische Revolution? – 408
- 9.2 Fluxus – Avantgarde als Wiederholungszwang? – 415

10	VERZEICHNISSE - 422
10.1	Abbildungsverzeichnis - 423
10.2	Literaturverzeichnis - 425
10.2.1	<i>Fluxus und verwandte Kunstrichtungen</i> - 425
10.2.2	<i>Zeitgeschichte</i> - 429
10.2.3	<i>Theoretische und methodische Perspektiven</i> - 430

1. EINLEITUNG

1.1 Relevanz der Fluxus-Bewegung heute: Kunst – Politik – Leben

Was ist Fluxus, wer ist Fluxus, wann und wo war Fluxus? Es gibt kaum eine Kunstbewegung, deren nähere Bestimmung so schwer fällt. Diverse AutorInnen verweisen darauf, dass aus diesem Grund der Fluxus-Bewegung eine größere Bekanntheit und ein größerer Erfolg am Kunstmarkt verwehrt geblieben sind. Jedoch wirft auch schon diese Vermutung Fragen auf: 1. War Fluxus überhaupt eine »Kunstbewegung«? 2. Wollten Fluxus-KünstlerInnen tatsächlich Erfolg am Kunstmarkt? Insofern erstaunt es nicht gerade, dass Eric Andersen, ein Fluxus-Künstler der ersten Stunde, noch 2008 behauptet hat, Fluxus habe es nie gegeben. Die divergierenden Äußerungen, die man heute als Fluxus bezeichnen würde, seien genauer unter dem Begriff Intermedia einzuordnen.¹ Auch über die Gruppe der KünstlerInnen, die man als zu Fluxus gehörig oder auch nur mit Fluxus assoziiert bezeichnen könnte, besteht keine Einigkeit. Insofern bietet »Fluxus« (was immer damit jeweils gemeint ist) eine hervorragende Vorlage, um Mythologeme und verschlungene Narrationen an den Begriff anzuheften. Zumal Aktionen und ephemere Objekte, Auflagenarbeiten und Zeitungen jene objekthafte kunstgeschichtliche Spur verkomplizieren, die traditionelle künstlerische Aktivitäten gewöhnlicherweise für ihre InterpretInnen legen. Dabei ersetzen einige Schlagwörter, die im Zusammenhang mit Fluxus häufig genannt werden, die traditionellen Kunstobjekte, sie funktionieren als Klammer für unterschiedliche Praktiken, Orte, Beteiligte und Relikte. Diese Schlagwörter gerinnen zu Quasibildern. Die Parole von »Kunst gleich Leben« etwa ist ein besonders wirkungsvolles Wortbild, das im Kontext von Fluxus gerne genannt wird. Auch die Kombination von Kunst und Politik, Kunst und Alltag oder Aktion und Zufall findet häufig Erwähnung.

Auf der einen Seite will die vorliegende Arbeit Fluxus phänomenologisch beschreiben und andererseits die Phänomene in einen histori-

1 ————— Eric Andersen in einem von der Autorin mit ihm geführten Gespräch, Zürich, 13. Dezember 2008.

schen Rahmen stellen und diskursanalytisch erörtern. Da die Arbeit von einem doppelten Beginn von Fluxus in den Vereinigten Staaten und in der Bundesrepublik Deutschland ausgeht, war es notwendig, die sozialen und politischen Entstehungsbedingungen in diesen nationalen und ökonomischen Gebilden genauer in Augenschein zu nehmen. Gerade die vielschichtigen und oftmals widersprüchlichen Erzählungen der beteiligten KünstlerInnen, durch die Fluxus beispielsweise als im politischen Sinne revolutionär positioniert und ebendiese Position gleichzeitig innerhalb der auf dem Kunstfeld herrschenden Aufmerksamkeitsökonomie als wertsteigernd angepriesen wird, machen jedoch deutlich, dass Fluxus weder als Aktion noch als ephemere Objekte, noch als Erzählung, noch als kunsthistorische Einordnung jemals getrennt von zwangsläufig mitschwingenden Interessensstandpunkten gesehen werden kann. Hannah B. Higgins, Fluxus-Expertin und Tochter des Fluxus-Künstler/Künstlerin-Paars Dick Higgins und Alison Knowles, vertritt in einem Interview die Meinung, dass die Zuspitzung auf wenige ProtagonistInnen, insbesondere auf die zentrale Figur von George Maciunas im Sinne der Sammler (und somit des Kunstsystems) marktkonform sei: »Now, the collectors love that model—they love an art movement to have a center, because then value accrues as you get to closer to the center. It’s like any other capitalist model: you want to get to the source of production and own it. And if you own Maciunas, you own the source of production, and everything he produces has value.«² Hannah Higgins selbst vertritt die Auffassung, Fluxus sei ein sozialer Gruppenzusammenhang mit unterschiedlichen Zentren gewesen beziehungsweise diese Gruppe bestehe noch immer, wie wir später sehen werden. Dabei verliert sie stellenweise ihre eigene interessengeleitete Involviertheit aus dem Auge. Indes, außer meinem Interesse, die Mythologeme der Fluxus-Bewegung ausgiebig zu drehen und zu wenden, bisweilen zu sezieren, interessierten mich auch andere Aspekte:

Wenn wir die bildende Kunst als ein Repräsentationssystem auffassen, das in einem komplexen Abbildungsverhältnis zu den gesellschaftlichen Verhältnissen steht, was bedeutet dann die radikale Umbruchsituation in den Künsten der Sechzigerjahre? Fluxus wird als eine der »revolutionären« Kunstbewegungen der Sechzigerjahre beschworen. Zur Neoavantgarde der Sechziger- und Siebzigerjahre zählten neben Fluxus der Wiener Aktionismus, die Situationisten, die Affichistes, die Destruction Art Group, die Art Workers’ Coalition, die Guerilla Art Group,³ der Nouveau Réalisme, der

2 ——— Zit. nach Jeff Abell, »Hannah Higgins: Interview«, www.mouthtomouthmag.com/higgins.html, Stand 22. Juli 2008.

3 ——— Diese Bewegungen fasst Justin Hoffmann unter dem Begriff »Destruktionskunst« zusammen, der sich zwar als kunsthistorischer Terminus nicht durchgesetzt hat,

Lettrismus sowie Happening und Gutai. Jede dieser Bewegungen entwickelte sich in spezifischen gesellschaftlichen und historischen Kontexten. Was bedeuten diese Kunstbewegungen und in diesem Kontext spezifisch die Fluxus-Bewegung? Was bedeutet Fluxus so gesehen als Symptom? Kunst beansprucht seit den Sechzigerjahren explizit eine gesellschaftskritische Position. Dabei haben Aktionen, Events und intermediale Kunst⁴ neue Formen, Sprachen, Töne hervorgebracht. Diese neuen Artikulationsweisen bildeten jenseits von dem Anliegen, (nur) tradierte Genre Grenzen niederzureißen, neuartige semiotische Komplexe aus. Populärkultur und Hochkultur verwiesen aufeinander und beeinflussten sich gegenseitig. Allemöglichen Medien – Images, vorgefundene Materialien, Töne, Bewegungen, Habitus, Kleidung, Haltungen – zirkulierten als zeichenhafte Fragmente in die Kunst hinein und aus ihr heraus. So hatte Fluxus wesentliche Aspekte der neuen Musik zu verdanken und hat selbst wiederum die Popmusik entscheidend beeinflusst, beispielsweise über Yoko Ono und John Lennon. Auch Punk ist von einem radikalen Dilettantismus inspiriert. Konkret sei er auf Stücke wie Dick Higgins' *Danger Music No. 17* von 1962 (der Event-Score lautete: »Scream! Scream! Scream! Scream! Scream!«) zurückzuführen, wie Hannah Higgins argumentiert.⁵ Die Sprache der bildenden Kunst erfuhr eine enorme Erweiterung, vergleichbar mit neuen Ansätzen in der Semiologie und Philosophie der Sechziger- und Siebzigerjahre, die alles als Sprache verstanden, wie Jacques Derrida formuliert: »Das, was ich Text nenne, ist alles, ist praktisch alles. Es ist alles, das heißt es gibt einen Text, sobald es eine Spur gibt, eine differentielle Verweisung von einer Spur auf die andere. [...] Ich habe geglaubt, daß es notwendig wäre, diese Erweiterung, diese strategische Verallgemeinerung des Begriffs des Textes durchzuführen, um der Dekonstruktion ihre Möglichkeit zu geben, der Text beschränkt sich folglich nicht auf das Geschriebene, auf das, was man Schrift nennt im Gegensatz zur Rede. Die Rede ist ein Text, die Geste ist ein Text, die Realität ist ein Text in diesem neuen Sinn.«⁶ Eine derart erweiterte Auffassung von Text als Symbolsprache ist notwendig, um eine so uneinheitliche und komplexe Kunstrichtung wie Fluxus zu untersuchen. Aber jenseits von einer Erweiterung der Mittel reichte das Anliegen der erwähnten Kunstrichtungen der Sechziger-

aber nichtsdestotrotz auf ein paradigmatisches Merkmal dieser Ansätze verweist (Hoffmann, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München 1995, S. 9).

- 4 ————— Der Fluxus-Künstler Dick Higgins hat für sich mehrfach in Anspruch genommen, den Begriff Intermedia geprägt zu haben.
- 5 ————— Wiedergegeben nach Abell, wie Anm. 2.
- 6 ————— Zit. nach einem Gespräch von Peter Engelmann mit Jacques Derrida, »Jacques Derridas Randgänge der Philosophie«, in: Jeff Bernard: *Semiotica Austriaca*, Wien 1987, S. 108.

jahre über die Kunst als gesellschaftliche Institution hinaus, sie wollten auf die Gesellschaft zurückwirken. Es wurden nicht nur konvergente Darstellungsweisen aufgebrochen, Kunstwerke existierten nun »out of the frame«, sie hatten die Zweidimensionalität und die organisierte Dreidimensionalität, sprich die Organisationsform autonome Plastik, verlassen, auch die Autorenschaft wurde zum durchgängigen Thema gemacht, die Institution Kunst kommentiert und hinterfragt. Als eine neue kulturelle Produktionsform entwickelte sich das Organisieren von Ausstellungen, eine Mischung von Geldbeschaffung und inhaltlicher Bündelung von künstlerischen Positionen, sowie insgesamt die Einführung neuer Metaebenen innerhalb der Institution Kunst.⁷ Die künstlerische Arbeitsweise bediente sich von nun an häufig verschiedener Gattungstechniken und Medien – Fotografie, Zeichnung, Modell, Relikt, Text – und stellte durch diese changierenden Vermittlungsebenen die Frage nach »Realität«. Ein eng begrenzter Kanon der Bildsprache hat mit der Kunst der Sechzigerjahre aufgehört zu existieren, wenngleich künstlerische Ausdrucksformen weiterhin durch komplizierte kulturelle Codes geregelt waren und eine allgemeine Zugänglichkeit erschwerten.

Fluxus als schillernder Mythos, Fluxus als gesellschaftliches Symptom, Fluxus als revolutionäre Kraft. Der letzte Aspekt von Fluxus hat diese Forschungsarbeit untergründig angetrieben. Auf Grundlage unterschiedlicher theoretischer Zugänge lässt sich diskutieren, wie sich Kunst auf gesellschaftliche Zustände auswirkt, wie es ihr eben doch gelingen kann, politisch zu werden. So argumentiert Jacques Rancière, dass gewisse Kunstformen, nämlich das ästhetische Regime der Sichtbarkeit, »Gleichwertigkeit« oder »Gleichheit« zum Ausdruck bringe. Genau das gelte für die Postmoderne.⁸ Dieses als »ästhetisch« bezeichnete Regime der Sichtbarkeit unterscheidet er von den historisch vorhergehenden ethischen und poetisch-repräsentativen Regimen.⁹ Rancière geht in seiner Argumentation von Immanuel Kant, Michel Foucault und Louis Althusser aus, während er sich von Pierre Bourdieu abgrenzt, wenn er – in Anlehnung an diskursive Formationen und Anrufungen – der Aufteilung des Sinnlichen die Kraft zuspricht, Körper im Raum anzuordnen, Strukturen zu schaffen und Gemeinschaft zu formieren. »Die Unterteilung der Zeiten und Räume, des Sichtbaren und das Unsichtbaren, der Rede und des Lärms geben zugleich den Ort und den Gegenstand

7 ——— Zur strukturellen Verschiebung der Positionen im Spiel des Zu-sehen-Gebens siehe auch Dorothee Richter, »Einführung«, in: Richter und Eva Schmidt (Hrsg.), *Curating Degree Zero. Ein internationales Kuratorensymposium/An International Curating Symposium*, Nürnberg 1999, S. 13–17.

8 ——— Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006, S. 47 f.

9 ——— Ebd., S. 35–49.

der Politik als Erfahrung vor.«¹⁰ Politik in ihrer symbolischen und repräsentativen Qualität und Kunst erscheinen so als grundsätzlich verschränkt, da beide Felder Zugänge, Erfahrungsmöglichkeiten und Denkhorizonte regeln. In dieser Argumentation trifft sich Rancière grundsätzlich mit Althusser, der allerdings das gleiche Szenario stärker vom Subjekt her denkt. Althusser sieht Subjektivität durch Anrufungen hervorgebracht und diese Anrufungen würden von ideologischen Apparaten ausgehen. Ideologische Apparate seien durchaus nicht auf die Kunst beschränkt, sie bestünden aus verschiedensten pädagogischen und kulturellen Situationen und Institutionen. Althusser selbst behauptet eine Analogie zum Begriff der Hegemonie bei Antonio Gramsci. Gramsci wiederum erkennt die Macht ideologischer Konstruktionen an, wenn er die Kämpfe um hegemoniale Vorherrschaft als wichtiges politisches Instrument benennt. Zurück zu Fluxus. Es wird schon an diesem äußerst knapp skizzierten Exkurs deutlich, dass Kämpfe im Kulturellen zur Durchsetzung politischer Macht notwendig sind und daher alle kulturellen Äußerungen Subjekte zu bestimmten Zustimmungen und Ablehnungen erziehen. Fluxus mit seinen radikal antibürgerlichen Formaten war wohl nicht in der Lage, direkten Einfluss auf die politische Machtverteilung zu nehmen, aber über den Umweg einer radikalen Kritik am Bestehenden und über die Ermöglichung neuer Denkhorizonte konnte Fluxus sehr wohl Subjekte und Gruppen formieren. Im Reigen unterschiedlicher Modelle von Kunst in den Sechziger- und Siebzigerjahren nahm Fluxus eine bestimmte Position ein. Ob und wie sich dies auf heutige Möglichkeiten übertragen lässt, ist gewissermaßen eine immanente Agenda dieses Textes. Gleichwohl wird schon hier ersichtlich, dass eine eindeutige Antwort natürlich niemals gegeben werden kann, da Kunst nur in einem bestimmten gesellschaftlich-kulturellen historischen Gefüge existiert.

Wenn seit den Sechzigerjahren neue Subjektivitäten für eine postfordistische Gesellschaft formiert werden, die jenseits einer Einbindung in Traditionen weltweit in Netzwerken agieren können, und ein global zirkulierendes Kapital die Zerschlagung alter Formen »notwendig« gemacht hat, besteht zu Recht der Verdacht, dass künstlerische Arbeitsweisen hierfür ein ideologisches Klima geschaffen haben. Beispielsweise waren interdisziplinäre Formate der Zusammenarbeit von KünstlerInnen und IngenieurInnen an der Durchsetzung eines digitalen Dispositivs, der Nobilitierung von elektronisch-digitalen Medien beteiligt, wie Sabeth Buchmann ausführlich darstellt.¹¹ Gerade daher sollten bei einer sorgfältigen Diskussion der Kunst der Sechzigerjahre Inhalt und Form nicht in eins gesetzt werden, auch wenn

10 ————— Ebd., S. 26.

11 ————— Sabeth Buchmann, *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, Berlin 2007.

diese beiden Funktionen unauflösbar miteinander verschränkt sind. Kritische Perspektiven sind überhaupt nur dann denkbar, wenn Macht als etwas prinzipiell Umkehrbares und Verhandelbares gedacht werden kann. Damit bleiben auch bei ähnlichen Strukturen die jeweiligen Inhalte wesentlich. Fluxus ist eine Kunstrichtung, die es möglich macht, die affirmative und kritische Seite von Ansätzen zur Selbstermächtigung durch Gruppenzusammenhänge und Netzwerke sowie die darunterliegenden Machtstrukturen zu diskutieren. Kunst und Ästhetik werden sich wie ihre Exegeten daraufhin befragen lassen müssen, für wen sie Gemeinschaften herstellen, was sie affirmieren, was sie kritisieren, für wen sie sprechen, welche Hierarchien aufgemacht werden, welche Anschlussmöglichkeiten für welche Handlungen ermöglicht werden, wie sie Subjekte ansprechen und hervorbringen, welche Codes benutzt werden, wer spricht, welche Öffentlichkeit vorausgesetzt wird, welchen Platz Diskurse und Identifikationsprozesse einnehmen, wer belehrt und was nobilitiert wird.

1.2 Forschungsstand

Die Aktion beschränkt sich darauf, einen oder mehrere Schmetterlinge im Aufführungsraum fliegen zu lassen und dabei Sorge zu tragen, dass es allen Tieren möglich ist, in die Freiheit zu fliegen.

La Monte Young, *Composition 5*¹²

Die Darstellung des Forschungsstandes zu Fluxus folgt meinem besonderen Interesse an der Verschränkung der Diskurse um/über/zu »Leben« und »Kunst«, sowie den strukturellen Überschreitungen in diesen Feldern.

Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem einschneidenden Paradigmenwechsel in der Kunst der Sechzigerjahre begann schon bald nach ihrem ersten Auftreten. Es gab offensichtlich ein Interesse, sich mit diesen »revolutionären« Kunstbewegungen auseinanderzusetzen. 1972 legte der Sprachwissenschaftler Winfried Nöth *Strukturen des Happenings* vor, worin er mit sprachwissenschaftlichen Methoden – Textanalyse und semiotisches

12 ——— Zit. nach Jürgen Schilling, *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation*, Luzern und Frankfurt am Main 1978, S. 81.

Beschreibungsmodell – eine Strukturanalyse vornahm. Seine Begrifflichkeit lehnte sich dabei stark an den Informationsbegriff der Kybernetik an, verbunden mit den entsprechenden kommunikationstheoretischen schematischen Darstellungen. Die Gleichsetzung der komplexen Vorgänge bei intermedialen Kunstaktionen mit Texten rechtfertigte er mit der Hypothese, dass alle kulturellen Systeme als Zeichen- und Kommunikationssysteme beschreibbar seien.¹³ Hierbei berief er sich auf Roland Barthes, Umberto Eco und W. A. Koch. Die Schlussfolgerungen, die Nöth zog, hätten des Umwegs über seine komplizierte Terminologie nicht bedurft. So gelangt er zur Unterscheidung von minimal strukturierten Happenings, im heutigen Sprachgebrauch würde man eher von Events oder Aktionen sprechen, und Happenings der »maximalen Strukturweiterung«, den komplexer angelegten Aktionsformen, wie etwa Happenings von Wolf Vostell. Der Autor führt dann den zentralen Begriff der »Strukturdurchbrechung« mittels Happening ein und nennt verschiedene Beispiele: Die Antithese zu Merkmalen traditioneller Kunst bezeichnet er als Negation, die zur Reflexion über das traditionelle Kunstwerk Anlass gebe und die Formalisierung ästhetischer Grundbegriffe herausfordere. Diese Strukturdurchbrechung habe letztlich die Ablösung von Stilepochen zur Folge. Nöth grenzt das Happening oder den Event strukturell vom Drama und vom poetischen Text ab. Er hebt zudem eine Verunsicherung hinsichtlich der Textgrenzen hervor, also hinsichtlich des Textbeginns und des Textendes (ZuschauerInnen können sich bei Events und Happenings nicht sicher sein, wann genau ein Stück beginnt und wann es endet) sowie eine Verunsicherung bei der Fokussierung aufgrund der simultanen visuellen, akustischen und dramatischen Eindrücke. Diese strukturellen Verunsicherungen würden bewirken, dass sich für die Teilnehmer die Grenze zwischen Text und Nichttext des Kunstwerks verwische. Der Autor sieht die Bedeutung des Happenings darin, zu einer Metainformation zu gelangen, die er nicht weiter spezifiziert, sowie dem Bewusstwerden einer Schwelle der Semiotisierung und der verschiedenen Bedeutungsrelationen von Zeichen überhaupt.¹⁴ Ein Hauptanliegen des Autors scheint es zu sein, dass die ZuschauerInnen die Codes und den Regelkanon von Theaterstücken und Kunst durch die neuen, überraschenden und unverständlichen Auftritte und Happenings grundsätzlich in Frage stellen. Er bezieht sich vor allem auf amerikanische Happening- und Fluxus-Künstler, grenzt die Kunstbewegungen allerdings nicht voneinander ab, da er seine Analyse nicht auf Gruppenprozesse oder Rollenzuschreibungen fokussiert.

Rainer Wick untersucht in seiner 1975 erschienenen Dissertation *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis* das ganze Spektrum der intermedia-

13 ——— Winfried Nöth, *Strukturen des Happenings*. Hildesheim und New York 1972, S. 18.

14 ——— Ebd., S. 98.

len Kunst: Happening, Fluxus und Wiener Aktionismus. Dabei befasst er sich im ersten Hauptteil mit der Ebene der Produktion, im zweiten mit der Ebene der Rezeption. Sein Hauptinteresse richtet sich dabei nicht auf eine kunsthistorische oder kunstwissenschaftliche Fragestellung, sondern auf soziologische Aspekte. Hinsichtlich der Produktion untersucht er die verschiedenen Künstlergruppen, dabei vor allem ihre Einstellungen und Konzepte. In der Rezeptionsanalyse befasst er sich mit Presseberichten, dem Kunstpublikum (Besuchern von Aktionen) und Kunstvermittlern. Dabei unternimmt er in einer umfassenden Studie eine systematische Inhaltsanalyse und setzt hierfür standardisierte Fragebögen ein. Die Untersuchung der Presstexte verzichtet vollständig auf eine Textexegese, die systematische Inhaltsanalyse ermittelt die Frequenz positiver oder negativer Nennungen von Fluxus, Happening und Aktionismus.¹⁵ Der Autor stellt unter anderem die geringe Beteiligung der Presse, genauer der Tagespresse, bei der Legitimation intermedialer Kunst fest, wobei er davon ausgeht, dass eine negative Berichterstattung nicht zur Etablierung beitragen kann; aus seiner zeitgebundenen Sicht kann er Legitimationsprozesse über skandalträchtige Berichte – eine Zwiespältigkeit, die sich mit dem traditionellen Geniebegriff wunderbar in Einklang bringen lässt – noch nicht benennen. Auf dieser Grundlage ermittelt er einen Einstellungsquotienten, der aufzeigt, dass Fluxus und Wiener Aktionismus gegenüber dem Happening Vostell'scher Prägung noch negativer beurteilt wurden. Wick hat mit dem Archiv Sohm zusammengearbeitet, außerdem stützt er sich auf einige, meist mündlich durchgeführte Künstlerinterviews. Dadurch liefert er, obwohl er sich mit einem sehr großen Spektrum befasst, zahlreiche interessante Detailinformationen und Folgerungen.

Jürgen Schilling's Publikation *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben?* von 1978 stellt eine interessante, eher dokumentarisch angelegte Kompilation verschiedener neuer Kunstrichtungen und von deren Protagonisten dar.¹⁶

In den Achtzigerjahren orientierte sich die Forschung zunehmend auch an einzelnen Protagonisten der Fluxus-Bewegung. Es ist ein Kennzeichen der fortschreitenden Musealisierung, dass Künstler nun losgelöst vom Gruppenzusammenhang dargestellt werden. Die zahlreichen Veröffentlichungen zu Joseph Beuys führen diese Zuspitzung auf monografische Arbeiten exemplarisch vor. Da Beuys erst später zur Fluxus-Gruppe stieß und nur für eine relativ kurze Zeit in ihr agierte, wird die umfangreiche

15 ——— Rainer Wick, *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis. Happening, Fluxus, Aktionen*, Köln 1975, S. 185 f.

16 ——— Schilling, wie Anm. 12.

Beuys-Forschung hier nicht berücksichtigt. Der Fokus richtet sich vielmehr auf die Konstellation Wolf Vostell – Dick Higgins – Alison Knowles – Emmett Williams.

In seiner 1989 vorgelegten Dissertation *Psychologische Untersuchungen zu Vostell-Happenings* behandelt Hubert Michael Weber die Möglichkeit von dauerhaften Einstellungsänderungen durch eine Teilnahme an Happenings. Seiner Untersuchung legt er insbesondere zwei Happenings Vostells zugrunde: *Regen* von 1976 und *Heuwagen* von 1967–1978. Dabei wird der didaktische Charakter dieser Happenings deutlich.

Von Gabriele Muschter liegt eine Diplomarbeit über Vostell vor, die 1979 an der Humboldt Universität zu Berlin entstanden ist. Obwohl Muschter im Untertitel *DaDa und Aktionskunst – Ausgangspunkte und Wirkungen* ausdrücklich auf DaDa Bezug nimmt, stellt sie diese Verwandtschaft nur fest, sie wird nicht an Beispielen verifiziert oder strukturell begründet.

Gabriele Knapstein hat eine monografische Arbeit zu George Brecht verfasst, in der die inhaltlichen und formalen Anknüpfungspunkte des Künstlers sowie seine theoretischen Texte besprochen werden.¹⁷ Da sie sich insbesondere auf die knappe Form der in Partituren notierten »Events« bezieht, enthält die Arbeit wichtige Aspekte über Kunstformen jenseits der komplexen Happenings.

In den Neunzigerjahren hat sich die Forschung auf den gesamten Zusammenhang verschiedener Erscheinungsformen der Neoavantgarde konzentriert. Von diesen Publikationen seien diejenigen herausgestellt, die für meine Arbeit besonders wichtig sind: Justin Hoffmann hat in seiner Dissertation die Erscheinungsformen von zahlreichen Kunstrichtungen und Gruppierungen, wie Fluxus, Wiener Aktionismus, Happenings, Kybernetischer Kunst, Klangkunst oder der Situationistischen Internationalen, unter dem Aspekt der Destruktion untersucht. *Destruktionskunst* zeigt den Zusammenhang von künstlerischen Aktivitäten und sozialpolitischen Bedingungen/Kontexten, Studentenprotesten und politischen Aktionen auf. In Gestalt von Interviews und historischen Quellen hat Hoffmann ein umfangreiches dokumentarisches und deskriptives Material über ein relativ großes Gebiet zusammengetragen, das hinsichtlich spezifischer Aspekte einen ergiebigen Fundus bietet.

Eine weitere Arbeit, die zeitgenössische bildende Kunst mit dem politischen Raum in Beziehung setzt, stellt Anja Zimmermanns Studie *Skandalöse Bilder, skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars* dar, in der auch Aktionen von Fluxus-KünstlerInnen berücksichtigt

17 ————— Gabriele Knapstein, *George Brecht. Events. Über die Event-Partituren von George Brecht aus den Jahren 1959–1963*, Berlin 1999.

werden.¹⁸ Zimmermann arbeitet vor allem die Umdeutung von Kunstaktionen und -artikulationen durch eine neokonservative christliche Lobby in den Vereinigten Staaten heraus, die damit Machtpositionen gegenüber Kunstinstitutionen und Einflussnahme auf Kulturretats durchzusetzen vermochte. Gerade diese politische Situierung ist ein wertvoller Anknüpfungspunkt für die Betrachtung der Fluxus-Bewegung, insbesondere da Zimmermann Kunstaktionen aus einer feministischen Perspektive diskutiert und so zur Diskussion der These »Kunst gleich Leben« beiträgt, die mich hier besonders interessiert. Auch Annette Kubitzka untersucht die Arbeiten von Carolee Schneemann aus einer feministischen Perspektive. Sie folgt der Matrix des genialen, autonomen Einzelkünstlers, insofern als die Arbeit monografisch angelegt ist. Ich werde auf diese Publikation später näher eingehen.

Eine Besonderheit stellen die Veröffentlichungen von Hannah B. Higgins dar. Sie ist wie erwähnt die Tochter zweier wichtiger Fluxus-Protagonisten: Alison Knowles und Dick Higgins. In ihrer Arbeit untersucht sie die Rezeptionsgeschichte von Fluxus und unterteilt diese nach vier Vorannahmen. Mit ihren Veröffentlichungen von 1994/95 werde ich mich ausführlich auseinandersetzen.¹⁹ Neueren Datums ist die unveröffentlichte Magisterarbeit des Kurators und Verlegers Christoph Keller, die er mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.²⁰ Auch diese Untersuchung fokussiert einen Einzelkünstler, ein Phänomen, das sich einer Ausdifferenzierung der Fluxus-Rezeption verdankt und dabei einem traditionellen Konzept von Künstlerschaft folgt.

In den genannten Arbeiten von Justin Hoffmann und Anja Zimmermann wird die Kunstproduktion in ihrem Verhältnis zum politischen und sozialen Kontext dargestellt. Für beide aber spielt Fluxus nur eine Rolle als eine unter vielen anderen Gruppierungen, in Bezug auf Destruktion in der Kunst bei Hoffmann und in Bezug auf *Abject Art* bei Zimmermann. Mein Interesse besteht darin, eine sehr viel kleinere Gruppe zu fokussieren und deren Anspruch auf Gleichsetzung von Kunst und Leben nicht nur in den Kunstaktionen selbst nachzugehen, sondern auch ihren Anspruch auf Überschreitung von Kunst ins Privatleben und auf gesellschaftliche Veränderung zu verfolgen. Das Spiel ideologischer Effekte zwischen Kunst und anderen Diskursen und Praktiken, die man Privatleben zu nennen pflegt,

18 ——— Anja Zimmermann, *Skandalöse Bilder, skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*, Berlin 1992.

19 ——— Hannah B. Higgins, *Enversioning Fluxus: A Venture into Whose Fluxus Where and When*, Diss. The University of Chicago 1994; Higgins, »Fluxus: Performed Politics/Politics of Performance«, unveröffentlichtes Manuskript, 1995.

20 ——— Christoph Keller, »Excreta fluxorum – theatrum instrumentorum. George Maciunas und die Kultur der ›curiositas‹«, unveröffentlichte Magisterarbeit, Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 1999.

sowie dem Bereich, den man als Politik bezeichnet, wird zu diskutieren sein. Dabei untersuche ich zentrale Mythologeme der Fluxus-Bewegung, möchte dabei aber nicht von einem Standpunkt der »Wahrheit« das Mythische entlarven und Wissenschaft gegenüber mythischen Erzählungen in Anschlag bringen, sondern Erzählungen im Sinne einer Differenzierung von Wirkungsweisen des Ideologischen betrachten.

1.3 Material

1.3.1 Das Ausgangsmaterial: Textsorten, Bilder, Relikte – Probleme der Überlieferung

»Fluxus« bestand von Anfang an aus einem Konglomerat von Texten, Veröffentlichungen, Kommentaren, Fotografien und Filmen. Zudem haben Fluxus-Künstler in Ermangelung anderer verkaufter Gegenstände und im Zuge des Versuchs einer künstlerischen Selbstinszenierung zu einem frühen Zeitpunkt begonnen ihre Briefe an Fluxus-SammlerInnen wie Hans Sohm oder Gilbert und Lila Silverman zu verkaufen. Beschreibungen, Artikel und Interviews haben in der Verbreitung, um nicht zu sagen, in der Herstellung von Fluxus eine große Rolle gespielt. Diese komplexe Ausgangslage birgt die Gefahr einer Zeit- und Interessengebundenheit in der Lesart der verschiedenen Kunstaktionen. Eine wie auch immer geartete Vorstellung von Authentizität oder der Versuch, den »wahren« Begebenheiten auf die Spur zu kommen, werden schon durch die widersprüchlichen Aussagen ad absurdum der Beteiligten geführt. Die unterschiedlichen Medien vermitteln ein schillerndes Bild, das Projektionsflächen für eine Vielzahl von Interpretationen bereithält.

Das redundante Material zu Fluxus (Texte, Veröffentlichungen, Kommentare, Briefe, Fotografien, Filme, Objekte) transportiert implizit einen Anspruch auf Authentizität, ist aber in Bezug auf seinen Status zumeist von größter Widersprüchlichkeit. Die unbewältigbare Materialmenge wird deutlich, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass Christoph Keller im Zuge seiner Magisterarbeit eine umfangreiche Bibliografie zu Fluxus erstellt hat,

die circa 3000 Einträge umfasst und in 46 Kategorien unterteilt ist.²¹ Diese 46 Kategorien umfassen ausschließlich Printmedien, jedoch noch keine der zahlreichen Fotografien, keine Filme, keine Relikte aus performativen Veranstaltungen und auch keine künstlerischen Objekte oder Auflagenarbeiten. Auch die Ausstellungen zu Fluxus wiesen meist einen Textteil auf, es wurden Plakate gedruckt, Diagramme entworfen und Einladungskarten ausgestellt, zudem waren den Ausstellungen oft Textbücher zur Information beigegeben (siehe etwa den Fluxus-Raum der Tate Modern aus dem Jahre 2000). All dies gehört zum Ausgangsmaterial von Fluxus, das daher nur exemplarisch betrachtet werden kann. Es ist bemerkenswert, inwieweit die Rede über Fluxus, vor allem auch in Form von Selbstzeugnissen und Erzählungen der KünstlerInnen, für spätere oder heutige RezipientInnen das konstituiert, was als Fluxus gilt. Dies ist zwar prinzipiell für alle künstlerischen Artefakte der Fall, bei Fluxus verschob sich aber die Gewichtung, Kunst und Kommentar wurden ununterscheidbar. In den frühen Katalogen sind Abbildungen von Objekten, Berichte der ProtagonistInnen, kunsttheoretische Artikel ebenso Teil der Veröffentlichung, wie sie auch als Artefakte von Ausstellungen kursieren. Semantisch überlagern sich Aktionen, schriftliche und fotografische Zeugnisse des ersten Fluxus-Festivals für neue Musik, Partituren von Aktionen, Briefwechsel und dokumentarische Fotografien. Das alles »ist« Fluxus, eine Kunstbewegung, die in ihren primären Äußerungen als performativ, als flüchtiges visuelles und akustisches Ereignis existiert hat.

Auch Rainer Wick stellt fest, dass ein Publikum, das Fluxus-Aktionen und andere intermediale und aktionistische Kunstäußerungen der Sechzigerjahre persönlich gesehen hat, nur selten zu finden ist.²² Um »Flu-

21 ——— Fluxus-Ausstellungskatalog, Ausstellungskatalog mit Beitrag/Beiträgen über Fluxus, verwandter Ausstellungskatalog, Ausstellungskatalog über individuelle Künstler, Sammlungskatalog, Monografie zu Fluxus, Monografie mit Beitrag/Beiträgen über Fluxus, Monografie über ein verwandtes Thema, Fluxus-Anthologie, Anthologie mit Erwähnung von Fluxus, Anthologie zu einem verwandten Thema, Künstlerbuch, Textsammlung/Reader, Text/Essay/Artikel über Fluxus, Text/Essay/Artikel zu den KünstlerInnen, Text/Essay zu einem verwandten Thema, Zeitschrift, Zeitschriften-Sondernummer, Zeitschriftenartikel, Interview, Manifest/Pamphlet, Text/Kommentar, Chart/Diagramm, Flugblatt/Poster, Brief/Korrespondenzakte, Fluxus-Periodikum, Periodikum zu einem verwandten Thema, Dissertation, M.A.-Thesis/Magisterarbeit, unpubliziertes Manuskript, Internetartikel, Bestandskatalog/-verzeichnis, Preisliste, Namens- und Adressenliste, Bibliografie, Rezension, Rolle, Dokumentation, Lexikon, Autobiografie/Biografie, Programmheft, Performance-Script/Partitur, Nachruf (vgl. Christoph Keller, *FluXource*, bibliografische Recherchedatenbank zu Fluxus als CD-Beilage zu ebd.).

22 ——— »Überdies ergibt sich unsere Entscheidung gegen den Begriff ›Kunsterlebnis‹ und für das von uns bevorzugte Einstellungskonzept daraus, dass das untersuchte Kunstpublikum kaum über Primärerfahrungen mit intermediärer Kunst verfügt

xus« und damit der eventuell verursachten Einstellungsänderungen habhaft zu werden, musste Wick seine Rezeptionsanalyse daher an »Hervorbringungen intermediärer Kunst (bzw. Verbalisationen, die diese Hervorbringungen umschreiben und als Stimuli für Einstellungsäußerungen fungieren)« anschließen.²³ Die Bedeutungsproduktion vollzog sich bei Fluxus also in jedem Fall über einen komplexen Vorgang von sich überlagernden semantischen Prozessen, bei denen geschriebener Text im Verhältnis zu vorangehenden künstlerischen Artikulationen eine außergewöhnlich große Rolle spielte. Dies hat es in der hier vorliegenden Arbeit notwendig gemacht, im Sinne einer Differenzierung des Materials die unterschiedlichen künstlerischen Artikulationen von Fluxus beispielhaft einzuteilen. Auch ist die klassische Unterscheidung von Selbstzeugnissen wie Briefen und Kunstgegenständen schwierig, Briefe und Selbstzeugnisse waren neben Veranstaltungsfotos in den ersten Publikationen das, was Fluxus als Narration ausmachte, Objekte gab es zunächst nicht. Ein unmittelbares Erleben von Fluxus, eine Art »Fluxus erster Ordnung« existiert daher nicht. Dieses unmittelbare Erleben wird sich auch dann nicht einstellen, wenn man zufällig die Gelegenheit haben sollte, eine der Fluxus-Partituren wiederaufgeführt zu sehen. Entweder bleiben die Handlungen einem Uneingeweihten unverständlich oder der Experte/die Expertin wird sie auf der Basis seines/ihrer vorhandenen Wissens und anhand inzwischen eingeführter Begriffe und Verständnismodelle, sprich unter Rückgriff auf vorgegebene Codes in die Kunstgeschichte einordnen.

Meine Untersuchung stützt sich weitgehend auf Material aus dem Archiv Sohm in der Staatsgalerie Stuttgart, das neben Objekten und Relikten zahlreiche Briefwechsel bereithält.²⁴ Insbesondere gesichtet habe ich Briefwechsel von Emmett Williams, Wolf Vostell, Alison Knowles und Dick Higgins. Des Weiteren liegen meiner Studie persönliche Recherchen zugrunde: Interviews, die ich im März 1994 in Berlin mit Wolf Vostell, im Juni 1996 in Bremen mit Alison Knowles und im Februar 2000 in Berlin mit Emmett Williams geführt habe. Begleitet wurde dies durch Gespräche und Besuche. So war ich unter anderem 1995 Teilnehmerin einer sechswöchigen Sommerakademie von Emmett Williams an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, dort unterrichtete zeitgleich Alison Knowles. Weitere Gespräche fanden statt mit Hans Sohm (Sammler), Albrecht D. (Künstler aus dem Fluxus-Umfeld), Wolfgang Hainke (Künstler aus dem Fluxus-

und insofern ein unmittelbares Kunsterlebnis nur selten vorliegt« (Wick, wie Anm. 15, S. 183).

23 ——— Ebd.

24 ——— Eine Auffassung davon, was als Fluxus gilt, wird selbstverständlich auch von den jeweiligen Sammlungen oder Archiven beeinflusst.

Umfeld), Wulf Herzogenrath (Kurator) und René Block, der als Kurator und Sammler wesentlich an den ersten Ausstellungen und Veröffentlichungen zu Fluxus beteiligt war. Sowohl mit Alison Knowles als auch mit Emmett Williams habe ich als Kuratorin zusammengearbeitet. Beinahe als Nachtrag zu dieser Forschungsarbeit folgten ausführlich dokumentierte Videointerviews mit Eric Andersen, Hannah Higgins, Alison Knowles, Larry Miller, Ann Noël und Ben Patterson anlässlich eines von mir und Adrian Notz kuratierten Fluxus-Festivals im Dezember 2008 mit folgender Ausstellung von Januar bis April 2009 im Cabaret Voltaire in Zürich. Bei den ausführlichen Interviews und Gesprächen wurden mir auch einige Informationen mit der ausdrücklichen Bitte anvertraut, sie nicht zu veröffentlichen. Diesem Wunsch bin ich, wenn er an mich herangetragen wurde, gefolgt. Meine Ausführungen sind, wie jede wissenschaftliche Arbeit, nicht zuletzt aus solchen Gründen notwendigerweise lückenhaft.

1.3.2 Vorannahmen der Materialauswahl

Meine Materialauswahl impliziert bestimmte Vorannahmen: Ich stütze mich in dieser Arbeit nicht auf »Werke« der KünstlerInnen, da die Konzentration auf Artefakte meiner Meinung nach Fluxus auf eine Weise deuten, die den Werkbegriff als Zurichtung entlang der Normen des Kunstbetriebes wirksam werden lassen. Die »Werke«, die vielfach in Ausstellungen zu sehen sind, sind jedoch meist im Zusammenhang mit einer Aktion entstanden, bei der die Handlung und nicht das Objekt im Vordergrund stand. Die häufig entkontextualisierte gezeigten Werke/ Relikte sind in meiner Auffassung von Fluxus in gewisser Weise marginal. Meine Vorannahme ist daher, dass ein traditioneller Werkbegriff Fluxus grundsätzlich missversteht. Die KünstlerInnen sind angetreten, das Objekthafte von Bildender Kunst in Frage zu stellen. Damit steht die Arbeit von vornherein im Widerspruch zu zahlreichen Ausstellungen, die Fluxus gewidmet sind. Einzelne Beispiele und Wirkmechanismen solcher Ausstellungen werde ich Laufe der Arbeit diskutieren. Der zugrundeliegende Materialbegriff ist hierbei notwendiger Weise erweitert, eher skulpturale »Kunstwerke«, wie präparierte Klaviere etc. werden vernachlässigt, Material meint hier vor allem Beschreibungen von Aufführungen, deren Relikte, sowie Editionen, die meist auch Handlungsanleitungen enthielten, und daher wieder mit dem Aufführungscharakter von Fluxuskunst in Zusammenhang stehen. Material umschließt hier die Newsletter, Kommentare, Reflektionen von KünstlerInnen und anderen Zeitzeugen, die Fluxus als Verweissystem erkennbar machen. Dies wird von zahlreichen Äusserungen gestützt, die die KünstlerInnen mir gegenüber machten, sie betonten, dass Fluxus in der ersten Phase ganz ohne Werke ausgekommen

sei und in späteren Phasen die Materialisation von Fluxus zumeist mit Auf-
führungen/ Aktionen im Zusammenhang standen. Die Arbeit geht von der
Annahme aus, dass die Revolution der ästhetischen Sprache, die in den 60er
Jahren stattgefunden hat, mit Strukturen der Produktion, der Distribution,
der Rezeption »plötzlich« und extrem radikal gebrochen hat, wie dies gesche-
hen ist, und wo dies wieder zurückgenommen wurde, ist daher Gegenstand
der Diskussion. Meiner Meinung nach sind in den 60er Jahren von verschie-
denen künstlerischen Bewegungen (Happening, Fluxus, Konzept Kunst)
neue Formationen von Wissensgesellschaften und dazugehörigen Praktiken
initiiert worden. Einige der FluxuskünstlerInnen waren explizit daran inter-
essiert, Einfluss auf das Verhältnis von Ästhetik zu politischer Praxis, von
Kollektiv zum Einzelnen zu nehmen. Sie veränderten die Diskurse der hoch-
kulturellen Ästhetik, die Genres, die Alltagskultur, die Politik, die öffentli-
chen Medien in ihren Wechselbeziehungen untereinander und damit auch
den gesamten Interpretationsrahmen. Daher interessieren mich im Rahmen
dieser Arbeit die Beziehungen der KünstlerInnen untereinander, ihre Aus-
einandersetzungen, ästhetischen und textuellen Diskurse, ihre Organisati-
onsformen und die hieraus sich konstituierende Bedeutungsproduktionen.
Wie man sieht, geht meine Betrachtung von vornherein über eine Werkdis-
kussion und Analyse hinaus, und impliziert aus diesem Grund, die Betrach-
tung der persönlichen Beziehungen und Arten der Zusammenarbeit als Teil
der Bedeutungsproduktion zu situieren. Diese Vorannahme geht davon aus,
dass die zur Schau gestellten experimentellen Arbeitsweisen, neue Bezie-
hungsformen, sowie veränderte visuelle Sexualitätsdiskurse bei Fluxus rele-
vant sind für die sich neu formierenden Systeme, dass sie weit über die eige-
nen disziplinären Grenzen hinausgehend veränderte Formen der Vergemein-
schaftung, sowie transformierte Disziplinar-Gesellschaften antizipierten. Ich
möchte aufzeigen, wo dies emanzipatorischen Charakter hatte und auf wel-
che Weise die radikalen Ansätze wiederum eingedämmt wurden. Mytholo-
gische (mit Roland Barthes verstanden als enthistorisierend und intentional)
versuche ich meinerseits einer Re-Lektüre zu unterziehen. Ich strebe an, eine
historische und sozialpolitische Einbettung vorzuschlagen und Bedeutungs-
produktion, in dem beschriebenen weiten Sinne, hierauf zu beziehen.

1.3.3 Tendenzen der Rezeption: Reduktion der KünstlerInnen- Gruppe auf EinzelkünstlerInnen

Exemplarisch zeigen sich die Probleme der einschlägigen Fluxus-Forschung
anhand ausgewählter Veröffentlichungen. So lässt sich etwa die Tendenz der
Kunstgeschichtsschreibung, das Feld auf wenige ProtagonistInnen zu ver-
engen, am Beispiel zweier Ausstellungskataloge verdeutlichen: *1962 Wiesba-*

den Fluxus 1982. *Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen von 1982/83*²⁵ und *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994 von 1995*.²⁶ Beide Kataloge gehen auf René Blocks Engagement als Kurator des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) in Berlin beziehungsweise als Ausstellungsmacher für das Institut für Auslandsbeziehungen (IFA) in Stuttgart zurück und sind auch Ausdruck seiner eigenen Sammeltätigkeit. Der erste Eindruck der beiden Publikationen ist äußerst unterschiedlich. Während dem älteren Katalog durch eine Schwarzweißabbildung auf dem Einband und beinahe durchgängig schwarzweißen Innenseiten die Konnotation einer studentischen oder universitären Kompilation anhaftet, erscheint die zweite, jüngere Publikation mit ihrem halbdurchsichtigen geriffelten Umschlag, durch den orange und gelbe Farbtöne schimmern, auf der visuellen Ebene repräsentativer, komplizierter und gleichzeitig gefälliger angelegt. Der zweite Katalog enthält außerdem zwei unterschiedliche Innenteile, einen herausnehmbaren Textteil als circa DIN-A4-große Broschur und einen ringbuchartig gefassten Teil, der hauptsächlich aus Bildstrecken im Vierfarbdruck besteht, in dem aber auch chronologische Tafeln untergebracht sind. Die frühere Publikation wurde von René Block unter Mitarbeit von Künstlern, vor allem von Emmett Williams, erstellt, die zweite von ihm selbst erarbeitet, wobei allerdings auch die Kunstwissenschaftlerin Gabriele Knapstein und als Assistent Tobias Berger, dessen Eltern seit vielen Jahren Fluxus-Sammler waren, mitgewirkt haben. Bei der ersten Publikation zeigt der Einband eine Gruppe von Menschen, fünf Männer, die einen Flügel auseinandernehmen oder zerstören (meiner Meinung nach der damalige Leiter des Städtischen Museums Wiesbaden – in der Legende als Mitspieler bezeichnet –, Emmett Williams, George Maciunas, Dick Higgins und Ben Patterson) sowie zwei Zuschauer, eine Frau und ein Mann. Bei dem späteren Werk ist unter der repräsentativen Hülle auf der kleineren herausnehmbaren Broschur nur eine Person zu sehen: Nam June Paik 1962 in Wiesbaden bei der Aufführung seiner Partitur *Simple*. Mit Paik ist also derjenige Künstler der ursprünglichen Fluxus-Gruppe abgebildet, der bis dato international den größten Erfolg und mit Joseph Beuys die höchsten Preise am Kunstmarkt erzielt hatte. Schon anhand dieser oberflächlichen Betrachtung lassen sich die Tendenzen einer Verschiebung ausmachen: von einer Veröffentlichung, die in einem visuellen Zusammenhang mit der Protesthaltung

25 ———— *1962 Wiesbaden Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, Ausst.-Kat., (Hrsg.) René Block, Museum Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein und Harlekin Art, Wiesbaden, Neue Galerie der Staatlichen Kunstsammlungen, Kassel, und DAADgalerie, Berlin, 1982/83.

26 ———— *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994*, Ausst.-Kat. mit Textheft, (Hrsg.) René Block, Gabriele Knapstein, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1995.

von Studenten steht, hin zu einer eher repräsentativen kunsthistorischen Veröffentlichung, von der Repräsentation einer Gruppe hin zur Darstellung eines bekannten Einzelkünstlers. Eine Veränderung in Richtung einer kalkulierbaren und kalkulierten Einschreibung in den traditionellen Kanon der Kunstgeschichte ist somit offensichtlich.

In beiden Katalogen ist ein Teil der Abbildungen Exponaten vorbehalten, dabei werden die KünstlerInnen jeweils gesondert vorgestellt. Auch hier zeigt sich aus der historischen Distanz eine zunehmende Musealisierung. Die Exponate im zweiten Katalog sind farbig und durch ihre Präsentationsweise als Kunstobjekte definiert. Über vereinzelte, gut ausgeleuchtete Präsentationen in Studiofotografie lassen sie sich als skulpturale Objekte lesen, weniger als »bloße« Relikte von Events. In der ersten Publikation sind von 40 KünstlerInnen 4 Frauen und 36 Männer, bei der zweiten sind es – unter Auslassung der aufgeführten Fotografen und Herausgeber – insgesamt nur noch 26 KünstlerInnen, davon 2 Frauen und 24 Männer (siehe Tabelle I im Anhang). Damit wird eine Engführung des Begriffes Fluxus auf wenige ProtagonistInnen mehr als deutlich, die asiatischen KünstlerInnen fallen aus der zweiten Publikation weitgehend heraus, die Teilnehmerzahl wird auf eine »handhabbare«, und das könnte heißen auf eine handelbare Menge reduziert.

Es lassen sich genau jene von Michel Foucault benannten internen Prozeduren feststellen, »mit denen die Diskurse ihre eigene Kontrolle selbst ausüben: Prozeduren, die als Klassifikations-, Anordnungs-, Verteilungsprinzipien wirken«. ²⁷ Ich schließe hier an den komplexen und einflussreichen Diskursbegriff von Foucault an, weil er erlaubt ein Ensemble von gesprochenen, geschriebenen Worten, Gesten, Gewohnheiten, Codes und Ritualen, kurz Praktiken, als eine zusammenhängende diskursive Formation zu analysieren. Bildende Kunst und Ästhetik bilden so gesehen zeitspezifische diskursive Formationen. Diskurse sind nach Foucault mehr als bloße Sprache. Über den sprachlichen Kern hinaus etabliert sich das Gesagte als Praxis. Diskurse regeln Ein- und Ausschlüsse, sie organisieren Macht und Teilhabe. Gerade in Umbruchsituationen wie in der Kunst der Sechzigerjahre wird es interessant, wie Diskurse sich verändern und erweitern, aber dennoch an gegebene Machtstrukturen anknüpfen. »Ich setze voraus, dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbares Ereignishafes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen«, sagt Foucault in seiner programma-

27 ——— Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1997, S. 17.

tischen Schrift *Die Ordnung des Diskurses*.²⁸ Fluxus basiert grundlegend auf uneinschätzbaren Ereignissen und Fluxus-Kunst sieht sich entsprechend externen und internen Prozeduren der Kontrolle und Einschränkung des Diskurses ausgesetzt. Foucault nennt als wirkmächtige externe Prozeduren die Ausschließung durch Verbot (z. B. als Tabu des Gegenstands), die Ausschließung durch Grenzziehung und Verwerfung (Gegensatz von Vernunft und Wahnsinn) und den Gegensatz zwischen Wahrem und Falschem. Mit solch eher äußerlichen Ausgrenzungsmechanismen ist die Fluxus-Kunst vor allem in den ersten Jahren konfrontiert, wie dies zahlreiche empörte Presseberichte und Reaktionen belegen. In der kunsthistorischen Aneignung und Uminterpretation der Ereignisse kommen weitere Ausschluss- und Verknappungsmechanismen zum Tragen, wie der Kommentar (nach Foucault eine unendliche Wiederholung von ein und demselben), die Autorschaft (als Prinzip der Gruppierung von Diskursen), die Disziplinen (Einordnung in ein bestimmtes Genre mit bestimmten Regeln und einem Korpus als wahr geltender Sätze). Die Reduzierung der ProtagonistInnen von Fluxus durch die Kunstgeschichtsschreibung lässt im Sinne Foucaults als eine Verknappung der sprechenden Subjekte interpretieren. Obwohl jeder Text zu Fluxus zwangsläufig zu einer weiteren Ausdifferenzierung der diskursiven Formation führt, ist es nach Foucault dennoch möglich, traditionellen Leseweisen andere Analysen entgegenzusetzen. So könnte eine Relektüre der Idee von »Schöpfung« das »Ereignis« entgegensetzen, der Idee von »Einheit« eine Vorstellung von »Serie«, der Idee von »Ursprünglichkeit« die der »Regelmäßigkeit.« »Es herrscht in unserer Gesellschaft [...] eine tiefe Logophobie, eine stumme Angst vor jenen Ereignissen, vor jener Masse von gesagten Dingen, vor dem Auftauchen all jener Aussagen, vor allem, was es da Gewalttätiges, Plötzliches, Kämpferisches, Ordnungsloses und Gefährliches gibt, vor jenem großen unaufhörlichen und ordnungslosen Rauschen des Diskurses.«²⁹ Fluxus-Festivals haben in vielerlei Hinsicht diese Möglichkeiten des Ereignisses zur Erscheinung gebracht, es erstaunt insofern wenig, dass Fluxus in einen bestimmten immer enger werdenden Kreis von ProtagonistInnen überführt wurde und große Teile dem Vergessen anheimgefallen sind.

Diese Mechanismen zeigt beispielhaft auch die bereits erwähnte Tabelle, die die Teilnehmerlisten von den in den beiden Publikationen jeweils katalogisierten Aufführungen miteinander vergleicht. Auffällig ist die geringe Anzahl an Gruppenmitgliedern, die laut der ersten als Aufführende (Schauspieler) mitgewirkt haben; dem steht eine große Zahl von Partituren verschiedenster KünstlerInnen gegenüber, die aufgeführt wurden

28 ——— Ebd., S. 10 f.

29 ——— Ebd., S. 33.

(Komponisten).³⁰ In der späteren Publikation ist nicht nur die Künstlerliste kürzer und die asiatische und weibliche Beteiligung prozentual geringer, zugleich wird in einer Art Gegenbewegung eine diskursive Neubewertung von Fluxus vorgenommen. So ist auffallend und ungewöhnlich, dass 1995 in *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten* den Fluxus-SammlerInnen ein besonderer Platz eingeräumt wird, der quasi den Künstlern gleichgestellt ist; nicht aufgeführt ist der Katalogredakteur selbst, René Block, der damals schon eine große Fluxus-Sammlung besaß (sozusagen der blinde Fleck der Publikation): die Sammlung Feelisch, das Archiv Sohm, die Sammlung Andersch, die Sammlung Hermann Braun, die Sammlung Hundertmark, die Sammlung Koschate, die Sammlung Berger, die Sammlung Meyer werden vorgestellt. Auch ein kurzer Artikel von Gabriele Knapstein nimmt auf diese Sammlungen Bezug. Sie erwähnt außerdem noch die Sammlung Hahn. Diese rhetorische Geste, Sammler und Künstler (in der männlichen Form) gleichzustellen, suggeriert die Vorstellung eines »Fluxus-Netzwerks«, selbst Sammler und Fotografen gehören scheinbar unterschiedslos zum innersten Zirkel der Bewegung. Dies stellt einerseits eine Überschreitung der Kategorien im Feld der bildenden Kunst dar, andererseits wird die Kategorie »Künstler« quasi durch die Kategorie »Netzwerk = Ingroup« ersetzt.

Pierre Bourdieu hat in diesem Zusammenhang aus einer kultursoziologischen Perspektive die komplexen und manchmal widersprüchlichen »Regeln der Kunst« dargelegt.³¹ Er beschäftigt sich in seiner ausführlichen Studie *Die feinen Unterschiede* mit den impliziten Klassenverhältnissen, die durch Kunstgenuss und andere kulturelle Vorlieben zutage treten und als Distinktionsmittel Schranken zu anderen gesellschaftlichen Gruppen aufrichten.³² Mit Begriffen wie Habitus, symbolisches Kapital, soziales Kapital, kulturelles Kapital und ökonomisches Kapital gelingt es ihm, die komplizierten Tauschverhältnisse im Feld der Kunst und Kultur zu benennen und deren Herrschaftsstrukturen sichtbar zu machen.³³ Soziales Kapital bedeutet nach Bourdieu vor allem familiäre Konstellationen, in die man hineingeboren wird; die Zugehörigkeit zu einer Gruppe wird durch ein bestimmtes Verhalten, durch bestimmte Lebensstile, einen Habitus, demonstriert. Als kulturelles Kapital bezeichnet er Wissen und Umgangsformen, die über

30 ——— Zum besseren Verständnis nenne ich hier in Klammern die Aufführenden Schauspieler und die Aufgeführten Komponisten; diese Begriffe treffen im traditionellen Sinne jedoch nicht auf Fluxus zu.

31 ——— Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 2001.

32 ——— Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1982.

33 ——— Pierre Bourdieu, »Ökonomisches Kapital – kulturelles Kapital – soziales Kapital«, in: Bourdieu, *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, Hamburg 2005, S. 49–79.

Schule und andere Bildungseinrichtungen erworben werden (auch hier spielt die Zeit, die eine Familie oder Gruppe in Ausbildung investieren kann, eine Rolle). Symbolisches Kapital schließt also die demonstrative Sichtbarkeit von kulturellem und sozialem Kapital ein. Eine Lesart des oben beschriebenen »Shift« im Fluxus-Katalog aus dem Jahre 1995 ist, dass hier der Umschlagsort von symbolischem Kapital in ökonomisches Kapital über die Bildung von Netzwerken und Seilschaften indirekt zu sehen gegeben wird, gleichzeitig werden Differenzen in den Machtverhältnissen und Begehrensbeziehungen auf der sichtbar werdenden Re-Präsentationsebene nivelliert. Diese »Gleichheit« stellt daher ein weiteres mythologisches Fluxus-Konzept dar, das historische und soziale Unterschiede einebnet. Das kulturelle Feld wird von Bourdieu als ein Feld der Auseinandersetzung beschrieben, in dem Gruppierungen und Verbindungen von Akteuren bestimmte Positionen als relevant durchsetzen: »Daß die Geschichte des Feldes die Geschichte des Kampfes um das Monopol auf Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien ist: diese Aussage ist noch unzureichend; es ist vielmehr der Kampf selbst, der die Geschichte des Feldes ausmacht; durch den Kampf tritt es in die Zeit ein.«³⁴ Die Einbeziehung verschiedener Akteure als »gleichwertig« hat jedoch die Institution Kunst mit verändert. Diese Konstellationen innerhalb von Fluxus verweisen auf Fragen nach der Zuschreibung von Kreativitätspotenzialen und Diskursmacht innerhalb einer Gruppe von Experten (z. B. Künstler, Kuratoren, Kritiker und Kunstwissenschaftler), die dann in den Neunzigerjahren relevant wurden.

Bei der Aufzählung von Sammlern, Künstlern und Fotografen wird zudem deutlich, dass es einer berufsübergreifenden Verbindung bedarf, um eine Kunstrichtung durchzusetzen. Traditionellerweise war dies das sichtbare Gespann von Galeristen und Künstlern, mit der weniger expliziten Unterstützung von Kritikern. Folgt man Bourdieu, beutet der traditionelle Galerist den Künstler aus, indem er dessen Arbeitsprodukte vermarktet und selbst einen Teil des Wertes abschöpft: »So ist der mit Kunst Handelnde (Galerist, Verleger usw.) zum Beispiel jener, der die Arbeit des Künstlers ausbeutet, indem der mit dessen Produkten Handel treibt, und untrennbar damit aber auch jener, der, indem er das Produkt der künstlerischen Herstellung auf den Markt der symbolischen Güter trägt, durch seine Ausstellung, Veröffentlichung oder Inszenierung diesem eine um so bedeutendere Konsekration sichert, je arrivierter und anerkannter er selbst ist.«³⁵ Als Gegenleistung bietet der Kunsthändler das von ihm selbst akkumulierte symbolische Kapital, den Namen seiner Galerie. Im Gegensatz dazu wird deutlich, dass Fluxus in den Anfängen von Menschen gesammelt wurde, die

34 ——— Bourdieu, wie Anm. 31, S. 253.

35 ——— Ebd., S. 271.

vorher zumeist nicht als Kunstsammler in Erscheinung getreten waren: Industrielle und Angehörige der oberen Mittelschicht (einer im Aufstieg begriffenen Gruppe), die aufgrund der Erschwinglichkeit der einzelnen Relikte, Briefe und Objekte in Sammlungen dieser ephemeren Kunstproduktion eine neue Form der Kapitalanlage entdeckten und damit kulturelles Kapital erst zu akkumulieren begannen.

Bei der Etablierung von Kunstbewegungen einer neuen Artikulationsform ist es Aufgabe und Ziel einer ganzen Gruppierung aus Sammlern, Ausstellungsmachern, Künstlern, Organisatoren, Fotografen einen »Konsekrationsakt« zu vollziehen, der die hergestellten Objekte erst zu »Kunstwerken« macht.³⁶ Dieser Konsekrationsakt bedeutete im hier diskutierten Falle eine Fluxus-Gemeinschaft zu schaffen, die später von den KünstlerInnen auch als »Fluxus-Family« bezeichnet wurde. Die Zugehörigkeit zu dieser (auf neue Weise exklusiven) Gruppe wertete die Mitglieder auf. Die »Produkte« von Fluxus blieben dennoch so ephemere, die Geschichte so unübersichtlich, dass den meisten Fluxus-KünstlerInnen finanzieller Erfolg verwehrt blieb.

In der im deutschsprachigen Raum außerdem wichtigen Publikation von Dieter Daniels »Fluxus. Ein Nachruf zu Lebzeiten« von 1991³⁷ wurden entgegen den ursprünglich üblichen Listen einige Künstler, vor allem Wolf Vostell, nicht mehr als Fluxus-Künstler aufgeführt. Ina Conzen, die einige Zeit für die Staatsgalerie Stuttgart das Archiv Sohm als Kunsthistorikerin betreut hat, verweist darauf, dass Maciunas schon aufgrund der Veröffentlichung eines Flynt-Textes sowie anderer Arbeiten von Fluxus-KünstlerInnen durch Vostell in seiner Zeitschrift *Dé-collage* im Dezember 1962 – Arbeiten, die er selbst für eine spätere Fluxus-Publikation vorgesehen hatte – die Vorstellung entwickelt habe, Vostell sei wegen dieser Vorveröffentlichung ein Saboteur von Fluxus. Maciunas habe außerdem an Vostells Stück *Kleenex* dessen Unveränderlichkeit kritisiert.³⁸ In der Regel zählte er Vostell daher schon zu Zeiten des Geschehens nicht mehr zu den Fluxus-Künstler-

36 ————— »Daß sich die Arbeit der symbolischen Produktion nicht auf den vom Künstler vollzogenen materiellen Herstellungsakt reduzieren läßt, ist sicher nie klarer als heutzutage offenbar geworden. Die künstlerische Arbeit in ihrer neuen Definition macht die Künstler stärker als je zuvor abhängig von einem ganzen Gefolge von Kommentatoren, die kraft ihrer Reflexion auf eine Kunst, die häufig selbst eine Reflexion auf die Kunst verkörpert, und auf eine künstlerische Arbeit, die immer auch Arbeit des Künstlers an sich selbst beinhaltet, direkt zur Produktion des Kunstwerks beitragen.« (Ebd.)

37 ————— Dieter Daniels (Hrsg.), »Fluxus. Ein Nachruf zu Lebzeiten«, in: *Kunstforum international*, Bd. CXV, September/Oktober 1991, S. 99–265.

38 ————— Ina Conzen, »Vom Manager der Avantgarde zum Fluxus-Manager. George Maciunas in Deutschland«, in: *Ausst.-Kat. Stuttgart*, wie Anm. 26, S. 28 ff.

Innen, obwohl dieser bei den ersten Festivals als Aufführender und als Aufgeführter durchaus beteiligt gewesen war. Besonders hervorgehoben wurden in »Fluxus. Ein Nachruf zu Lebzeiten« in Form von fünf Epitaphen dagegen Maciunas, Joseph Beuys, Robert Filliou, Arthur Koepcke und Robert Watts; dabei traten Henning Christiansen, Al Hansen, Milan Knížák und Larry Miller als Textautoren auf. Als weitere Künstlertexte erschienen Beiträge von Ken Friedman, Dick Higgins, Milan Knížák, Nam June Paik, Ben Patterson Mieko Chiomi und Emmett Williams sowie fiktive Fragen an John Cage. Insgesamt wurden also fünfzehn verschiedene Künstler – ich zähle das fiktive Interview mit John Cage hier nicht mit – vorgestellt, darunter befand sich nur eine einzige Künstlerin. Mit der Anerkennung der Fluxus-Bewegung, ihrer Musealisierung und kunsthistorischen Revision verkleinert sich also der Frauenanteil zusehends.

Besonders stark kommt in der unveröffentlichten Magisterarbeit von Christoph Keller die Bewegung in der Rezeptionsgeschichte als Zuspitzung auf wenige relevante Personen zum Tragen. Keller gelangt sogar zu dem Schluss, dass die Fluxus-Bewegung als einzelkünstlerische Arbeit aufzufassen sei, indem er Maciunas' Entwurf auf formaler wie organisatorischer Ebene in die Nähe einer utopisch-fiktionalen Erzählung rückt und damit als »konzeptkünstlerisches« Projekt ausweist: »Für den vorliegenden Text wurde eine These formuliert, die auf diesem Paradigma fußt und sich etwa so formulieren lässt: Fluxus ist die Erzählung von der utopischen Idee des George Maciunas, eine eklektizistische Erzählung mit konzept-künstlerischen Mitteln.«³⁹ In dieser Antithese zu meiner Untersuchung wird die große Bandbreite und die extrem unterschiedlichen Erscheinungsformen auf die alleinige Autorschaft von Maciunas zurückgeführt, meiner Meinung nach eine Position, die trotz der interessanten und lesenswerten Ansätze die grundlegende Brisanz von Fluxus völlig verfehlt, die ja gerade in der extremen Vielfalt und Diskontinuität liegt, was Erscheinungsformen, Personen, Orte und anderes anbelangt. Die Revolution der ästhetischen Sprache, die mit Fluxus und ähnlichen künstlerischen Bewegungen der Sechzigerjahre assoziiert wird, besteht gerade darin, dass wichtige Paradigmen des Kunstbetriebs in Bezug auf die Werkkategorie, das Material, die Autorschaft, die Trennung von Kunst und Leben sowie die institutionalisierten Verknappungsmechanismen der diskursiven Formation Kunst unterminiert wurden. Bei den beschriebenen Ausschlussmechanismen der Rezeptionsgeschichte, die die Kunstbewegung von 40 Beteiligten auf 36, dann auf 15 und schließlich auf einen verkürzt haben, immer in Richtung des weißen (nicht asiatischen) männlichen Künstlergenius, kann man geradezu von paradigmatischen Diskursregeln sprechen. Das Rauschen des Diskurses wird ausgeblen-

39 ————— Keller, wie Anm. 20, S. 121. Siehe auch S. 8.

det, bis eine einzige Stimme übrig bleibt. Ähnlich ist dies auch an weiteren Veröffentlichungen zu beobachten, die von vornherein auf die Figur Maciunas' als Hauptakteur beschränkt bleiben und weitere Fluxus-KünstlerInnen nur in Bezug auf sie diskutieren, wie dies exemplarisch bei dem Band *Der Traum von Fluxus. George Maciunas. Eine Künstlerbiographie* von Thomas Kellein der Fall ist.⁴⁰

1.4 METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN

1.4.1 Ausgangspunkt: Feministische und strukturalistische Forschungsansätze

Methodisch beziehe ich mich auf die feministische Forschung, wie sie sich in der Tradition der kritischen Wissenschaften herausgebildet hat. Als Literaturwissenschaftler, der, insbesondere was seine Position zu den historischen Avantgarden anbelangt, in der kritischen Tradition der Frankfurter Schule steht, unterscheidet Peter Bürger kritische von traditioneller Wissenschaft dadurch, »dass sie die gesellschaftliche Bedeutung ihres eigenen Tuns reflektiert«. Und weiter: »Kritische Wissenschaft versteht sich – wie immer vermittelt – als ein Teil gesellschaftlicher Praxis. Sie ist nicht ›interesselos‹, sondern interessegeleitet.«⁴¹ Auf Bürger rekurriere ich hier speziell deswegen, weil er sich 1974 in seinem Buch *Theorie der Avantgarde* mit den Neoavantgarden auseinandergesetzt hat. Obwohl auch seine Position inzwischen historisch einzuordnen ist, hat die Forderung nach einer bewusst reflektierten Haltung, die die eigene Position mitdenkt, nach wie vor Gültigkeit. Feministische Forschung, die sich in dieser Tradition situiert, will die kulturellen Phänomene entziffern und als Konstrukte und Machtdispositive herausarbeiten.

Zur Untersuchung des divergenten Ausgangsmaterials bietet sich eine Methode an, die Text und Bild in einen Zusammenhang bringt. Die »Methode« der Diskursanalyse beschreiben Sigrid Schade und Silke Wenk wie folgt: »Wir schlagen vor, den kunsthistorischen Diskurs – mit seinem

40 ——— Thomas Kellein, *Der Traum von Fluxus. George Maciunas. Eine Künstlerbiographie*, Köln 2007.

41 ——— Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, S. 8.

Ineinander von Anzuschauendem und Kommentar – als *einen* Text zu entziffern. ›Diskurs‹ wird hier verwendet im Sinne Michel Foucaults, nicht als Rede oder Schrift im engeren Sinne, sondern als Summe von Praktiken, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen.«⁴² Kunstgeschichte wird als Teil einer komplexen diskursiven Formation verstanden, in der sich Bild und Kommentar in einem Austausch befinden, der wiederum Bedeutung produziert. Im Sinne Pierre Bourdieus sind Gruppierungen aus KünstlerInnen, VermittlerInnen, KuratorInnen und KritikerInnen an Konsekrationsakten und Bedeutungszuweisungen beteiligt, die auch als strategische Verbände funktionieren. In dem Sinne, dass jede Art des Zu-sehen-Gebens (und Zu-lesen-Gebens) Deutung und Konstruktion von Bedeutung ist, werde ich die Untersuchung aus einer feministisch diskursanalytischen Position angehen.

Feministische Ansätze haben sich insbesondere auf Schriften von Jacques Lacan und Michel Foucault bezogen. Hier erwähne ich nur kurz im Sinne meiner methodischen Verortung Lacans Vortrag über »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion«, in der der imaginäre Charakter eines Ichs als einer ganzen Gestalt als grundlegend für die Subjektkonstruktion beschrieben wird.⁴³ Nach Lacan beginnt das Kind in der Zeit zwischen dem sechsten und dem achtzehnten Lebensmonat, wenn man es auf dem Arm sitzend vor einen Spiegel hält, sich selbst in ihm zu erkennen, worauf es mit einer »jubulatorischen Geste« reagiert. Mit einem deutschen Begriff nennt Lacan diesen wichtigen Einschnitt ein Aha-Erlebnis. Von nun an verändert sich die Vorstellung auf das eigene Selbst, ja sie wird jetzt überhaupt erst möglich: Aus dem in »Partialobjekte« »zerstückelten« Empfinden unterschiedlicher Körpersignale aus der Leibperspektive wird nun ein Blick von außen, der das Kind erstmals vollständig zeigt. Die jubulatorische Geste ist deshalb auch eine narzisstische Geste der Allmachtsphantasie. Dieser Narzissmus zweiter Ordnung, in der sich ein »Größenselbst« (»Ideal-Ich«) zeigt, wird fortan zur imaginierten Einheit, auf die das Subjekt sein Ich orientiert. Das Spiegelstadium geht daher mit der psychischen Geburt des Ichs einher.

42 ——— Sigrud Schade und Silke Wenk, »Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz«, in: Hadumod Bußmann und Renate Hof (Hrsg.), *Genus. Geschlechterforschung/Gender studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 344.

43 ——— Jacques Lacan, »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint«, in: Lacan, *Schriften I*, hrsg. von Norbert Haas, Olten und Freiburg im Breisgau 1973, S. 61–70.), diese Überlegungen haben einige Diskurse beeinflusst, daher ist der Artikel/ die Mitschrift in zahlreichen Anthologien erschienen, zum Beispiel: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Hrsg.: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler, Stuttgart, 1996, S.177–187; *Kunst/Theorie im 20. Jahrhundert*, Hg.: Charles Harrison, Paul Wood, Ostfildern-Ruit, 2003, S. 740–745

Zugleich aber ist das Spiegelstadium der Beginn einer Entfremdung. Denn im Spiegel sieht das Kind eine körperliche Einheit, die es selbst noch gar nicht fühlt. Es identifiziert sich mit etwas, das es nicht ist, nämlich mit der totalen Form des Körpers, und zwar an einem Ort, an dem es sich nicht befindet, nämlich im Spiegel. Deshalb ist das Erkennen im Spiegel zugleich ein imaginäres Verkennen und führt zur Spaltung des Subjekts in »moi« (Ideal-Ich, das »imaginäre Subjekt«) und »je«, das soziale Ich. Daraus folgt der im Deutschen paradox klingende Satz: »Das Ich ist nicht das Ich.« (»Le je n'est pas le moi.«) Das Subjekt bleibt so gesehen immer anfällig für Spaltungen, die Selbstgewissheit eine Illusion.

Louis Althusser versucht später implizit das Lacan'sche Spiegelstadium, also die bleibende Neigung zu einer Verkennungsstruktur beim Subjekt, mit der marxistischen Theorie zu verbinden, indem er sein Konzept der Anrufung auf einer Abfolge von vier Spiegelungen aufbaut. Damit zieht er eine Verbindung von kulturellen Hervorbringungen und deren Wirkungsweise zur Psyche des Menschen und Konstitution von Gruppen. Ein wichtiger Schritt bei Althusser ist nämlich die Beglaubigung durch die Gruppe, die wiederum an die Beglaubigung des Spiegelbilds durch einen Erwachsenen bei Lacan angelehnt ist.

Foucaults einflussreichster Gedanke ist in diesem Zusammenhang das Theorem der diskursiven Formation, die über verschiedenste Ein- und Ausschlussmechanismen »Wahrheit« erzeugt und Macht- und Begehrensstrukturen organisiert. So ergänzt sich bei Foucault eine Relektüre des psychoanalytischen Ansatzes von Lacan durch eine Diskussion gesellschaftlicher Machtstrukturen. Als wesentliches Moment findet sich bei beiden Theoretikern eine Betonung der (vorgängigen) Sprache bei der Konstruktion von Wirklichkeit und damit eine fundamentale Kritik an der Kategorie Subjekt als einer vorgestellten abgeschlossenen und sexuell eindeutig bestimmbarer Ganzheit. Wobei es, wie ich später darstellen werde, auch zu Widersprüchen in den theoretischen Ansätzen kommt, wenn nämlich Foucault die Psychoanalyse selbst als Symptom gesellschaftlicher Veränderungen und neuer Subjektivierungsprozesse deutet.

Eine wesentliche Position in der feministischen Theorie, die Lacan und Foucault als Bezugspunkte einsetzt, ist, dass Geschlecht als eine historisch bedingte, wandelbare Konstruktion interpretiert wird. Kulturelle Bedeutungsstiftung wird im komplexen Zusammenhang der Organisation von Geschlechterdifferenz als eine dichotome Konstruktion erkannt. Wenn aber davon auszugehen ist, dass Geschlechterdifferenz, die Rede von Natur und Kultur, die Rede von Körpermerkmalen und Zuschreibungen immer nur Effekte gesellschaftlicher Diskurse sind, die obendrein in den Sechziger- und Siebzigerjahren entscheidende Umbrüche erfahren haben, werden wir im Hinblick auf die Fluxus-Bewegung unsere Aufmerksamkeit besonders auf Neudefinitionen ebenso wie auf implizite Fortschreibungen der Geschlechterordnung zu richten haben.

Unter der Foucault'schen Perspektive auf eine Ordnung der Diskurse wären bei der fortlaufenden Konstitution einer diskursiven Formation externe und interne Ausschlussmechanismen zu benennen, die über Prozeduren der Klassifikation und der Anordnung von Verteilungsprinzipien, von Arten der Rede, des Kommentars und der Funktion des Autors sowie von Disziplinen die Unberechenbarkeit der Diskurse und Ereignisse zu bändigen versuchen, wie ich dies in den folgenden Kapiteln zeigen werde. Damit ist auch der »Wille zum Wissen« gemeint, also ein akademischer Zugang zum Gegenstand und damit letztlich zur Disziplinierung, zur Eindämmung des »Raunens« der Diskurse, in dem sich auch Widerständiges und Abweichendes äußert. Die Überfülle des Materials bei Fluxus bildet dabei ein spezifisches Raunen des Diskurses und hält insofern allerhand Überraschungen bereit. Die Verknüpfung psychoanalytischer und strukturalistischer mit machttheoretischen Perspektiven haben bereits einige feministische TheoretikerInnen unternommen, wie Sigrid Schade, Silke Wenk, Judith Butler, Jacqueline Rose, Renata Salecl, Abigail Solomon-Godeau und Kaja Silverman, was ich später ausführlich darstellen werde. In gewisser Weise ergab sich dadurch im Prozess des Schreibens eine Doppelbewegung, nicht nur den Gegenstand Fluxus mit bestimmten Methoden der Diskursanalyse zu untersuchen, sondern auch bestimmte Reflexionsformen auf ihre Eignung zur Untersuchung und Beschreibung von ephemeren Kunstaktionen und speziell vielfältigen Relikten diskurstheoretisch zu befragen.

Die Geschlechterdifferenz und ihre Effekte werden in verschiedenen gesellschaftlichen Formationen wirksam, mit unterschiedlichen Sanktionen für die beteiligten Männer und Frauen. Eine diskursive Anordnung, innerhalb deren Kunst zu sehen gegeben wird, ist Effekt historischer Konstellationen.⁴⁴ Ein Vergleich mit anderen Diskursen, in denen die Verortung der Körper im Blick(-feld) eine zentrale Matrix darstellt, erlaubt Rückschlüsse auf die spezifische Anordnung im Kunstdiskurs. Die bildende Kunst kann man hierbei als eine im Imaginären und Ideologischen verortete Rahmung eines vorformulierten Handlungsraumes betrachten, der bestimmte Performanzen nahelegt oder zu verhindern trachtet. Der traditionelle Handlungsrahmen veränderte sich durch den Einfluss der Kunstbewegungen und neuen Genres der Sechzigerjahre, diese haben wiederum neue Ein- und Auschlüsse hervorgebracht.

Die internen Machtverhältnisse im Felde der Kunst hat wie erwähnt aus kultursoziologischer Sicht auch Pierre Bourdieu untersucht.⁴⁵ Die Analyse eines bestimmten kulturellen Habitus und der Überführung von

44 ——— Vgl. Schade/Wenk, wie Anm. 42, S. 391.

45 ——— Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Form*. Frankfurt am Main 1974; Bourdieu, wie Anm. 32; Bourdieu, wie Anm. 31.

sozialem und kulturellem in ökonomisches Kapital sind zur Relektüre einiger Phänomene der Fluxus-Bewegung hilfreich. Bourdieu selbst lässt eine genderspezifische Perspektive weitgehend außer Acht, sie lässt sich aber unschwer ableiten, da gerade durch eine soziologische Betrachtungsweise der Ausschluss von Frauen über subtile Mechanismen deutlich gemacht werden kann. Für diese Möglichkeit einer fortschreibenden Lektüre legt Bourdieu selbst in *Regeln der Kunst* sogar eine Spur. »Es ist klar, daß der Vorrang, den das Feld der kulturellen Produktion der Jugend einräumt, einmal mehr auf die ihm zugrundeliegende Verleugnung der Macht und ›Ökonomie‹ verweist«, leitet er einen Abschnitt ein, um an dessen Ende auf Geschlechterpositionierungen zu sprechen zu kommen: »Entsprechend dieser Logik wäre auch die Beziehung zwischen den Geschlechtern innerhalb der dominanten Region des Machtfeldes zu analysieren, und genauer die Effekte der Stellung als Herrschende und Beherrschte zugleich, die den Frauen der ›Bourgeoisie‹ zukommt und die sie (strukturell) den jungen ›Bourgeois‹ und den ›Intellektuellen‹ näherbringt, womit sie prädisponiert sind für die Rolle von Vermittlern zwischen den herrschenden und den beherrschten Fraktionen (eine Rolle, die sich denn auch seit jeher, insbesondere über die ›Salons‹, gespielt haben).«⁴⁶ Bourdieu bezieht sich wiederholt ausdrücklich auf Foucault, mit ihm definiert er die Kunst als »Feld der strategischen Möglichkeiten«.⁴⁷

Die Diskursanalyse ergänze ich um die an psychoanalytische Verfahren angelehnte Vorgehensweise des Popkulturtheoretikers Jochen Bonz.⁴⁸

46 ——— Ebd., S. 248 f.

47 ——— »Im Grunde genommen findet sich die stringenteste Formulierung der Grundlagen der strukturalen Analyse kultureller Produkte bei Michel Foucault. Er ist sich dessen bewußt, daß keines von ihnen aus sich selbst heraus existiert, das heißt außerhalb der Beziehungen, die es mit anderen Werken verbinden, und schlägt vor, das ›geregelt System von Differenzen und Streuungen‹ innerhalb dessen jedes einzelne sich definiert, als ›Feld der strategischen Möglichkeiten‹ zu bezeichnen.« (Ebd., S. 316.)

48 ——— Bonz erläutert seine Methode folgendermaßen: »Ich verstehe mich als Ethnologe. Mittels teilnehmender Beobachtung und anderen Methoden qualitativer Sozialforschung, insbesondere biographische Interviews, in denen es um das Interesse, das Begehren der jeweiligen Person geht, untersuche ich das Feld der Popkultur. Auf Überlegungen der Ethnopschoanalyse basierend, verläuft der Auswertungsvorgang der gewonnenen Daten entlang von Irritationen, die von diesen in mir ausgelöst werden. Dieses Verfahren gründet in Freuds Konzept der Übertragung/ Gegenübertragung und es dient dazu, die Subjektivität des Forschenden mit für den Auswertungsprozess nutzbar zu machen. Dies wird so zum einen als nicht aus der Forschung wegzudenken respektiert und zudem zum elementaren Bestandteil des Datenmaterials gemacht.« Im Weiteren beschreibt Bonz seine Arbeit in einer Forschungsgruppe mit dem Material, der Supervision, um zu schließen: »Man macht es sich über eine längere Zeit zu eigen, was mit sich bringt, dass in der abschließen-

Dieser beschreibt insbesondere den Auswertungsvorgang von Interviews als einen Prozess, der sich entlang den Irritationen entfaltet, die das Forschungsmaterial beim Forschenden auslöst. Das Verfahren gründet auf dem psychoanalytischen Konzept von Übertragung und Gegenübertragung und will auf diese Weise die Subjektivität des Forschenden nutzbar machen. Insbesondere die Leerstellen in der Rede werden damit relevant. Bonz entlehnt diesen Ansatz der Ethnopschoanalyse. Zur Auswertung der Interviews mit Alison Knowles, Wolf Vostell und Emmett Williams habe ich auf diese Methode zurückgegriffen, eben um »Leerstellen« und Irritationen aufzuspüren. Übertragungen und Gegenübertragungen sind Vorgänge, die aus psychoanalytischer Sicht bei Interviews nicht ausbleiben können. Die Subtexte und Intentionen können, soziologisch und machttheoretisch interpretiert, immer mit der Interessenslage der Beteiligten gegengelesen werden. So wurde mir beispielsweise klar, dass Vostell ein angenommener Name ist, Wolf Vostell aber die Gründe für die Namensänderung, seinen früheren Namen et cetera nicht nennen wollte, wovon noch im Kapitel »Nebelbomben und blinde Flecken« die Rede sein wird. Bekanntlich kann auch eine kunstwissenschaftliche oder kunsthistorische Forschung keine neutrale sein.

1.4.2 Methodenvielfalt: Wege zur Dechiffrierung von Naturalisierungseffekten

Zur Diskussion von Naturalisierungseffekten beziehe ich mich auf Roland Barthes, da er vor allem zur Analyse von Text-Bild-Zusammenhängen methodische Ansätze geliefert hat. Mit dem Strukturalismus teilt er die Überzeugung von der fundamentalen Bedeutung der Sprache für die Konstitution der Wirklichkeit, die Auffassung der Welt als einer Welt der Zeichen, aus der es keinen Weg in eine vorsemiotische Erfahrung gibt, sowie die Sicht individueller Texte als Bestandteile einer umfassenden Textumwelt, was ich anhand des Konzepts von Julia Kristevas Texten etwas ausführlicher darstellen werde. Während der Strukturalismus diese Prämissen zu einer quasinaturnwissenschaftlichen Grundlegung der Humanwissenschaften auszubauen suchte und nach den Grundgesetzen forschte, die die symbolische Tätigkeit des Menschen determinieren, hat Barthes diese tendenziell naturwissenschaftliche Ausrichtung hinter sich gelassen. Ähnlich wie später Bonz nutzt er auch die eigene Berührtheit in seiner Analyse. Mit der Anmerkung »Tyche« am Rand des Textes *Die helle Kammer* verweist er wiederum auf das

den Interpretation das Subjekt des Forschenden auch in Erscheinung treten muss.«
(Jochen Bonz, *Der Welt-Automat von Malcolm McLaren. Essays zu Pop, Skateboardfahren und Rainald Goetz*, Wien 2002, S. 30 f.)

Lacan'sche Konzept des »Realen«, oder eben der »Tyche«. ⁴⁹ Barthes' Argumentation, dass kulturelle Bedeutungen aus dem Wechselspiel von Zeichen resultieren, welche von Individuen entsprechend ihrer kulturellen Bezüge dekodiert werden, basiert zwar auch auf der strukturalistischen Konzeption des Textes als einer semiotischen Struktur, geht jedoch über diesen Ansatz hinaus, als er der Textstruktur stabile, werkimmanente Bedeutungen abspricht und diese vielmehr als Teil eines instabilen kulturellen Kontextes versteht. ⁵⁰

Die vorliegende Analyse setzt sich darüber hinaus entlang den Kategorien Race, Class und Gender mit der hierarchischen machtförmigen Verfasstheit von Gesellschaft auseinander. Helga Gallas hat schon 1972 aus einer strukturanalytischen Perspektive dargestellt, dass in der deutschen Sprache als durchgängiger Subtext Inferiorität mit Weiblichkeit und Superiorität mit Männlichkeit assoziiert wird, ⁵¹ wobei sie schon im Titel des von ihr zusammengestellten Sammelbandes *Strukturalismus als interpretatives Ver-*

49 ————— Jacques Lacan, *Das Seminar*, hrsg. von Norbert Haas, Buch XI: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten und Freiburg im Breisgau 1978, verwendete Auflage: Weinheim und Berlin 1987, in der Reihe: Lacan, *Das Werk*, hrsg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger, S. 59–70.

50 ————— Vgl. Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart und Weimar 1998, S. 513.

51 ————— »Um den Zustand der körperlichen oder geistigen Unterlegenheit eines Menschen zu bezeichnen, sagen wir umgangssprachlich ›Flasche‹. Stellen wir das Paradigma der Gegenstände auf, mit denen Menschen ›zusammengebracht‹ werden, so ergibt sich: Flasche, Tasse, (Nacht-, Tran-)Topf für Minderwertigkeit und Unterlegenheit; Licht, Leuchte, Kanone bezeichnet das Gegenteil, also geistige Überlegenheit. Teller, Messer, Gabel, Löffel – alles Gegenstände unseres täglichen Gebrauchs – sind hingegen nicht benutzt. Es ergibt sich also: Flasche/Kanone wie Inferiorität/ Superiorität. Aufgrund welcher Beziehungen sind gerade diese Gegenstände ausgewählt worden? Flasche ist eine Hohlform, auf einer Seite geschlossen, zur Aufnahme und Bewahrung eines Inhalts bestimmt (das gleiche gilt für Tasse oder Topf); Kanone oder Licht haben dagegen Röhrenform, beide Gegenstände sind aufstrebend, weisen über sich hinaus (durch die Kugel bzw. die Flamme), haben ›Transzendenz‹. Man erkennt unschwer, daß aufgrund dieser formalen Beziehungen der Gegensatz Flasche/Kanone (oder Licht) geeignet ist, den Unterschied zwischen den weiblichen und männlichen Geschlechtsorganen zu ›denken‹. [...] Um aber zu verstehen, wieso dieser Gegensatz zur Bezeichnung eines weiteren benutzt werden konnte, nämlich Flasche = weiblich = Unterlegenheit und Minderwertigkeit, Kanone = männlich = Überlegenheit und Hochwertigkeit – kommt man notwendig auf gesellschaftliche Verhältnisse zurück, auf Herrschafts- bzw. Ausbeutungsverhältnisse, die die untergeordnete Stellung der Frau in bestimmten Gesellschaften determinieren (und nur in solchen Gesellschaften könnte die Bezeichnung ›Flasche‹ im pejorativen Sinn aufkommen).« (Helga Gallas, »Strukturalismus als interpretatives Verfahren«, in: Gallas [Hrsg.], *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt und Neuwied 1972, S. XXII f.)

fahren ihre eigene Methode offenbart. Für ihren Ansatz ist es ausschlaggebend, dass die hergebrachten Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit als mythologische Konstrukte analysierbar werden. Barthes hat die grundlegende Arbeitsweise und Effektivität des Mythischen als Naturalisierung des historisch Gewordenen bezeichnet, dies bezieht sich auch auf eine nachträgliche Verkenntung der kulturellen Konstruktion von paradigmatischen Erzählungen und Motiven im Bereich der bildenden Kunst. »Die Analyse solcher Naturalisierungseffekte kann die unausgesprochenen Konstrukte und die impliziten Regeln des Diskurses der Kunstgeschichte sichtbar machen«, argumentieren Schade und Wenk aus einer feministischen Perspektive.⁵² Als Formen derartiger Naturalisierungseffekte im Feld der bildenden Kunst stellt Oliver Marchart am Beispiel des Museums vier Komponenten heraus, die jeweils einen geschlechtsspezifischen Aspekt haben: erstens die Definitionsmacht, die vorgibt, dass die Kunstinstitution eine neutrale Vermittlungs- und Beurteilungsinstanz sei, zweitens Aus- und Einschlüsse, die vergessen machen, dass es immer Ausschlüsse gibt; drittens kulturpolitische, budgetäre und ähnliche Bedingungen, denen die Institution selbst unterliegt, und viertens ihr Klassencharakter.⁵³ Die Verhaltensnormen und eingeschriebenen ideologischen Konzepte, die als Subtexte die Institutionen der Kunst strukturieren, sind abgeleitet von den Interessen einer bestimmten Gruppe, dessen paradigmatischer Vertreter das männliche weiße bürgerliche Subjekt ist.

Wenn wir den Körper in seinen Inszenierungen als einen Umschlagplatz von Bildern, Repräsentations- und Präsenztechniken auffassen und diskutieren wollen, sind wir auf eine Methodenvielfalt angewiesen, die soziologischen, historischen, bildtheoretischen und medientheoretischen Aspekten gleichermaßen Rechnung trägt. Das Instrumentarium hierfür ist orientiert an zeichentheoretischen und machttheoretischen Perspektiven. »Bricollage« (Bastelei) nennen auch die Kunsthistorikerinnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch ihre methodische Herangehensweise bei der Untersuchung des Medienverbands Ausstellung, bei dem sie in ähnlicher Weise mit der Überlagerung semiotischer Prozesse konfrontiert sind.⁵⁴ Sie beziehen sich damit auf Claude Lévi-Strauss, dessen Bemerkung ich an dieser Stelle zitieren möchte: »Der Bastler legt, ohne sein Projekt jemals auszufüllen, immer etwas von sich hinein.«⁵⁵

52 ——— Schade/Wenk, wie Anm. 42, S. 365.

53 ——— Oliver Marchart, »Die Institution spricht«, in: Beatrice Jaschke, Charlotte Martinez-Turek und Nora Sternfeld (Hrsg.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 39 f.

54 ——— Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006, S. 62.

55 ——— Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main 1994, S. 35.

1.4.3 Problemstellungen: Fluxus mit den Augen eines Alltagsmythologen

In der vorliegenden Untersuchung möchte ich das Spannungsverhältnis zwischen dem subversiven Potenzial von Fluxus als Kritik an Kunst und Gesellschaft einerseits und den einlenkenden Positionierungsgesten der KünstlerInnen gefolgt von nachträglichen Nivellierungstendenzen der Kunstgeschichtsschreibung andererseits freilegen. Diese beiden gleichzeitig vorhandenen Intentionen der KünstlerInnen, Kritik zu äußern und sich selbst zu positionieren, durchqueren den Diskurs um Fluxus auf vielfältige Weise.

In diesem Zusammenhang beziehe ich mich auf Roland Barthes Theorie zur Mythologisierung, wie er sie in *Mythen des Alltags* entwickelt hat.⁵⁶ Die Vorstellung von Mythos als einem anthropologischen Begriff wird bei Barthes zugunsten einer von der Semiologie abgeleiteten Idee des Mythos aufgegeben oder besser gesagt abgewandelt. Barthes stellt außerdem eine Verbindung zur Psychoanalyse her: »Die Beziehung, die den Begriff des Mythos mit seinem Sinn verbindet, ist eine Beziehung der *Deformierung*. Man findet hier eine gewisse formale Analogie zu einem komplexen semiologischen System wie dem der Psychoanalyse.«⁵⁷

Die Grundlage der Barthes'schen Theorie ist ein Ersetzungsverhältnis bestimmter Begriffe, die die Signifikantentheorie von Ferdinand de Saussure zum Ausgangspunkt nimmt und deren semiologische Lesart mit der Psychoanalyse parallelisiert. Zum zentralen Terminus dieses Prozesses wird dabei die »Intention«, die den Mythos benützt, um bestimmte Inhalte zu transportieren, dies aber auf eine verschleierte, parasitäre Weise tut. In Barthes eigenen Worten heißt dies: »Der Begriff antwortet sehr eng auf eine Funktion, er hat eine Tendenz. Das erinnert an das Bedeutete eines anderen semiologischen Systems, an die Lehre Sigmund Freuds. Bei Freud ist der zweite Terminus des Systems der latente Sinn (der Gehalt) des Traumes, der verfehlte Akt, die Neurose. Nun weist Freud klar darauf hin, dass der zweite Sinn des Verhaltens der eigentliche, das heißt an eine vollständige, tiefe Situation angepasste Sinn ist. Er ist, wie der mythische Begriff, die Intention des Verhaltens.«⁵⁸ Nach Barthes' semiologischer Auffassung entsteht der Mythos durch eine Verknüpfung von Signifikant und Signifikat zum (Meta-)Zeichen, wobei es sich um ein sekundäres System handelt, da als Bausteine auf der Ebene von Signifikant und Signifikat schon überformte Systeme verwendet werden, wie das der Sprache oder der Fotografie. Ein wichtiger Unterschied ergibt sich indes, will man diese gedachte Aufspaltung auf verschie-

56 ——— Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1964.

57 ——— Ebd., S. 99.

58 ——— Ebd.

denen Ebenen nachvollziehen, daraus, dass es sich bei der Sprache um eine willkürliche (arbiträre) Verknüpfung handelt, beim Mythos dagegen um ein intentionales System.

Mythenentzifferung auf Fluxus angewendet, wirft die Frage auf, inwieweit die Kunstbewegung Fluxus kritisch entmythologisierend gewirkt hat, als auch, inwieweit durch die fortlaufenden Erzählungen über Fluxus eigene Mythen gebildet worden sind. Wie ist die von Fluxus artikulierte Kritik an kultureller Hegemonie mit der Bestätigung gesellschaftlicher Vorgaben in der bildenden Kunst verschränkt? Die wichtigsten Mythologeme (die wichtigsten wiederkehrenden, mythisch aufgeladenen Begriffe) der Bewegung müssten sich durch die unterschiedlichen Erzählungen über Fluxus hindurch als insistierende, intentionale Momente verfolgen lassen. Welches sind die zentralen Mythologeme und werden diese als eine Art »Wort-Bild« (also gewissermaßen als Blickfallen⁵⁹) zu sehen gegeben oder werden deren Ansprüche zumindest partiell eingelöst?

1.5 DER KUNSTBEGRIFF VON FLUXUS ALS POSTULAT: EINE MYTHISCHE ERZÄHLUNG?

In den Erzählungen über die Fluxus-Bewegung wiederholen und verdichten sich bestimmte Bedeutungszuweisungen, zum Beispiel die Gleichsetzung von Kunst und Leben. So findet sich diese Prinzip etwa schlagwortartig bei Wolf Vostell, wenn 1994 eine Retrospektive von ihm in Gera den Titel *Kunst = Leben = Kunst* trug.⁶⁰ Das zentrale Konzept »Kunst gleich Leben« lässt sich auch in anderen programmatischen Thesen und Forderungen erkennen, die in Kommentaren und Selbstzeugnissen aus dem Kontext der Fluxus-Bewegung häufig vorgetragen wurden: die Aufhebung der Grenzen zwischen Publikum und Akteuren, die Überführung von Alltagsgegenständen in die Sphäre der Kunst, die Integration von politischen Aussagen in die Kunst, die Experimente mit Zufall und Zen-Buddhismus.

59 ——— Jacques Lacan verwendet diesen Begriff, den ich später erläutern werde.

60 ——— Siehe hierzu Vostell. *Kunst = Leben = Kunst*, Ausst.-Kat. Kunstgalerie Gera 1993.

Da die Fluxus-Bewegung schon während ihrer Entstehung und gerade auch schon anlässlich des ersten Festivals in Wiesbaden von den KünstlerInnen selbst in Veröffentlichungen und Interviews kommentiert wurde und diese Texte in den frühen Veröffentlichungen sogar oft den Hauptteil ausgemacht haben, sind sie häufig zum Ausgangsmaterial von Untersuchungen und damit von Zuschreibungen gemacht worden. Die schriftlichen Zeugnisse sind umso wichtiger, als es, wie bereits erwähnt, an klar auszumachenden »Kunstwerken« mangelt. Auffallend ist bereits bei einer ersten Sichtung des Materials, dass sich Kommentare, Fotografien und Partituren in ihrer Aussage häufig widersprechen. Dabei wird von Künstlerseite auf den Begriff *fluere* (davon abgeleitet das Substantiv *fluxus*) verwiesen, der eine Vorstellung des Fließens, der ständigen Veränderung von Sinn, Form und Bedeutung mit den Aktionen und Relikten verbindet. Diese Haltung versucht Widersprüche als »natürlich« zu propagieren, zumindest setzt sie sie als gegeben. Ein wesentlicher Bestandteil bei der Entwicklung der künstlerischen Konzepte war die kontinuierliche Kommunikation zwischen den KünstlerInnen und das »spontane« Reagieren auf vorgefundene Situationen, dies bedeutete aber auch, dass Events, die als Partituren niedergeschrieben waren, jedes Mal vollkommen anders aufgeführt wurden. Mit dem Schlagwort von »Kunst = Leben« lässt sich ein zentrales Motiv als paradigmatisches Moment einer Bewegung lesen, die Gegenstände des Alltags oder alltägliche Handlungen in künstlerische überführt und somit deren Bedeutung verschoben hat. Die Intention dieser Aussage ist damit allerdings noch offen.

Aus einer kunsthistorischen Perspektive lässt sich die Fluxus-Bewegung, die weniger ein Stil als eine Haltung sein wollte, in eine Traditionslinie mit dem Dadaismus bringen, da sich Bezüge zu der anarchischen Art der Aufführungen im Zürcher Cabaret Voltaire und der Verwendung von Schrift und vorgefundenen Materialien in collagierten Bildformen deutlich erkennen lassen. Vostell, George Brecht und Dick Higgins führen den Dadaismus in Interviews und Selbstzeugnissen ausdrücklich als Bezugspunkt an. Sie situieren sich somit innerhalb einer bestimmten kunstgeschichtlichen Tradition. Dies lässt sich als ein erster Widerspruch zum »authentischen« Aufgehen von Kunst in Leben und vice versa sehen und dieses Konzept damit als ein Mythos erscheinen.

Vergleichbar mit Aufführungen im Cabaret Voltaire waren auch bei Fluxus-Aktionen Genregrenzen aufgehoben. Viele Fluxus-Künstler waren zudem ursprünglich keine bildenden Künstler, sondern Musiker (Nam June Paik, Ben Patterson), Grafiker (George Maciunas) oder Literaten (Dick Higgins, Emmett Williams). Auch bei den bildenden Künstlern lässt sich ein starker musikalischer Einfluss speziell von John Cage und minimalistischer Musik erkennen und die Events und Aktionen wurden als »Partituren« aufgeschrieben. Darüber hinaus hob der anfangs formulierte Anspruch ein

gemeinsames antiindividualistisches Handeln hervor, zeitweise formulierte Maciunas utopische Vorstellungen von kollektiver künstlerischer Arbeit. Die Ziele bewegten sich, zumindest laut dem Manifest von George Maciunas, jenseits der Kunst. Man wollte Einfluss auf die Entwicklung der Gesellschaft nehmen. Mit dem grundlegenden Anspruch, Kunst aus einer gesellschaftlich scheinbar wirkungslosen Sphäre herauszulösen, stand Fluxus in der Tradition der historischen Avantgarden des Dadaismus und Surrealismus. Gegenstand dieser Untersuchung ist daher, wie und ob dies geschehen ist, wie dies von der Gruppe und einzelnen Mitgliedern diskutiert wurde und zu welchen Ergebnissen diese Haltungen geführt haben.

Bei der künstlerischen Arbeit ging es nicht mehr um das Herstellen von zwei- oder dreidimensionalen Gegenständen, sondern laut Selbstzeugnissen der Künstler darum, durch bestimmte Handlungen Denkprozesse beim Publikum auszulösen. Das Kunstobjekt wurde ab den Sechzigerjahren zusehends immaterieller, diese allgemeine Veränderung in der bildenden Kunst markierte Lucy Lippard 1973 mit dem Buchtitel *The Dematerialization of the Art Object*.⁶¹ Das künstlerische Handeln der Fluxus-KünstlerInnen sollte sich auf die »Realität« beziehen und nicht auf einen künstlerischen Gegenstand. Gleichzeitig implizierte die Grundidee von Fluxus eine gewisse Einfachheit, wie vielfach von Künstlerseite betont wurde. Emmett Williams formulierte beispielsweise, »Fluxus-Kunst-Amusement [sollte] einfach, unterhaltend und anspruchslos sein, sich mit Belanglosigkeiten beschäftigen, weder besondere Fähigkeiten noch zahllose Proben erfordern, weder handelbar noch institutionalisierbar sein.«⁶² Fluxus-Events gaben sich als »reale« Handlungen und sollten laut Künstleraussagen nicht symbolisch aufgeladen sein. »Die Einfachheit des Ablaufs ist entscheidend für das Gelingen eines Fluxus-Events, nicht zuletzt auch der humoristische Akzent, der eine Reihe dieser Darbietungen auszeichnet«, formulierte auch Jürgen Schilling, der sich schon 1974 mit den neuen Bewegungen auseinandersetzte.⁶³ Ein besonders einfaches und poetisches Event von La Monte Youngs *Composition 5* kann paradigmatisch für diese Einfachheit und den Zufall in den Aufführungen stehen: »Die Aktion beschränkt sich darauf, einen oder mehrere Schmetterlinge im Aufführungsraum fliegen zu lassen und dabei Sorge zu tragen, dass es allen Tieren möglich ist, in die Freiheit zu fliegen.«⁶⁴ Im Gegensatz zum formulierten Anspruch geht jedoch mit jeder Exposition

61 ——— Lucy Lippard (Hrsg.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*, New York 1973.

62 ——— Emmett Williams, »St George und der Fluxus-Drachen«, in: Klaus Schrenk (Hrsg.), *Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin/Düsseldorf und München*, Köln 1984, S. 33.

63 ——— Schilling, wie Anm. 12. S. 81.

64 ——— Zit. nach ebd.

von »Realität« deren Nobilitierung einher. Dies impliziert einerseits eine Umwertung von Werten, andererseits auch die Frage nach dem Verhältnis von Realität, Symbol, Zeichen und Geste.

Eine grundlegende Intention dieser Forschungsarbeit ist es daher, die Schriften und Relikte auf ihre postulierten Bedeutungen hin abzugleichen. Als ein vorläufiger Befund lässt sich feststellen, dass dieses Konglomerat von Texten, Fotografien und Kommentaren, das das heutige Ausgangsmaterial bildet, in seinen Sinngehalten extrem divergent und widersprüchlich ist. Die deformierenden, verunklarenden, zuweilen pauschalisierenden Aussagen von Künstlerseite und vonseiten der Kunstgeschichtsschreibung können zudem als inhärenter Widerspruch zum aufklärerischen Gestus der Fluxus-Bewegung gesehen werden. Die Konfusion um Fluxus – darüber, was Fluxus ist, wer zu den Fluxus-KünstlerInnen gehört hat, von wann bis wann die Bewegung datierbar ist – war eine gezielte Strategie der Verunsicherung der ZuschauerInnen und InterpretInnen. Die KünstlerInnen entzogen sich dadurch einer eindeutigen Zuschreibung. Auch der Fluxus-Forscher Owen F. Smith spricht von der Frustration, die demjenigen begegnet, der mehr über Fluxus wissen möchte. Er schreibt dies der Komplexität der Bewegung zu und wertet die Frustration des Zuschauers als einen Aspekt ihrer Radikalität.⁶⁵

1.5.1 Geschlechterverhältnis und Positionierungsstrategien angesichts der Mythologeme der Fluxus-Bewegung

Mein Fokus richtet sich besonders darauf, wie das Geschlechterverhältnis innerhalb der Fluxus-Bewegung artikuliert wurde. Bei einem Konzept, das Alltag und Kunst verbinden will, liegt es nahe, dass auch Aussagen zur Geschlechterdifferenz getroffen wurden. Deren Lesarten und Widersprüche sollen hier diskutiert werden. Der Anspruch der Fluxus-Bewegung auf eine Überführung von Kunst in Leben und vice versa muss sich auf eine mindestens partielle Einlösung im Alltagsleben befragen lassen und auf das in »Kunst« und »Leben« mitformulierte Geschlechterverhältnis. Dieser Aspekt müsste sich einerseits in Aktionen und Kunstobjekten abbilden und andererseits in den persönlichen Beziehungen, wie sie durch die Briefwechsel und Selbstzeugnisse offengelegt sind.

Da als ein zentrales Mythologem die »Gruppe« oder »Fluxus-Family« gelesen werden kann, ist es interessant, welche Rolle die Gruppe gegenüber Positionierungsstrategien von Einzelkünstlern gespielt hat. Aber auch im Binnenverhältnis sind schon die Begriffe Gruppe und Familie mit unterschiedlichen hierarchischen Stellungen der Mitglieder konnotiert.

65 ——— Owen F. Smith, *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego 1998, S. 1.

Insbesondere die Frage nach der Konstruktion von Autorschaft erscheint mir in diesem Zusammenhang relevant, da sich eine wichtige Erkenntnis der feministischen Forschung auf den Zusammenhang von Männlichkeitskonzepten, Autorschaft und Kreativität bezieht, wie Sigrid Schade und Silke Wenk unvermindert gültig formulieren: »Bis heute sind mit dem Bild des Künstlergenies Konzeptionen von Autorschaft, Autorität und Authentizität fest verknüpft. Zusammen mit den Vorstellungen von Originalität und Innovation, Einflussnahme und Exzentrik bilden sie eine funktionale Einheit. Sie sind Hauptelemente des kunsthistorischen Meister-Diskurses geblieben, der umso verbissener seine Universalität behauptet, je häufiger sie ihm durch feministische Wissenschaftskritik abgesprochen wird.«⁶⁶ Insbesondere der Meisterdiskurs dient zur Verklärung einer profitorientierten Vermarktung von Kunst, dies wird gerade an den zyklischen Phasen einer aufflammenden Begeisterung für Malerei deutlich. Erschreckenderweise funktioniert die Identifizierung von Kunstobjekten und künstlerischen Handlungen mit einem bestimmten Autornamen, wodurch sie zur handelbaren Ware werden, trotz unterschiedlichsten Unterminierungen von KünstlerInnen-Seite bis in die Gegenwart weiter. Der Meisterdiskurs bietet auch männlichen Avantgardenkünstlern (nicht etwa nur Malern) eine Folie für die Einschreibung in die Kunstgeschichte, die immer auch mit einer Steigerung des Marktwerts einhergeht. Bei einer so großen Künstlergruppe kann diese Diskussion nur beispielhaft geschehen, daher werde ich die Fragestellung anhand der Positionierungsstrategien von Wolf Vostell und George Maciunas sowie an Alison Knowles' und Carolee Schneemanns Verhältnis zur Künstlergruppe diskutieren.

Anhand einiger performativer Produktionen und Improvisationen von Künstlerinnen möchte ich untersuchen, inwiefern sie – mit Schade und Wenk gesprochen – mit ihrem Körper aus dem Rahmen getreten sind, die »Rahmung« des Kunstdiskurses nicht nur genutzt, sondern auch in Frage gestellt haben und damit die Positionierung des Blickes, des Körpers und die traditionelle Geschlechterzuweisung als Effekte der Setzung unserer Kultur thematisieren und subvertieren konnten.⁶⁷ Künstlerinnen, die zur Fluxus-Bewegung gezählt werden, sind Alison Knowles, Shigeko Kubota, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Takako Saito, Carolee Schneemann und Mieko Shiomi – wobei eine eindeutige Abgrenzung bei Fluxus immer problematisch bleibt.

Dabei werde ich insbesondere Aktionen von Knowles (sie war die einzige Künstlerin, die bei den ersten Festivals dabei war) und Schneemann erörtern. Lässt sich für diese Künstlerinnen die von Schade und Wenk geäußerte Annahme bestätigen, dass »sich Grenzüberschreitungen als Regel-

66 ——— Schade/Wenk, wie Anm. 42, S. 352.

67 ——— Ebd., S. 393.

verletzungen in die Vorstellung männlicher Künstlerschaft integrieren lassen, für Frauen diese Möglichkeit aber keineswegs besteht, da bei ihren Auseinandersetzungen mit den niederen Künsten für die Kritik der Vorwand bestehen bleibt, dies sei schon immer ihre geschlechtsspezifische Beschäftigung gewesen.«⁶⁸ Ich werde die Mechanismen der Abwertung und Positionierungsgesten von Fluxus-Künstlern und -KünstlerInnen aufzeigen (im Kapitel »Überschreitung und Affirmation – Geschlechterdifferenz und Fluxus«). Die Darstellung von (abweichender) Sexualität sowie deren Verhandlung ist ein besonders interessantes Thema, das mir bei Aktionen von Schneemann und auch von Maciunas begegnet ist. Überschreitungen von impliziten Regeln im Kunstbetrieb, sowie Überschreitungen von Rollenzuschreibungen verschiedenster Art sind bei der Fluxus-Bewegung eingebettet in ein changierendes Verhältnis von Widerstand und Affirmation, dem ich in Beispielen nachgehen werde.

Die große Gruppe von KünstlerInnen und die fast unübersehbare Vielfalt ihrer Hervorbringungen machen es notwendig, sich exemplarisch mit Lebens- und Arbeitssituationen zu beschäftigen. Dabei werde ich mich auf Wolf Vostell/Dick Higgins und Higgins/Alison Knowles konzentrieren, da Knowles und Higgins zeitweise als Paar gelebt und gearbeitet haben und Vostell und Higgins einige Jahre lang eine besonders enge Freundschaft verbunden hat. Weitere Situationen, die es ermöglichen, Mythologeme kritisch zu befragen, lassen sich in den Selbstzeugnissen und Erzählungen eines weiteren Fluxus-Künstlers, Emmett Williams, untersuchen, der lange Zeit mit Higgins und Knowles in der *Something Else Press* gearbeitet und einige Zeit in unmittelbarer Nähe von Higgins gewohnt hat. Zu all diesen KünstlerInnen hatte Maciunas als Hauptorganisator und »Chefideologe« eine enge, manchmal kontroverse Verbindung. Er spielte in der Fluxus-Bewegung, wie auch in der Rezeption betont wird, eine herausragende Rolle, daher wird auch seine Position zur Sprache kommen. Maciunas hat insbesondere seine politischen Ansprüche sehr explizit formuliert und auch den multiauktorialen Produktionsprozess in besonderem Maße vorangetrieben.

68 ————— Ebd., S. 359.

1.6 ZWISCHENBEMERKUNG ZUM STATUS VON »KUNST« UND »LEBEN«

Die Begriffe Kunst und Leben habe ich dem zentralen Mythologem der Fluxus-Bewegung, »Kunst gleich Leben«, entnommen. Wenn man nun die Sphären von Kunst und Leben miteinander abgleichen möchte, stellt sich die Frage nach der Bestimmung dieser Felder. Dabei zeichnen sich allerdings einige Probleme ab: Wie ist die Sphäre des Lebens oder der Lebenswelt überhaupt zu definieren? Ist damit die finanzielle Existenzgrundlage gemeint, will dies einen sozialen oder politischen Ort bezeichnen? Ist damit der Bereich der Liebesbeziehungen gemeint, die Familienbande, Freundschaften et cetera? Will der Begriff eher auf Alltagsgegenstände und Reproduktionsarbeit verweisen? Oder ist mit Leben etwas Essenzielles, Authentisches gedacht, das jenseits von Kultur und medialer Vermittlung liegt? Und wo bewegt sich überhaupt die Grenze zwischen Privatem, dem »Leben«, und dem Öffentlichen, der »Kunst«, zumal wenn eine große Zahl von privaten Äußerungen von vornherein als Ware (Briefe und ähnliches) im Kunstkontext zirkuliert? Tatsächlich sind für die Forschung nur Dokumente zugänglich, die, wenn sie nicht aus den inzwischen zugänglichen Nachlässen stammen, von den Fluxus-KünstlerInnen an Sammler verkauft wurden. Dieses Materials ist daher von vornherein weit weniger klar einer bestimmten Sphäre zugeordnet, etwa der privaten Sphäre oder, wenn man so will, der Sphäre des Lebens, als bei der klassischen (gleichermaßen willkürlichen) Aufteilung in Privatbriefe und Werk, wie dies bei anderen KünstlerInnen oder SchriftstellerInnen der Fall ist. Es ist offensichtlich, dass die privaten Künstlerzeugnisse von vornherein einer deutlichen Inszenierung unterlegen sind. Dies in besonders starkem Ausmaß, wenn Briefe und andere Relikte nur wenige Jahre nach ihrer Verschickung an Archive und Sammler verkauft wurden. Einige Künstler, wie Dick Higgins, haben im Vorgriff oder in der Hoffnung auf ihre Bedeutsamkeit jeden Brief mit Durchschlag geschrieben und diesen archiviert.

Schon aus diesen wenigen Überlegungen heraus wird deutlich, dass eine aus der ForscherInnen-Perspektive möglicherweise erhoffte Authentizität von Zeugnissen aus der Sphäre des Lebens bei genauerer Betrachtung illusorisch ist. Auch theoretisch lässt sich die Unterscheidung nicht halten. So formuliert Louis Althusser beispielsweise:

Die Unterscheidung zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten ist eine Unterscheidung, die dem bürgerlichen Recht innewohnt und die gültig ist bei (untergeordneten) Gebieten, wo das

bürgerliche Recht seine »Macht« ausübt. Das Gebiet des Staates entzieht sich ihm, denn es steht »über dem Recht«: Der Staat, der der Staat der herrschenden Klasse ist, ist weder öffentlich noch privat, er ist vielmehr die Bedingung jeder Unterscheidung zwischen öffentlich und privat. Wiederholen wir das vom Standpunkt unserer Ideologischen Staatsapparate. Es kümmert nicht, ob die Institutionen, die sie bilden, »öffentlich« oder »privat« sind. Was kümmert, ist ihre Funktionsweise. Private Institutionen können durchaus »funktionieren« als Ideologische Staatsapparate.⁶⁹

Es war eine frühe Form der Institutionskritik seitens der Fluxusbewegung, die Grenze zwischen öffentlich und privat, zwischen Kunst und Leben als eine Konstruktion sichtbar zu machen und in Frage zu stellen. Bei näherer Betrachtung von Artefakten der Fluxus-Bewegung wird schnell klar, dass Leben und Kunst in einem bestimmten Ersetzungsverhältnis stehen, das erst von der Institutionalisierung und Musealisierung von Fluxus initiiert worden ist: Kunst als stillgelegtes, totes Zeichen von Leben, das als konserviertes Relikt im Umfeld der »Kunst« sofort zur Ware wird. Oder wie Diedrich Diederichsen dies charakterisiert: »Der buchstäbliche Innenraum einer Wohnung oder eines Museums lässt um den Preis des Erstarrens und der Käuflichkeit ein Stück verbotenes oder ausgeschlossenes Leben zu sich herein, ja begehrt diese Vertretung eines unerreichbaren oder gar geächten Lebens und bewertet das vertretende Objekt je höher desto näher es – spürbar – dem Leben war, das es vertritt.«⁷⁰

Desgleichen stellt sich die Frage nach dem Stellenwert von Freundschaften und persönlichen Beziehungen, die innerhalb der Fluxus-Bewegungen mit Aufführungen und in Veröffentlichungen einem Kunstpublikum gleichsam zu sehen gegeben wurden. Wo hörte jedoch solch eine Offenheit der Beteiligten auf, das heißt, was sollte nicht thematisiert werden oder was wurde bewusst ausgeklammert? Ein Aspekt, der in den Interviews auftaucht und in den Künstlerselbstzeugnissen nachzulesen ist, aber eher als eine Randerscheinung verhandelt wird, ist der Bereich der finanziellen Situation der Künstler, die grundsätzlich sehr unterschiedlich war. Er taucht in den Selbstzeugnissen nur an wenigen Stellen explizit auf, und wenn, dann in einer Weise, dass der Künstlermythos gestützt wird, versteht man als eine Facette des Künstlermythos das Bild des Künstlergenies, das am Rande des Existenzminimums vegetiert. Die Problematik der ökonomischen Unter-

69 — Louis Althusser, *Ideologie und Ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg und Berlin 1977, S. 120.

70 — Diedrich Diederichsen, »Die Politik der Aufmerksamkeit«, in: Tom Holert, *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000, S. 75.

schiede zwischen den Künstlern scheint nur zwischen den Zeilen auf, oftmals eingekleidet in einen Kampf um künstlerische Positionen. Die ökonomische Seite der Kunst ist einmal mehr als das Unbewusste der Kunst positioniert beziehungsweise auch bei Fluxus als das »ganz private« Leben aus der Thematisierung letztlich doch herausgehalten oder zumindest mythologisch verbrämt.

Aus einer feministischen ForscherInnen-Perspektive ist ein Verhandlungsfeld sowohl des »Öffentlichen« und als auch des »Privaten« eng verknüpft mit der Geschlechterdifferenz und ihren Effekten. Es stellt sich daher grundsätzlich die Frage, wie die Geschlechterdifferenz innerhalb der Kunstbewegung dargestellt/performiert wurde. Wie waren die Geschlechter innerhalb der Gruppe positioniert, wenn Freundschaftsbeziehungen mit zu sehen gegeben wurden? Wie wurden Rollen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Aufführungen und Aktionen definiert, welche Zuschreibungen in Frage gestellt oder affirmiert? Wie durchziehen die Geschlechterdifferenz und der Status von Tätigkeiten und Rollen implizit die Äußerungen der Kunstbewegung? Welchen neuartigen Zurichtungen waren Männer und Frauen ausgesetzt? Welche Machtverläufe gab es innerhalb der Gruppe? Dabei denke ich Machtstrukturen im Sinne von Michel Foucault dergestalt, dass Macht nicht nur als unmittelbarer Zwang auf ein Individuum ausgeübt wird, sondern das Subjekt auch im Innersten von Machtverhältnissen geprägt wird. Das Individuum ist so gesehen nicht Gegenüber der Macht, sondern wird als eine der Wirkungen von Macht gedacht. Als »Regel der taktischen Polyvalenz der Diskurse« formuliert Foucault, dass es keine Zweiteilung der Diskurse gibt in zugelassene und ausgeschlossene Diskurse oder den herrschenden und den unterdrückten Diskurs. Es handelt sich vielmehr »um ein komplexes und wechselhaftes Spiel, in dem der Diskurs gleichzeitig Machtinstrument und -effekt sein kann, aber auch Hindernis, Gegenlager, Widerstandspunkt und Ausgangspunkt für eine entgegen gesetzte Strategie«.⁷¹

Als Zwischenergebnis kann man festhalten, dass eine absolute Unterscheidung der Sphären Kunst und Leben theoretisch nicht haltbar ist und demzufolge auch die Ineinssetzung von Kunst und Leben mehr Fragen als Antworten aufwirft. Eine wichtige Fragestellung kann allerdings die Inszenierung von Geschlechterrollen im vermeintlich »Privaten« und in der »Kunst« betreffen, die durchaus widersprüchlich organisiert sein kann.

71 ——— Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. I: *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1983, S. 122 f.

1.7 GESCHLECHTERDIFFERENZ ALS GESELLSCHAFTLICHE INSTITUTION: METHODEN – REVISITED

In der feministischen kulturwissenschaftlichen Forschung wird die Geschlechterdifferenz als die zentrale paradigmatische Institution unserer Kultur beschrieben, deren Effekte teilweise aufgrund ideologischer Naturalisierung von Zuschreibungen nur unklar, quasi als blinde Flecken, vorhanden sind. Die Analyse von ideologischen Prozessen war ursprünglich ein wichtiges Feld der Psychoanalyse.⁷² Auch die bisher angeführten feministischen TheoretikerInnen wie Julia Kristeva oder Renata Salecl kommen sowohl aus einer marxistischen als auch einer psychoanalytisch orientierten Denkschule. Jacqueline Rose beschreibt in ihrer Einführung zu *Sexualität im Feld der Anschauung*, an welchen Punkten der Feminismus politische Forderungen übernommen hat, die anfänglich in der Psychoanalyse diskutiert wurden. »Der feministische Schritt war folglich, den historisch etablierten Verbindungen zwischen Psychoanalyse und der Theorie der ideologischen Mechanismen die Sexualität hinzuzufügen. In diesem Zusammenhang wurde die sexuelle Differenz als ein grundlegendes, wenn nicht als *das* grundlegendste menschliche Gesetz analysiert.«⁷³ Die Psychoanalyse ist daher für eine feministische Analyse sowohl historischer Bezugspunkt als auch ein Instrumentarium, das einer kritischen Sichtweise unterzogen werden muss, da sie als Praxis auch Anpassungsleistungen an die jeweilige Gesellschaft initiiert. Inwieweit ist es daher legitim, sich auf eine Methode zu beziehen, die, wie wir sehen werden, auch ein Effekt von Machtverläufen ist?

Michel Foucault relativiert den Stellenwert der Psychoanalyse in *Der Wille zum Wissen*, dem ersten Band von *Sexualität und Wahrheit*, wenn er die Rede über Sexualität als einen Effekt der polymorphen Techniken der Macht bezeichnet.

Schon die allererste Übersicht von diesem Gesichtspunkt her scheint darauf hinzuweisen, dass seit Ende des 16. Jahrhunderts die »Diskursivierung« des Sexes nicht einem Restriktionsprozess, sondern im Gegenteil einem Machtmechanismus zunehmenden

72 ——— Jacqueline Rose nennt hier vor allem Otto Fenichel (Rose, *Sexualität im Feld der Anschauung*, Wien 1996, S. 12).

73 ——— Ebd., S. 13.

Anreizes unterworfen gewesen ist; dass die auf den Sex wirkenden Machttechniken nicht einem Prinzip strenger Selektion, sondern einem Prinzip der Ausstreuung und der Einpflanzung polymorpher Sexualitäten gehorcht haben und dass der Wille zum Wissen nicht vor einem unaufhebbaren Tabu haltgemacht, sondern sich vielmehr eifrigst bemüht hat – sei es auch durch viele Irrtümer hindurch – eine Wissenschaft von der Sexualität zu konstituieren.⁷⁴

In der während der Sechziger- und Siebzigerjahre stattgefundenen sexuellen Revolution, die große kulturelle Veränderungen eingeläutet hat, ist aus dieser Sichtweise keine Befreiung, sondern eine Anreizung und Kontrolle sexuellen Verhaltens, eine Form von Biopolitik geworden. Auf diesen Zusammenhang gehe ich hier näher ein, weil Fluxus in die Reformulierung von Geschlechterdiskursen der Sechzigerjahre verwickelt ist. Foucault weist darauf hin, dass der Psychiatrie und Psychoanalyse als medizinischer Praxis die Rolle zukommt, die Sexualität in die Sphäre des Profits zu überführen: »Alles in allem sind wir die einzige Zivilisation, in der eigene Aufseher dafür bezahlt werden, dass sie jedem zuhören, der sich ihnen über seinen Sex anvertrauen will: der Wunsch, vom Sex zu sprechen, und der Nutzen, den man sich davon verspricht, haben offenbar ein Ausmaß angenommen, das über die Möglichkeiten des Anhörens weit hinausgeht – weshalb bestimmte Leute schon ihre Ohren vermietet haben.«⁷⁵ Als Orte, an denen sich der Diskurs in Profit umwandelt nennt Foucault das Bordell und die Klinik. In Zusammenhang mit den Kunstbewegungen der Sechzigerjahre könnte man hinzufügen: Auch in der Kunst wird der Diskurs um Sexualität in Profit überführt.

Foucaults distanzierendes Verhältnis zur Psychoanalyse greife ich auf, da es mir aus einer feministischen ForscherInnen-Perspektive unabdingbar erscheint, um die geschlechtsgebundenen Herrschaftsverhältnisse zu wissen, die auch in die Psychoanalyse eingeschrieben sind, wie das vom »Psychiater und seine[r] Hysterische[n]«⁷⁶ (das Foucault mit der Prostituierten und ihrem Kunden vergleicht). Die Psychoanalyse erscheint mir sowohl als ein Symptom der Verschiebung von Machtkonstellationen und -wirkungen als auch als ein Analyseinstrumentarium. Auch hatte und hat die Psychoanalyse zweifellos einen entscheidenden Anteil an der Installierung eines Sexualitätsdispositivs, das uns heute in seiner vulgarisierten Form über die Massenmedien als Zurichtungs- und Normierungsinstanz permanent über-

74 ————— Foucault, wie Anm. 71, S. 23.

75 ————— Ebd., S. 16.

76 ————— Ebd., S. 12/13.

mittelt wird. An ebendiesem Ort, den Massenmedien, und durch sie als eine Vermittlungsinstanz, deren permanente Ideologie jeden Menschen der westlichen Hemisphäre erreicht, scheint sich die »diskursive Explosion um den Sex« in den letzten Jahren vollzogen zu haben.⁷⁷ Aber auch wenn die Psychoanalyse sicherlich großen Einfluss auf die »Anreizung« des Sexes gehabt hat sowie auf die »Ausstreuung und [...] Einpflanzung polymorpher Sexualitäten«, ist doch zu fragen, wie sie in den konkreten historischen Situationen gewirkt und was dies für die Subjekte bedeutet hat, wie Rose zur Verwendung psychoanalytischer Methoden in feministischen Diskursen ausführt.⁷⁸ An solchen Einwänden halte ich insbesondere für bedeutsam, dass die historische Rolle der Psychoanalyse sowie die Rolle der hierarchischen, möglicherweise chauvinistischen psychoanalytischen klinischen Praxis nicht vollkommen von den theoretischen Implikationen abgetrennt werden können. Aber nichtsdestotrotz ist die theoretische Perspektive der Psychoanalyse eine wichtige Möglichkeit, den (Un-)Ort der Position der Frau in den westlichen Gesellschaften zu beschreiben. Im Übrigen kann auch Jacques Lacans Beschluss, das von ihm gegründete Institut zu schließen, als Stellungnahme zur Institutionalisierung der Theorie und ihrer Festschreibung in eine bestimmte Praxis und damit als ein Versuch interpretiert werden, der phallischen Ordnung zu entgehen.

Wie oben erwähnt ist für feministische Theoretikerinnen wie Rose vor allem das Konzept der arbiträren Zuschreibungen über die Sprache, die ein Subjekt als solches konstituieren, eine der zentralen Denkfiguren für die Theoriebildung. Rose spricht von der fiktiven Natur der sexuellen Kategorie, die Lacan im Anschluss an Sigmund Freuds Anerkennung »der fragmentierten und abweichenden Natur der Sexualität als solcher« entwickelt

77 ——— Als weiteren Kritikpunkt nennt Rose, dass die Praxis der Psychoanalyse von ihrer Theorie als getrennt aufgefasst und der Chauvinismus der psychoanalytischen Institutionen nur beiläufig bemerkt wird: »In diesem Zusammenhang erhält also die gewöhnliche Theorie/Praxis Dichotomie eine sehr spezifische Bedeutung, dahin gehend, dass die Psychoanalyse für die ›praxis‹ nur verantwortlich gemacht werden kann, wenn angenommen wird, dass sie keine ist, bzw. wenn die Form ihrer Praxis angeblich keinen politischen Ertrag abwirft« (Rose, wie Anm. 72, S. 88).

78 ——— Ebd., S. 87–108. Rose arbeitet in Bezug auf die konkrete historische Situation heraus, dass Freud, als er in der Salpêtrière unter Jean-Martin Charcot arbeitete, dessen Auffassung von der Hysterie als Ergebnis einer erblich bestimmten Degeneration entscheidende Punkte entgegenhielt. Er stellte die Hysterie als Klassifikationsprinzip in Frage und verschob diese Erfahrung allgemein ins Zentrum der psychischen Erfahrung. Dies bildete den Ausgangspunkt für seine Untersuchungen zur Komplexität des Sexuallebens. Als unmittelbaren Effekt für die hysterische Frau bedeutete dies, »dass sie, statt bloßer Gegenstand der Beobachtung und Untersuchung zu sein, die Erlaubnis erhielt zu *sprechen*.« (Ebd., S. 101 f.)

hat. »Normale Sexualität ist also streng genommen eine Anordnung [ordering], der sich die Hysteriker verweigern (und krank werden).«⁷⁹ Wie Rose bemerkt, hat Lacan diesen Gedanken weiter radikalisiert: »Nach Lacan verweigert das Unbewusste dem Subjekt jede Position der Gewissheit, jedes vollständige Wissen über sein psychisches Geschehen und seine Geschichte, – und enthüllt zugleich die fiktive Natur der sexuellen Kategorie, der jedes menschliche Subjekt nichtsdestotrotz zugeteilt ist. In Lacans Darstellung arbeitet sexuelle Identität als Gesetz – sie ist etwas, das dem Subjekt auferlegt ist.«⁸⁰ Rose betont, nach Lacan mache der Umstand, dass die Individuen sich einer Opposition gemäß einreihen müssen, je nachdem, ob sie den Phallus haben oder nicht haben, ebendiesen Charakter einer Anordnung deutlich. Doch betont Lacan, folgen wir Rose, zugleich die beständige Schwierigkeit oder Unmöglichkeit dieses Prozesses. »Die Aufdeckung dieser Problematik innerhalb der Psychoanalyse bzw. für den Feminismus gehört daher ein und demselben Projekt an.«⁸¹

Ein feministisches Projekt in der Kunst wäre es, kann man hieraus schlussfolgern, die Anordnung von Geschlechtszugehörigkeit sowie die Schwierigkeit und Unmöglichkeit dieses Zurichtungsprozesses und ebenso die fiktive Kategorie einer normalen Sexualität erkennbar zu machen. Dies würde eine Kunst, die bestehende Geschlechterrollen kritisiert und verunsichert, grundlegend von Kunst unterscheiden, die in einer Stellvertreterfunktion die sexuelle Erfüllung behauptet und gleichzeitig Geschlechterordnungen zementiert. Eine affirmative Kunst würde die Spaltung des Subjekts prinzipiell verschleiern, ganze Körper und idealisierte Bilder zu sehen geben, eine kritische, feministisch wirkmächtige Kunst würde die Spaltung des Subjekts den Blicken preisgeben, sie hätte keine Entlastungsfunktion.

Auch weitere feministische Theoretikerinnen unterstreichen die tragende Rolle, die die Sprache im Lacan'schen Denken innehat, insofern als sie Rückschlüsse auf den arbiträren Charakter von Rollenzuschreibungen erlaubt. Kaja Silverman führt beispielsweise aus, dass die Sprache mehr noch als Gebote und Verbote dafür Sorge, dass alle Mitglieder einer Gruppe dasselbe psychische Territorium innehaben. Auf Fluxus bezogen heißt dies, dass

79 ————— Ebd., S. 57.

80 ————— Ebd., S. 58.

81 ————— Folgendermaßen erklärt Rose den Lacan'schen Begriff Phallus als einen Begriff, der diese Spaltung bedeutet: »Der Phallus muss zuerst auf der Achse des Begehrens verortet werden, bevor er als Unterscheidungsmerkmal der sexuellen Identifikation verstanden oder in Frage gestellt werden kann (Bub oder Mädchen, Haben oder nicht Haben des Phallus). Indem er die imaginäre Dyade [Mutter und Kind] aufbricht, repräsentiert der Phallus ein Moment der Scheidung – Lacan nennt dies den ›Seinsmangel‹ des Subjekts, das die fundamentale Spaltung der Subjektivität als solcher ins Werk setzt.« (Ebd., S. 69.)

es von Interesse ist, auf welche (widersprüchlichen) Weisen die Geschlechterdifferenz im Diskurs über Kunst oder Privates aufscheint. Silverman schreibt Lacan fort, indem sie feststellt, dass seine Theorie des Unbewussten eine grundlegende Analogie zwischen dem Prozess der Bezeichnung und der Familienstruktur aufzeige. Der Ödipus-Komplex, den Lacan bei der Konstitution von Bewusstsein, Unbewusstem und Subjektivität als initiierendes Geschehen ansehe und der als Agent einer Vermittlung zur symbolischen Ordnung fungiere, basiere auf Sprache. Lacan, so Silverman, deute an, dass der Ödipus-Komplex und Sprache sich nicht nur ähneln, sondern »identisch sind«. Und zwar weil das Inzesttabu nur durch die Unterscheidbarkeit der verschiedenen Familienmitglieder (in ihrer kulturellen Funktion) über linguistische Transaktionen wie »Vater« und »Mutter« vermittelt werden könne. Die ödipale Matrix bestehe daher schon vor ihrer Aktualisierung in der Krise des Ödipus-Komplexes. Für unseren Zusammenhang entscheidend ist, dass somit der Ödipus-Komplex, die Positionierung des Subjekts in der Geschlechterdifferenz, als eine rein linguistische Transaktion und nicht als eine Unterscheidung im Realen zu denken ist.⁸²

Hier interessiert nun vor allem, wie in der westlichen, kapitalistischen Gesellschaft die Position der Frau weiter bestimmt wird. Rose zitiert Lacan aus seinen frühen Schriften: »Dass die Frau derart eingebunden ist in eine Ordnung des Tauschs, wo sie Objekt ist, das macht den grundlegend konfliktuellen, ich möchte sagen ausweglosen Charakter ihrer Position aus – die symbolische Ordnung unterwirft sie buchstäblich, transzendiert sie [...] Es liegt für sie etwas Unüberwindliches, sagen wir Inakzeptables in der Tatsache, in die Position des Objekts in einer symbolischen Ordnung gestellt zu sein, der sie andererseits ganz und ebenso unterworfen ist wie der Mann.«⁸³ Für die Positionierung von Frauen im »Tableau« von Fluxus lässt sich hieraus ableiten, dass eine die Geschlechterzuschreibung affirmierende Darstellung beispielsweise die Frau als Objekt des Mannes oder Objekt des Genius

82 ——— »Lacan indicates [in this essay] that the Oedipus complex and language do not merely resemble each other, but that they are 'identical'. He supports this claim by pointing out that the incest taboo can only be articulated through the differentiation of certain cultural members from others by means of linguistic categories like 'father' and 'mother', and he indicates that those differentiations bring the subject within the Oedipal matrix even before the moment of 'crisis' ... In short, he conceptualizes the Oedipus complex as a linguistic transaction ... This is because 'mother' and 'father' are binary terms within a closed system of signification; each sustains its value and meaning through its relation to the other and not through any reference to the real.« (Kaja Silverman, »The Subject«, in: Jessica Evans und Stuart Hall, *Visual Culture: The Reader*, London, Thousand Oaks und Neu-Delhi 1999, S. 352.)

83 ——— Jacques Lacan, *Das Seminar*, Buch II: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, zit. nach Rose, wie Anm. 11, S. 74.

darstellen würde. Dies bedeutete, den Unort der Position der Frau überhaupt zu verschleiern, ihre inakzeptable Position zu affirmieren. In der Lacan'schen Definition ist die Frau durch die Natur der Worte ausgeschlossen. »Die Frau ist also *nicht*, wie sie nur dem Mann gegenüber definiert wird (sie ist das Negative dieser Definition – ›der Mann ist *keine* Frau‹), und weil eben diese Definition als Phantasie bestimmt ist, als Stelle, die ebenso gut leer bleiben kann. Wenn die Frau nicht alle ist, so Lacan, kann ›sie‹ sich auch kaum auf alle Frauen beziehen.«⁸⁴ Dies erschwert auch die Solidarisierung von Frauen. Wird so gesehen die Position der Frau bei Fluxus in ihrer Ausweglosigkeit, ihrer konfliktuellen Anlage sichtbar?

Die Frau (als das Andere des Mannes) wird oftmals zum Ort der Überhöhung und der Mystifikation, sie wird zur Stütze des symbolischen Ortes des Mannes. Die »Frau« an sich wird daher zum Ort der Repräsentation schlechthin, da auf sie jeder Inhalt projiziert werden kann. Dies ist am augenfälligsten bei Denkmälern, in denen Frauen Begriffe wie Nation oder Sieg verkörpern, aber auch bei performativen Einsätzen, bei denen Frauen als Schauplatz des männlichen Genius fungieren, man denke an Yves Kleins *Anthropomorphies* und im Zusammenhang von Fluxus an die Aktionen von Nam June Paik und Charlotte Moorman, in denen Moorman als »Instrument« des Künstlers Paik positioniert wird. Der Ort der »Frau« birgt möglicherweise aber auch ein Widerstandspotential, da sie als die absolute Andersheit des Mannes fungiert. Lacans Verweis auf die Frau als Anderes kann, so Rose, daher als Versuch gesehen werden, zwei Momente auseinanderzuhalten, die ständig Gefahr laufen zusammenzufallen, die Zuweisung der Frau als den negativen Ort des phallischen Systems und die Frage, ob sich die Frauen gerade als Effekt dieser Zuweisung ebendiesem System widersetzen und es durchbrechen können. Dies würde heißen, dass eine Thematisierung jenes grundlegend konfliktuellen, ausweglosen Charakters eine besonderes Potenzial in der Formulierung einer künstlerischen Position bietet, die dem Verkennungsverhältnis gerade entgegensteht, das im Spiegelstadium in Gestalt einer illusionären narzisstischen Einheit initiiert wird.

In der Lacan'schen Dichotomie von denjenigen, die im Besitz des Phallus sind, und denjenigen, die vom Mangel gekennzeichnet sind, bezeichnet Phallus den Ort der Macht in der Gesellschaft und Mangel genau den ortlosen Ort, die inakzeptable Position der Frau. Lacan betont stets den diskursiven Status des Begriffs Phallus, nicht seinen anatomischen, wie auch Silverman ausführt.⁸⁵ Dennoch wird der mitschwingende Essentialismus sowohl von Silverman als auch von Rose erkannt und zurückgewiesen.⁸⁶ Ers-

84 ————— Rose, wie Anm. 72, S. 78.

85 ————— Silverman, wie Anm. 82.

86 ————— »On the one hand, the phallus is a signifier for those things which have been

tere zeigt die Lacan'sche Definition der Positionen von Phallus haben oder nicht haben auf, nicht ohne das Konzept zugleich darin zu problematisieren, dass es ein weibliches Subjekt im vollen Sinne nicht zulässt. Und ebenso äußert sich Rose kritisch in Bezug auf die Lacan'sche Terminologie: »Es kann also nicht geleugnet werden, dass Lacan in den Phallogentrismus, den er beschrieb, selbst verwickelt war, wie auch seine eigenen Äußerungen ständig zu dem Herrendiskurs zurückkehren, den er zu unterminieren suchte.«⁸⁷ Ich teile die Auffassung, dass Texte, die »Phallus« als zentralen Begriff merkwürdig überhöhend immer wieder nennen, eine Kränkung für die Leserin enthalten. Dies scheint auf der Textebene den Ausschluss der Frauen schon dadurch zu wiederholen, dass die Geschlechtsorgane der Frauen (Vulva, Klitoris, Uterus) ins Ungenannte verschwinden. So gerät Freuds Diktum, dass auf der Ebene des Realen nichts fehlt, merkwürdig in den Hintergrund. Auch beim kunstwissenschaftlichen Gebrauch der Konzepte gerät frau in die Double-Bind-Situation, ihre Argumentation mittels eines phallischen Codes innerhalb eines patriarchalischen Diskurses entwickeln zu müssen.

Der merkwürdigen textuellen Leerstelle seiner Theorien hat Lacan später den Begriff der »jouissance«, das der Frau zugeschriebene »Mehr-Genießen«, entgegengesetzt, das eine Andeutung von Widerstandspotenzial enthält, aber aus feministischer Perspektive gleichzeitig in den Ruch der essenziellen Zuschreibung gerät. Kann diese Zuschreibung von Jouissance strategisch genutzt werden? Für eine Untersuchung von Fluxus heißt dies: Wo und wie wird über Sexualität verhandelt, wird sie als Schauplatz von Rollenzuschreibungen sichtbar? Wie wird auf gesellschaftlich Ausgeschlossenes, Nichtanwesendes, auf Spaltungen verwiesen?⁸⁸ Rose fasst in diesem

partitioned off from the subject during the various stages of its constitution, and which will never be restored to it, all of which could be summarized as 'fullness of being'. [...] The phallus is thus a signifier for the organic reality or needs which the subject relinquishes in order to achieve meaning, in order to gain access to the symbolic register. It signifies that thing whose loss inaugurates desire. On the other hand, the phallus is a signifier for the cultural privileges and positive values which define male subjectivity within patriarchal society, but from which the female subject remains isolated. [...] Despite Lacan's repeated assertions that the penis is not the phallus, it is clear that there is a very intimate and important relation between the two. Lacan suggests that the male subject 'pays' for his symbolic privileges with a currency not available to the female subject – that he 'mortgages' the penis for the phallus. In other words, during his entry into the symbolic order he gains access to those privileges which constitute the phallus, but forfeits direct access to his own sexuality, a forfeiture of which the penis is representative. The problems with the formulation are manifold, and they are further compounded by the assumptions it makes about female subjectivity.« (Ebd., S. 353.)

87 ——— Rose, wie Anm. 72, S. 84.

88 ——— An dieser Stelle beziehe ich mich auf die den Dispositiven eigene strategische

Zusammenhang die Möglichkeit von Handlung oder Artikulation von einem Unort aus zusammen und skizziert folgenden Ansatz für ein feministisches Projekt:

Wir wollen die Kritik der Psychoanalyse für einen Augenblick umkehren und sagen, dass nicht der Begriff einer gespaltenen Subjektivität mit politischen Analysen und Ansprüchen inkompatibel sei, sondern vielmehr der Feminismus, indem er die Sexualität (Schauplatz der Phantasien, Sackgassen, Konflikte und Begierden) und die sexuelle Differenz (die Struktur, zu der all dies beständig tendiert, und gegen die sie ebenso beständig verstößt) in den Vordergrund stellt, in der privilegierten Lage ist, den Dualismus (innen/außen, Opfer/Täter, reales Ereignis/Phantasie und sogar gut/böse) den Kampf anzusagen, auf die ein Großteil der traditionellen politischen Analyse sich zumeist verlässt. Denn es ist der Fall, dass – ohne sich auf die Idee einer reinen Fragmentierung zu fixieren, die ebenso nutzlos wäre, als sie für das Subjekt psychisch nicht tragbar ist – nur die Auffassung eines Subjekts, das mit sich selbst im Streit liegt, den Frauen das Recht verschafft, auf den toten Punkt der sexuellen Identität hinzuweisen ...⁸⁹

Wie ein Subjekt, das mit sich im Streit liegt, ins Bild gesetzt werden kann, ist Thema des nächsten Abschnitts.

1.8 FRAMING DIFFERENCE

Die Thematisierung von Sexualität in Fluxus-Veranstaltungen, Fotografien von solchen Veranstaltungen, Briefen und anderen Fluxus-Relikten als kritisches Potenzial würde bedeuten, dass Sexualität als uneindeutige, verstö-

Qualität, deren man sich bewusst sein sollte. Die Verknüpfung von Feminismus und Psychoanalyse gehorcht somit einem strategischen Vorgehen. Vergleiche dazu auch Foucault: »Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Form« (Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 119 f.).

89 ————— Rose, wie Anm. 72, S. 21 f.

rende Zuschreibung sichtbar wird.⁹⁰ Nach Jacqueline Rose bringt Sigmund Freud »das Scheitern an der Abbildung des Geschlechtsaktes – ziemlich explizit – mit der Bisexualität und dem Problem des Raums der Repräsentation in Verbindung. [...] Eine Verwirrung auf der Ebene der Sexualität bringt eine Verstörung des visuellen Feldes mit sich.«⁹¹

Jacques Lacan differenziert die potenzielle Verstörung oder Beruhigung, die von Kunst oder Malerei ausgehen kann. Er sieht die Art und Weise eines/einer KünstlerIn, sich als Autor sichtbar zu machen, als Subjekt einzuschreiben, in der Individualität des Stils vermittelt, was für den/die BetrachterIn den Effekt mit sich bringt, als würde er/sie vom Bild aus angeschaut werden. »... so werden sie letzten Endes filigranhaft etwas sehen, das für den einzelnen Maler so spezifisch ist, dass sie das Gefühl der Gegenwart des Blickes haben.«⁹² Für den/die BetrachterIn übernehme bestimmte Malerei die Funktion einer »Augenweide«, indem er/sie im Bild seinen/ihren Blick (wie Waffen) deponieren könne. Darin läge der pazifizierende, apollinische Effekt der Malerei, den Lacan den »dompte-regard«, den gezähmten Blick, nennt. Diese Blickfalle mit ihrer befriedenden Wirkung lässt sich mit dem Gedanken des stumpfen Sinnes oder des »studiums« bei Roland Barthes vergleichen. Die Vorstellung eines selbstreflexiven Bewusstseins gründe auf der Verkennung, die das Traumatische ausblendet. Sie elidiere den für bedrohlich erachteten Blick des Anderen, da dieser das Feld des Sehens zu desorganisieren vermag. Wie Margret Iversen nachweist, bezieht sich das Barthes'sche »punctum« auf Lacans Konzept des Blicks schon durch die Verwendung der Begriffe stechen, verwunden und durchbohren, die eine Beziehung zum Mangel als Folge der symbolischen Kastrationsdrohung erkennen lassen und die den verstörenden Einbruch des »Realen« in das Bewusstsein des Subjekts anzeigen.⁹³

Insbesondere jedoch in dem Augenblick, in dem der Körper in Aktionen, Events und dokumentarischen Fotografien ins Bild kommt, wird deutlich, dass die Rhetorik der Körper als eine historische Konstellation aufzufassen ist, auf die feministische AutorInnen wiederholt hingewiesen haben, wie Sigrid Schade und Silke Wenk dies 1995 formuliert haben: »Dass Körperbilder lesbar sind, das ›heißt rhetorischen Ordnungen von Gestik, Mimik, Bewegung und Plastizität unterworfen [sind], die wiederum historisch unterschiedlichen Diskursen und Dispositiven angehören‹, keinesfalls also

90 ——— Vgl. zu Folgendem ebd., S. 229, mit Bezug auf Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910, erw. Ausgabe 1919, nochmals erw. Ausgabe 1923.

91 ——— Rose, wie Anm. 72, S. 229.

92 ——— Jacques Lacan, »Linie und Licht«, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 70.

93 ——— Margret Iversen, »What Is a Photograph?«, in: *Art History*, Bd. XVII, Nr. 3, September 1994.

immer das gleiche ›bedeuten‹, kann ein Blick in die Geschichte der Körperdarstellungen – nicht nur außerhalb der westeuropäischen Kultur, sondern auch innerhalb derselben und vor dem neuzeitlichen Akt – verdeutlichen.«⁹⁴

Der Versuch, aus einer feministischen Perspektive Maßstäbe für die Beurteilung von Bildmaterial im weitesten Sinne zu entwickeln, wird dadurch zusätzlich verkompliziert. Sowohl die eingesetzten oder abgebildeten Körperhypothesen als auch die damit verbundenen kulturellen und historischen Bedeutungen sind einem ständigen Wandlungsprozess unterworfen. Am augenfälligsten wird dies bei der Verschiebung von Schamgrenzen. Die Inszenierung von nackten Körpern ist heutzutage ein solcher Allgemeinplatz und so bar jeder Verstörung für die BetrachterInnen, dass es schwierig ist, das Potenzial von Abbildungen aus den Sechzigerjahren abzuschätzen. Eine verstörende Körperdarstellung im 21. Jahrhundert gehorcht anderen Gesetzen als in jener Zeit, insbesondere da Momente des Schocks (des Einbruchs des Realen) durch Werbebilder, die gerade auf solche Effekte zielen, vielfach in die ökonomische Verwertung überführt worden sind. Typische affirmative Darstellungsweisen von Geschlechtsidentität von der Nachkriegszeit bis heute beschreibt Elisabeth Bronfen:

Einerseits befriedigt die Repräsentation der Frau die Schaulust, weil sie es ermöglicht, diesen anderen Körper als Objekt der sexuellen Stimulation durch den Blick zu benutzen. [...] Weil der weibliche Körper, als Erinnerung an die Kastration, immer auch Angst auslösen kann, findet die herkömmliche patriarchale Ökonomie des ästhetischen Blicks folgende Lösung: Entweder werden sadistische Narrationen hervorgebracht, in denen die Frau als Objekt einer vom männlichen Betrachter ausgehenden Untersuchung ausgesetzt ist, im Zuge derer sie für schuldig erklärt und bestraft wird oder ihre Unschuld bewiesen und sie gerettet werden kann. Oder die Frau wird im Zuge eines fetischisierenden Kultes um ihren Körper in ein starres, lebloses Bild, in eine Ikone verklärt, so dass sie als Inbegriff des Beschwichtigenden statt des Gefährlichen wahrgenommen werden kann.⁹⁵

Die starre Ikone, das Beschwichtigende, zeigt eine Nähe zum Konzept der »Blickfalle«. Auch hieraus kann man schlussfolgern, dass eine latente Bedrohung, eine Verstörung der Kontingenz des Bildes mit feministischen Perspektiven in Zusammenhang gebracht werden kann.

94 ——— Schade/Wenk, wie Anm. 42, S. 388.

95 ——— Elisabeth Bronfen, »Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik Ästhetik und Psychoanalyse«, in: Bußmann/Hof, wie Anm. 42, S. 431.

Anja Zimmermann entwickelt am Beispiel der *Abject Art*, zu der man auch einige Artikulationen der Fluxus-Bewegung zählen kann, wie sehr Bilder oder andere Artefakte ideologisch interpretiert worden sind, um politische Positionen durchzusetzen. In pressewirksamen »culture wars« wurden etwa in den Vereinigten Staaten während der Achtziger- und Neunzigerjahre durch Ausstellungen mit Fotografien propagandistisch Ängste geweckt und schließlich eingesetzt, um die Kürzung von Geldern für Kunst und Kultur zu erreichen. Zimmermann möchte daher sowohl Bilder als auch Texte davon befreien, eine überzeitliche Wahrheit mitzuteilen.⁹⁶ Auch der Versuch, feministisches Potenzial in einer künstlerischen Arbeit zu definieren und Relektüren zu unterziehen, ist immer ein historischer, der sich innerhalb diskursiver Formationen abspielt. Es sollte daher eher um die präzise Frage gehen, ob und wie Darstellungen in der Lage sind, die ideologische und ikonografische Organisation der Repräsentation von Weiblichkeit zu subvertieren.⁹⁷ In einem Kapitel, das »Zum Verhältnis von Kontext, Werk und Interpretation« überschrieben ist, stellt Zimmermann daher das Werk als Auslöser einer eindeutigen Wirkungsbeziehung in Frage. In Bezug auf die *Abject Art* und die Auseinandersetzungen der *Culture Wars* stellt sie dar, wie »ein großer Teil der Reaktion auf die Werke nämlich gar keine Reaktion ist, da eine Begegnung mit dem Werk in vielen Fällen gar nicht stattfindet.«⁹⁸ So wurden Fotografien in Ausstellungen oft gar nicht wirklich gesehen, sondern von ihren Gegnern von vornherein als Pornografie inszeniert, wenn etwa einzelne Abbildungen in besonders gekennzeichneten Umschlägen (»Vorsicht, nicht von Kindern öffnen lassen« usw.) verschickt wurden. Wie ich weiter oben gezeigt habe, ist bei Fluxus eine unmittelbare Begegnung mit Werken, speziell bei performativen Artikulationsformen, ebenso nicht möglich. Es gibt Relikte, die als kunstmarktkompatible Objekte gehandelt werden, es existieren Videos oder Fotografien von Aktionen und Happenings sowie Beschreibungen und Reaktionen in alten Tageszeitungen. Zimmermann leitet daraus eine nichthierarchische Beziehung von Werk und Rezeption ab, die an Überlegungen zum Verhältnis von kultureller Produktion und deren Auslegungen anknüpft, wie sie etwa von Tania Modleski entwickelt wurden. An deren Theorie hebt Zimmermann hervor, dass sie vor dem Hintergrund einer feministisch-kritischen Praxis die Frage aufwerfe, ob »Bedeutung« überhaupt irgendwo ausser im Diskurs zu finden sei.⁹⁹

96 ——— Zimmermann, wie Anm. 18, S. 127.

97 ——— Ebd., S. 106. Dies verstehe ich als Begründung, um die Materialität der Fluxus Arbeiten etwas zurückzustellen.

98 ——— Ebd., S. 16.

99 ——— Ebd., S. 18.

Damit sind sowohl Text wie auch Bild davon suspendiert, Wahrheiten zu liefern. Dennoch vertreten Kunstwerke innerhalb eines spezifischen kulturellen und historischen Kontexts bestimmte ideologische Konzepte. Genau hier stellt sich die Frage nach der Wirkmacht eines Kunstwerks, wie ist sie gestaltet und wie wird sie erfahrbar? Gerade angesichts performativer Kunst, einer Kunst ohne Werk, einer Kunst als Möglichkeitsfeld, muss betont werden, dass das Gegenteil, eine Kunst ohne Performanz, strenggenommen gar nicht existiert. Immer bleibt der Rahmen der Institution Kunst vorhanden, innerhalb dessen verhandelt wird, was das Kunstwerk bedeutet. Dies ist auch noch der Fall, wenn ein Ereignis nur noch als Erzählung vorhanden ist, die dann aber innerhalb des Kunstkontexts zirkuliert. Auch Robert Pfallers wiedereingeführte Unterscheidung von Kunst und Philosophie, Spiel und Denken, ist nur eine abstrakte Unterscheidung. Denken kann performativ inszeniert werden und Kunst in reine Denkarbeit münden. Von einem performativen Kunstwerk zu sprechen ist deshalb laut Dorothea von Hantelmann tautologisch, weil es eigentlich gar kein nichtperformatives Kunstwerk geben kann. »So wie jede künstlerische Äußerung eine Form und einen Gehalt hat (auch wenn die Bedeutung im Nicht-Bedeuten liegt), hat auch jedes Kunstwerk eine performative Dimension: Es bündelt Aufmerksamkeiten, generiert Wirkungen, produziert Erfahrungen und ordnet Körper im Raum an, die diese Erfahrungen machen.«¹⁰⁰ Auch psychoanalytische Lesweisen zeitgenössischer Kunst sind nur innerhalb des Bildregimes von bestimmten ökonomischen und politischen Konstellationen entwickelbar, es gibt auch auf der BetrachterInnen-Seite keine »wahren«, nicht relativierbaren und überzeitlichen Lesweisen.

100 ————— Dorothea von Hantelmann, »I promise it's performative. Zum Verhältnis von Performativität und zeitgenössischer Kunst«, in: Marijana Erstić, Gregor Schuhen und Tanja Schwan (Hrsg.), *Avantgarde, Medien, Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2005, S. 30.

1.9 GESCHLECHTERDIFFERENZ IM BÜRGERLICHEN AUSSTELLUNGSRAUM

Wie Terry Eagleton darstellt, ist das Konzept von der Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft zentraler Teil einer Ideologie, die das Wirken autonomer, handlungsfähiger Subjekte propagiert. Die Definition des Individuums als hervorgehobenes, selbstbestimmtes Subjekt sieht Eagleton als logische Folge aus der politischen Praxis der Bourgeoisie. Im Unterschied zum festgelegten Ständestaat habe der Bürger als handelnder Unternehmer selbstbestimmt und selbstverantwortlich handeln müssen.

Die Entstehungsgeschichte des Museums und des Kunstraums war dabei für die Konstitution einer Vorstellung von bürgerlicher Öffentlichkeit zentral. Die erste öffentliche Schau wurde dem gemeinen Volk, dem Volk der »Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit« als Beutekunst zu sehen gegeben. Bilder Möbel und Kulturgegenstände, die der absteigenden Klasse des Adels abgenommen worden waren, wurden öffentlich im Louvre präsentiert. Schon in dieses Spektakel war sowohl Aneignung als auch Affirmation eingeschrieben. Entsprechend den bürgerlichen Konzepten von der Autonomie der Kunst, dem autonomen (männlichen weißen) Subjekt, das zugleich das Subjekt der Zentralperspektive ist, und dem »Ding an sich«, einem per se überhöhten, uneinholbaren Objekt, entwickelte sich im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts der bürgerliche Schau- und Zeigeraum, der diese Konzepte veranschaulichte, weitertrieb und performierte. Im Sinne Michel Foucaults kann man die Technologien des Zeigens und des Kommentierens als eine Praxis verstehen, bestimmte Subjektivitäten hervorzu- bringen und bestimmte hierarchische Verhältnisse zu organisieren, wie unter anderem Marion von Osten im Anschluss an Tony Bennett darstellt.¹⁰¹

Eingeschrieben in den bürgerlichen Zeigeraum sind zudem Konzepte und Effekte der Geschlechterdifferenz, die seit der Renaissance um die Distanznahme, um das männliche Subjekt der Zentralperspektive zentriert sind. Die Frau an sich wird zum Objekt, zum Betrachteten, zum Verfügbaren, ihr haftet der Warencharakter per se an. Vor dieser Folie ist zu verstehen, dass der Blick in der Regel mit dem Männlichen assoziiert wird und das Visierte, zur Anschauung Gegebene mit dem Weiblichen. Strukturell betrachtet, hat »die Frau« den Platz des Angeschauten, Visierten inne. Diese

101 ——— Marion vonOsten, Producing Publics – Making Worlds! Zum Verhältnis von Kunstöffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit«, in : Barnaby Drabble, Marianne Eigenheer, Dorothee Richter, *Curating Critique*, Frankfurt a.M., 2007, S.249/ 250.

Struktur benennen viele zeitgenössische Kulturwissenschaftlerinnen, wie beispielsweise Anja Zimmermann: »... die Position dessen, der sich ›im‹ Bild befindet, also das Bild ›ist‹ und die Position dessen, der auf das Bild blickt, sind geschlechtsspezifische Positionen. Nicht im Sinne einer Zuordnung an konkrete Subjekte, sondern in Bezug auf die Bedeutung dieses Blickregimes für die Definition der Geschlechterdifferenz selbst.«¹⁰² Dieses kulturell verankerte Blickregime ist die Matrix, auf der sich auch zeitgenössische Displays entfalten. Sie liegt den Displays als nicht benannte, unbewusste hierarchische Anordnung zugrunde.

Dieser Objektstatus, der als Träger von Repräsentationen dient, wird im Übrigen auch Nichtweißen zugeschrieben, die ebenso das Andere des autonomen männlichen Subjekts bilden. Umgekehrt werden die Selbstdisziplinierungstechniken dieses »autonomen« bürgerlichen Subjekts vom Sehen und einem Im-Bild-Sein formiert, es gibt also immer einen gedachten äußeren Beobachter, sodass auch das Subjekt gewissermaßen beständig vom Objektstatus bedroht ist.

Festzuhalten ist, wie auch Marion von Osten betont, dass »Bildproduktionen und die räumlichen Kontexte, in denen sie vermittelt werden, wie auch die symbolische Ordnung des Raumes selbst [...] von sozialen Verhältnissen, in denen sie zirkulieren, und den Produktionsbedingungen, aus denen sie hervorgehen, niemals getrennt verstanden werden [können], da auch die Bild- und Raumproduktion nicht nur als solche ein sozialer Vorgang ist, sondern auch selbst soziale Beziehungen schafft. ›Objekte‹ und deren Repräsentation in Bildern sind nicht einfach Zeichensysteme, die ausgestellt werden, sondern sie produzieren auch soziale Beziehungen in der Rezeption, dem Konsum und verschiedenen Gebrauchs- und Umgangsweisen mit ihnen.«¹⁰³ Verhaltensnormen, die diese Anordnungen implizieren, ändern sich gemäß den historischen Bedingungen. Während der Entstehungszeit von Fluxus orientierte sich die Ausstellungspolitik von Galerien und Museen in erster Linie am Ideal eines männlichen weißen Künstlers, wie dies mit dem Abstract Expressionismus und der Pop Art ein weiteres Mal paradigmatisch durchgespielt wurde. Fluxus dagegen zeigte bei den ersten Festivals eine Gruppe, deren TeilnehmerInnen auch Frauen und Nicht-Weiße waren.

102 ——— Zimmermann, wie Anm. 18, S. 119.

103 ——— Marion von Osten, »Producing Publics – Making Worlds! Zum Verhältnis von Kunstöffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit«, in: Barnaby Drabble und Dorothee Richter (Hrsg.), *Curating Critique*, Frankfurt am Main 2008, S. 252.

1.10 ZUR KRITIK DER AUTONOMIE DER INSTITUTION KUNST ALS AUSGANGSPUNKT DER FORSCHUNG

Die bürgerlichen Vorstellungen von der bildenden Kunst in der Moderne sind von einer zentralen Figur der Kunstgeschichte abgeleitet, nämlich der einer prinzipiellen Autonomie der Kunst von den gesellschaftlichen Verhältnissen, einer imaginierten Freiheit der Künste. Diese Autonomievorstellung gilt es historisch zu situieren.

Der Begriff der Autonomie ist wie der Begriff der Ästhetik oder der Kunst ideologisch umkämpft. Die Diskussion um Ästhetik und Autonomie der Kunst ist historisch mit dem Aufkommen des Bürgertums eng verknüpft. Verschiedene Autoren erkennen im Feld der Ästhetik einen diskursiven Schauplatz für die Ideologie des Bürgertums überhaupt, so Terry Eagleton: »Meine These besteht nun, grob gesagt, darin, dass die Kategorie des Ästhetischen in der europäischen Moderne deshalb so große Bedeutung gewinnen konnte, weil sie zwar von der Kunst spricht, aber immer auch andere Themen meint, die für den Kampf der Mittelklasse um politische Hegemonie von größter Bedeutung sind.«¹⁰⁴ Der zentrale Begriff der Autonomie bedeutet, dass die Sphäre der Kunst aller direkten Verwertungszusammenhängen enthoben ist und nur für sich selbst existiert. Außerdem bietet nach Eagleton die Idee der Autonomie, »eine[r] Seinsweise, die sich ganz und gar selbst bestimmt, der Mittelklasse genau das ideologische Konzept von Subjektivität, das sie bei ihrem materiellen Vorgehen nötig hat.«¹⁰⁵

In zeitgenössischen kunstwissenschaftlichen Kommentaren sowie in der Beschreibung zeitgenössischer Kunstproduktion besitzt die Kritik am Autonomiestatus der Kunst wie auch des Subjekts eine starke Prominenz. Es wird auf den recht unklar benutzten Begriff der Autonomie wiederholt rekurriert, auch im Sinne einer erneuten Einforderung eines autonomen Status (der Kunst, des Bildes, des Künstlersubjekts). Aus Peter Bürgers Perspektive bezieht sich der Begriff Autonomie dagegen auf einen Ort, den die Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft quasi zwangsläufig einnehmen muss, einen

104 ——— Terry Eagleton, *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart und Weimar 1994, bes. S. 3.

105 ——— Ebd., S. 9.

Ort, der jedem direkten Verwertungszusammenhang entzogen ist und ideologisch zweideutig auch als Gegenentwurf der Zweckorientiertheit eines kapitalistischen Systems bestimmt ist. Zeitgenössische Installationskunst, die an die historischen Avantgarden und die Kunstbewegungen der Sechziger- und Siebzigerjahre anknüpft, hinterfragt auf zahlreichen Ebenen (der inhaltlichen einer Institutional Critique mit politischen und gesellschaftskritischen Bezügen, der formalen eines aufgelösten Kunstwerks) diesen imaginierten autonomen Status. In ihrer ausführlichen Arbeit zur installativen Kunst schreibt Juliane Rebentisch: »Vielmehr diffamiert installative Kunst ganz grundsätzlich – und das heißt: auch mit Blick auf das traditionelle Bild im Rahmen oder die Skulptur auf dem Sockel – die *Idee* kontextunabhängiger Kunst als Ideologie.«¹⁰⁶ Dies trifft aber wohl auch nur in einem bestimmten historischen Kontext zu, nämlich solange Installationen noch nicht als eine Art Großskulptur im Kunstbetrieb situiert waren und dementsprechend auch zu käuflichen Objekten, womöglich unter dem Begriff »Gesamtkunstwerk«, wurden. Bei Fluxus, kann man argumentieren, handelte es sich um eine anarchistische Vorform von Installationskunst, Ergebnisse von Aktionen und Happenings waren in den ersten Jahren nicht dazu gedacht, als Ausstellung für einige Zeit erhalten zu bleiben. Dies entwickelte sich aber in den späteren Jahren, beispielsweise mit dem großen *Flux-Labyrinth* 1976 in Berlin. (Aber auch hier wurden die meisten Reste beim Abbau entsorgt.)

In der zeitgenössischen Kunstkritik wird der Status der Autonomie unter den veränderten Vorzeichen einer von dort aus möglichen Kritik wieder eingefordert, wie dies ansatzweise Rebentisch im Anschluss an Theodor W. Adorno unternimmt. Autonomie ist hier nun definiert als ein widerständiges Potenzial, das sich nicht von der Warenförmigkeit aufsaugen lässt: »In genauer Entsprechung wird diese Unterscheidung, die von Geliebter und Prostituerter, in der ›Ästhetischen Theorie‹ Adornos auf die kunstkritische von autonomer Kunst auf der einen und bloßen ›Kulturwaren‹ auf der anderen Seite übertragen. In dem Maße, wie sich die Kunstwerke den Projektionen ihrer Betrachter ›ausliefern‹, kommen sie zu bloßen Dingen, zu Kulturwaren herunter. Aber nicht nur das: Indem sie den Betrachtern, wie Adorno sprechend formuliert, ›zu Willen sind‹, ›betrügen‹ sie diese zugleich.«¹⁰⁷ Fluxus allerdings distanzierte sich von Installationen, insofern diese als neue Gattung einer autonomen Kunst funktionierten. Wie gerade am *Flux-Labyrinth* deutlich wurde, ging auch die installative Variante von Fluxus nicht in der angeblichen Funktionslosigkeit eines klassischen Kunstwerks auf, es blieb dem Spaß und der Vorläufigkeit verbunden, es erhob gerade nicht den

106 ——— Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 232.

107 ——— Juliane Rebentisch, »Die Liebe zur Kunst und deren Verknennung«, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 52, Dezember 2003, S. 79.

Anspruch auf einen überzeitlichen Wert. Paradoxerweise konnte sich natürlich auch die Fluxus-Bewegung nicht der überall wirksamen ökonomischen Verwertung entziehen, einige Relikte aus dem später zerstörten Labyrinth haben Eingang in das Kunstsystem gefunden.

Im Folgenden werde ich die institutionskritische Seite von Fluxus-Kunst eher unter dem Begriff der Widerständigkeit fassen, da ich den Status der Autonomie als einen gesellschaftlich konstruierten, strukturellen und ideologischen Ort auffasse, dagegen das widerständige Potenzial von Kunst als nicht dem Kunstwerk innewohnend betrachte, sondern als diskursiv hergestellt, wie dies auch Rebentisch sieht. Wie dieses Potenzial wiederum über den strukturellen Status der Autonomie, über Paradigmen des Kunstbetriebs historisch stillgelegt wird, kann an dieser Untersuchung zu Fluxus deutlich werden.

2. HISTORISCHE KONSTELLATIONEN UND SOZIALPOLITISCHE HINTER- GRÜNDE: DIE ENTSTEHUNG VON FLUXUS IN EUROPA UND DEN VEREINIGTEN STAATEN

2.1 KÜNSTLERBEZIEHUNGEN ALS GRUNDLAGE EINER BEWEGUNG – SEIL- SCHAFTEN UND FREUNDSCHAFTEN ALS SOZIALES KAPITAL

Aus den verschiedenen Künstlerinterviews, Künstlerbüchern und Selbstzeugnissen wird deutlich, dass ein weitreichendes und verschränktes Beziehungsgefüge das Entstehen von Fluxus möglich gemacht hat. Fluxus verhandelt daher indirekt Themen wie das Verhältnis des Einzelnen zu einer neuen Form der Gruppierung. Emmett Williams hat als engeren Zirkel, den er persönlich bereits vor den ersten Fluxus-Festivals gekannt hatte, Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik, Benjamin Patterson und Wolf Vostell benannt. George Maciunas lernte er erst in Europa kennen. Vostell hat die Rolle der Institutionen, des Westdeutschen Rundfunks, verschiedener Galerien sowie von Aufführungen bei Mary Bauermeister in Köln betont. Der öffentlich-rechtliche Rundfunk nahm Anfang der Sechzigerjahre einen Bildungsauftrag wahr, der zum Teil auf die Bemühungen der Re-Education zurückging. Die Besatzungsmächte versuchten mit bildungspolitischen und kulturellen Maßnahmen die Bevölkerung zu entnazifizieren und eine demokratische Entwicklung vorzubereiten und später zu stabilisieren.¹⁰⁸ Kultur-

108 ————— »Die von den vier Alliierten geplante und durchgeführte Umerziehung im gesamten Nachkriegs-Deutschland ist das bekannteste Beispiel für Umerziehung. Dieser koordinierte Vorgang ist auch als Re-Education (auch *Reeducation*) bekannt, obwohl dies zunächst nur die US-amerikanische Bezeichnung war. In den anderen Besatzungszonen wurden auch andere Begriffe verwendet: ›Reconstruction‹ bei den Briten, ›mission civilisatrice‹ bei den Franzosen und ›antifaschistisch-demokratische Umgestaltung‹ in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ). Zu unterscheiden sind bei der Umerziehung *kurzfristige Maßnahmen*, die sich v. a. an die erwachsene Bevölkerung richteten, und *langfristige Maßnahmen*, welche durch eine besondere Bildungspolitik die Umerziehung der jüngeren Generation sowie der Nachfolgenerationen sicherstellen sollten. Unmittelbar nach dem Krieg versuchten die Westalliierten, besonders die Briten und Amerikaner, durch Darstellung aus ihrer Sicht über die Geschehnisse unter der Herrschaft der Nationalsozialisten und durch andere Formen, die später Politische Bildung genannt wurden, ein Fortleben der nationalsozialistischen Ideologien zu verhindern. Diese Umerziehung nutzte speziell Massen-Filmvorführungen, Hörfunksendungen,

Artikel in Zeitschriften und Informationsveranstaltungen, bei denen teilweise Anwesenheitspflicht herrschte oder die Teilnahme mit Privilegien (z. B. größere Essensrationen oder Freigabe von Lebensmittelkarten nur für Teilnehmer) verbunden war. Eines der bekanntesten Beispiele für diese Maßnahmen ist die zwangsweise Besichtigung der Leichenberge im nahen Konzentrationslager Buchenwald durch die Einwohner der Stadt Weimar auf Befehl der US-Armeeführung. Ab 1946 wurde der Schwerpunkt von der Abschreckung durch Aufklärung über NS-Verbrechen auf die Vermittlung positiver Inhalte verschoben (*Reorientation*). Dabei ging es um den Umbau der westalliierten Besatzungszonen in einen demokratischen deutschen Staat westlicher Prägung. Für die langfristige Umerziehung wurden Maßnahmen vor allem in den Bereichen Kultur, Medien und Bildung unternommen. Dazu sind für spätere einflussreiche Stellen (Schlüsselpositionen) vorgesehene Nachwuchs-Intellektuelle insbesondere in den USA durch Stipendien und Studienaufenthalte gezielt parteienübergreifend geschult und vorbereitet worden. Die durch den beginnenden Kalten Krieg bedingte Realpolitik bewirkte vor allem in den westlichen Zonen, dass viele der Maßnahmen frühzeitig abgeschwächt oder eingestellt wurden. Dennoch wirkten sie in manchen Bereichen auch weit über Gründung der Bundesrepublik hinaus.« (»Umerziehung«, auf: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, de.wikipedia.org/wiki/Umerziehung, Stand 15. Feb. 2009.) Bei der Organisation von Schulämtern und ähnlichen Institutionen wurde versucht Antifaschisten einzusetzen. So wurde etwa mein Großvater, ein bekannter bürgerlicher Antifaschist, Director of all Schools im Regierungsbezirk Nordwürttemberg. Auch in der Literatur fanden diese Maßnahmen ihren Niederschlag. Zum Beispiel verarbeitete Ernst von Salomon einen Fragebogen der Amerikaner zu einem Roman. »Salomons Vater war Polizeibeamter und ehemaliger Offizier. Ab 1913 wurde Ernst von Salomon in der Kadettenanstalt Karlsruhe und in der Preußischen Hauptkadettenanstalt in Berlin-Lichterfelde erzogen. 1918 meldete er sich zu den regierungstreuen Truppen. 1919 kämpfte er im Freikorps des Leutnants Gerhard Roßbach im Baltikum und 1920 in Oberschlesien. Nach der Auflösung des Freikorps 1920 war er Mitglied der Organisation Consul und beteiligte sich am tödlichen Attentat auf den Außenminister Walther Rathenau. 1922 wurde er deshalb wegen Beihilfe zum Mord zu fünf Jahren Zuchthaus verurteilt. Im März 1927 erfolgte eine weitere Verurteilung zu eineinhalb Jahren Zuchthaus wegen Beteiligung an einem versuchten Fememord; noch im Dezember wurde er aus gesundheitlichen Gründen wieder aus der Haft entlassen. Die Gewalttaten selbst kritisierte er später. 1930 veröffentlichte Salomon seinen autobiographischen Romanerstling *Die Geächteten*. 1933 folgen *Die Kadetten* mit einem nationalen Bekenntnis zum Preußentum. Seine Veröffentlichungen wurden nach 1933 als »Dokumente vom Kampf um die Wiedergeburt der Nation« gefördert. Von 1933 bis 1934 war er Schriftleiter der Freikorps-Zeitschrift *Reiter gen Osten*. Schriftstellerisch betätigt er sich nun vor allem als Drehbuchautor für Unterhaltungsfilme, etwa am Kolonialfilm *Carl Peters* von 1941, mit Hans Albers in der Titelrolle. Salomon trat der NSDAP am 1. November 1938 (Mitglieds-Nr. 6.738.231) bei. Zur Zeit des Nationalsozialismus gelang es ihm, seine jüdische Lebensgefährtin Ille Gotthelft zu schützen, indem er sie als seine Frau ausgab. Am 11. Juni 1945 wurden beide vom CIC in Anwendung des *automatic arrest* interniert. Während Ille im März 1946 entlassen wurde, blieb Salomon bis zum 5. September 1946 in Haft. Freigelassen wurde er ohne Verhandlung infolge seiner Zuordnung zur Gruppe der *erroneous arrestees* (irrtümlich arrestiert gewesen). Der Film *Carl Peters* wurde von den britischen Besatzungsbehörden, unter dem Vorwurf *antienglisch* zu sein, verboten. 1951 veröffentlichte

politisch wurden amerikanisch-deutsche Kooperationen gefördert. Die Verbreitung des Fernsehens begann gerade erst und bediente zunächst den Sektor Unterhaltung, dennoch waren Rundfunk und Fernsehen freier von ökonomischen Verwertungszwängen. Diese günstigen Bedingungen (Re-Education, Unabhängigkeit von direkter Verwertung) verhalfen in der Bundesrepublik Deutschland einer Bewegung zur Sicht- und Hörbarkeit, die als kultureller Paradigmenwechsel auch anderenorts deutlich wurde.

René Block geht mit der Vorstellung eines dezentralen Beginns noch viel weiter:

Es ist heute allgemein bekannt und anerkannt, dass das, was seit den Wiesbadener Konzerten von 1962 mit »Fluxus« bezeichnet wird, an verschiedenen Orten der Welt gleichzeitig und schon vor 1962 unabhängig voneinander entstanden ist. In Japan (Ay-O, Takehisa Kosugi, Shigeko Kubota, Yoko Ono, Takako Saito, Mieko Shiomi), in den Vereinigten Staaten von Amerika (George Brecht, John Cage, Dick Higgins, Alison Knowles, George Maciunas, Jackson MacLow, Terry Riley, Robert Watts, La Monte Young), in Frankreich (Robert Filliou, Jean-Jacques Lebel, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Emmett Williams), in Holland und Dänemark (Eric Andersen, Henning Christiansen, Arthur Koepcke, Willem de Ridder), in Prag (Milan Knizak) und in Deutschland im Raum Köln/Düsseldorf (Joseph Beuys, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Wolf Vostell).¹⁰⁹

Als frühe Treffpunkte nennt Block für die New Yorker die Kurse von John Cage an der New School for Social Research und die performativen Veranstaltungen im Loft von Yoko Ono sowie für das Rheinland die

Salomon den Roman *Der Fragebogen*, in dem er sich autobiographisch den 133 Fragen der »Entnazifizierungsbehörde« stellte (siehe dazu auch 131er und Persilschein). Der Roman, der Salomons Ablehnung gegenüber dem amerikanischen Projekt »Entnazifizierung« in plakativ ironischer Weise zum Ausdruck brachte, löste erhitzte Diskussionen aus und wurde zum ersten Bestseller der Bundesrepublik Deutschland. Der Roman wurde 1985 unter der Regie von Rolf Busch, mit Heinz Hoenig in der Rolle des Ernst von Salomon, vom Norddeutschen Rundfunk verfilmt. Das szenische Fernsehspiel schildert die Vernehmung von Salomons vor der Spruchkammer, mit filmischen Rückblenden auf das Leben des Autors.« (»Ernst von Salomon«, auf: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, de.wikipedia.org/wiki/Ernst_von_Salomon, Stand 14. März 2009). Ernst von Salomon fungierte als mythische Figur eines geläuterten Faschisten, der zugleich eine kritische Haltung gegenüber den Besatzern einnahm. Damit stellte er eine typische Entlastungsfigur des Nachkriegsdeutschland dar, heute ist er als Schriftsteller so gut wie vergessen.

109 ————— René Block in: Ausst.-Kat. Stuttgart, wie Anm. 26, Textteil S. 50 f.

Galerie Parnaß in Wuppertal und die Atelierkonzerte bei Mary Bauermeister in Köln. Der Autor bemerkt, dass es rückblickend erstaunlich sei, in welcher kurzer Zeit ein dichtes Informationsnetz zwischen diesen in verschiedenen Städten, Ländern und Kontinenten lebenden KünstlerInnen und Komponisten entstanden sei. Laut Block hörte man voneinander vor allem durch die Reisenden. Cage und La Monte Young besuchten in Darmstadt die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Dieter Roth bereiste die Vereinigten Staaten und Europa, Vostell pendelte zwischen Paris und Köln, Williams zwischen Paris und Darmstadt, Adresslisten wurden ausgetauscht. Man kannte sich flüchtig, aber man korrespondierte. Die Post wurde Träger eines weltweiten Austausches von Ideen, Manifesten und Utopien. Die später so genannte Mail Art ebenso wie die Conceptual Art wurden in dieser Vor-Fluxus-Zeit, folgt man Block, entwickelt und erprobt. Veröffentlicht wurde diese Ideenkunst zuerst in Vostells Zeitschrift *Dé-coll/age* in Köln und in der von Jackson MacLow und Young zusammen mit Maciunas in New York herausgegebenen Textsammlung *An Anthology*.



Abb. 15 Fluxus-Plakat, Wiesbaden 1962



Abb. 16 Fluxus-Plakat, Wiesbaden 1962

All diese vielfältigen Wechselwirkungen (Emigration, Reemigration, Re-Education etc.) bildeten den Hintergrund für eine beschleunigte Entstehungsgeschichte. Tatsächlich lässt sich an den einzelnen Biografien ablesen, dass die beteiligten KünstlerInnen selbst bereits »Produkte« von interkulturellen Wanderbewegungen und Emigrationen gewesen sind. Maciunas wurde z.B. in Litauen geboren, flüchtete als Kind mit seinen Eltern vor den einmarschierenden Russen nach Deutschland – sein Vater arbeitete während des Krieges für eine deutsche Firma –, von wo aus die Familie in die Vereinigten Staaten emigrierte.¹¹⁰ Die Zuschreibung von eindeutigen nati-

110 ——— Siehe hierzu Emmett Williams und Ann Noël (Hrsg.), *Mr. Fluxus. Ein Gemeinschaft-*

onalen und kulturellen Identitäten ist in jedem Fall problematisch, wenn nicht unmöglich. Die Biografien machen deutlich, dass man allenfalls von einer Pluralität der kulturellen Einflüsse reden kann.¹¹¹ Die jeweils aktuelle Nationalität war keineswegs ausschlaggebend, um Subjektivitäten entscheidend zu prägen, eher wurden die Brüche, Überschneidungen und Widersprüche als wesentlich empfunden, die sich in den biografischen Erzählungen zu spezifischen Konstellationen verdichteten.

Die internationale Verflechtung der kulturellen Szenen hatte jedoch eine noch längere Vorgeschichte. Vor den Weltkriegen wurde Paris als das kulturelle Zentrum der westlichen Welt betrachtet, daher lebten auch einige AmerikanerInnen eine Zeit lang dort. Die Vertreibungen und Emigrationen vor und während des Zweiten Weltkriegs hatte eine Wechselwirkung zwischen den kulturellen Szenen zur Folge. Die Verschiebung des Kunstdiskurses und -handels von Paris als Zentrum der bildenden Kunst nach New York kommentiert Serge Guilbaut in seinem Buch *How New York Stole the Idea of Modern Art*.¹¹² Politische, kulturelle und damit vor allem ökonomische Umbrüche führten zu einer Verlagerung der internationalen Kunstszene. Die kulturelle Avantgarde war deshalb schon seit einigen Jahrzehnten einerseits international, andererseits auf einen Kreis von einigen hundert Personen beschränkt, sodass es wahrscheinlich war, dass die Angehörigen dieser Gruppe miteinander direkt oder zumindest indirekt bekannt waren. In einem kurzen Abschnitt aus Williams' Erzählung *An Anecdoted Topography of Chance* werden diese Verflechtungen der internationalen Szene geschildert. Dabei vermischen sich exemplarisch Liebes- und Arbeitsverhältnisse zu einem komplexen Beziehungsgeflecht. An dem Text fällt auf, dass verhältnismäßig viele Frauen aufgezählt werden. Das Beziehungsgeflecht, das Williams skizziert, wird gebildet von Pegeen, der Tochter von Peggy Guggenheim und Lawrence Vail, Pegeens Bruder Sindbad, Tristan Tzara, Ossip Zadkine, Pierre de Massot, Kiki de Montparnasse, Natalie Clifford Barney, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Sharon Sciamia, der Tochter von Ernest Walsh und Kay Boyle, die wiederum nach der Scheidung von Peggy Guggenheim und Lawrence Vail dessen Frau wurde. Zusammen zogen sie Sindbad und Sharon auf. Deren erster Ehemann war Michael Sciamia, der über seine Mutter mit Marcel Proust verwandt war und so weiter. Williams

sporträt von George Maciunas, 1931–1978, aus persönlichen Erinnerungen gesammelt von Emmett Williams und Ay-O, Wiesbaden 1996, bes. S. 9–26 und 27–48. (wenn nicht anders angegeben, beziehe ich mich auf die dt. Ausgabe).

111 — Ein weiteres Beispiel ist Williams, dessen Mutter ursprünglich aus Polen kam. Auch Vostell hüllte sich gerne in geheimnisvolle Andeutungen über seine biografische Vorgeschichte.

112 — Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*, Dresden und Basel 1997.

schildert eine europäisch-amerikanische Kulturelite, deren Konsekrationsmacht sich im Einvernehmen mit der ökonomischen Macht der SammlerInnen herstellte.

Während eines Vortrags in der Staatsgalerie Stuttgart im August 2000 fügte Williams noch sinngemäß an, dass dank all dieser verwickelten und durchmischten Beziehungen am Ende einfach alle Menschen eine Chance hatten, früher oder später in der »topography of chance« vorzukommen. Auf seine Weise forderte Williams damit, wenn auch ironisch gewandt, das Rauschen des Diskurses ein beziehungsweise die utopische Möglichkeit, dass alle Menschen ihre kreativen Potenziale entfalten können. Diese Netzwerke und Seilschaften fungierten gleichwohl auch als strategische Verbindungen, um sich im Raunen des Diskurses Gehör zu verschaffen. Mit Pierre Bourdieu kann man hier von sozialem Kapital sprechen, das in ökonomisches Kapital umschlagen und zur Durchsetzung von Gruppierungen, Schichten und deren Artikulationen dienen kann. Die von Williams skizzierte Gruppe, die durch ein Geflecht von Verwandtschaften, Liebesbeziehungen, Freundschaften und Arbeitsbeziehungen zusammengehalten wurde, lässt sich als ein relativ autonomer Zirkel verstehen, der eigene Gesetze und Normen besaß. Bourdieu bemerkt, dass in der Phase der Ausdifferenzierung der Begriff der »reinen« (nicht handelbaren) Kunst eine zentrale Behauptung, oder mit Barthes gesprochen, ein zentrales Mythologem war: »Als Handel mit Dingen, mit denen nicht zu handeln ist, gehörte der Handel mit ›reiner‹ Kunst zu der Klasse von Praktiken, in der die Logik der vorkapitalistischen Wirtschaft überlebt, wie auf einer anderen Ebene die Ökonomie der Austauschbeziehungen zwischen den Generationen und, allgemeiner, der Familie und aller Beziehungen von *philia*.«¹¹³ Diese vorkapitalistischen Organisationsweisen, die Familienbeziehungen, lassen sich innerhalb der Fluxus-Bewegung immer wieder auffinden. Auffällig ist, dass beispielsweise Knowles' und Higgins' Tochter Hannah B. Higgins Kunstwissenschaftlerin geworden ist (und über Fluxus geschrieben hat), Vostells Sohn Raphael Vostell Galerist in Berlin und der Sohn der Fabrikanten und Fluxus-Sammler Berger, Tobias Berger, Kurator. Soziologisch betrachtet, besteht somit im Kontext radikaler KulturproduzentInnen eine Neigung zur sozialen und beruflichen Reproduktion.

113 ——— Bourdieu, wie Anm. 31, S. 239.

2.2 DIE ENTSTEHUNG VON (PROTO-) FLUXUS VOR DEM HINTERGRUND GESELLSCHAFTLICHER VERSCHIEBUNGEN IN DEN VEREINIGTEN STAATEN

Die Fluxus-Bewegung entwickelte sich aus spezifischen historischen Konstellationen, in Europa trafen die ProtagonistInnen auf die politische und soziale Situation nach dem Zweiten Weltkrieg, in New York konnten einige KünstlerInnen auf Verfahrensweisen zurückgreifen, die schon seit zwei bis drei Jahren innerhalb einer größeren Gruppe erprobt wurden. Fluxus entstand so gesehen in einer Schnittmenge historischer und geopolitischer Diskurse. Die einzelnen KünstlerInnen durchliefen entlang ihrer wechselhaften Biografien in den jeweiligen Staaten und Kulturen eine Abfolge verschiedenster Anrufungen, die Gruppe war insofern ein Konglomerat unterschiedlichster Einflüsse. Diese durchlaufenen Dispositive schlugen sich im Habitus, in den Prägungen, dem kulturellem Hintergrund und den Rollenverständnissen der KünstlerInnen nieder. Wenn Giorgio Agamben den Terminus Dispositiv von Michel Foucault weiterdenkt, definiert er ihn als »Gesamtheit von Praxen, Kenntnissen, Massnahmen und Institutionen, deren Ziel es ist, das Verhalten, die Gesten, und die Gedanken von Menschen zu verwalten, zu regieren, zu kontrollieren und in eine vorgeblich nützliche Richtung zu lenken«. ¹¹⁴ Das Subjekt wird dabei zum »Ort mannigfaltiger Subjektivierungsprozesse« und dieses Subjekt denkt Agamben als das, »was aus der Beziehung, sozusagen dem Nahkampf zwischen den Lebewesen und den Dispositiven hervorgeht«. ¹¹⁵ Die Bundesrepublik Deutschland der Sechzigerjahre war noch von den Nachwirkungen des Zweiten Weltkriegs geprägt. Während und nach dem Zweiten Weltkrieg war es zu einer Umstrukturierung der Bevölkerung in den kriegsführenden Staaten gekommen. Durch Vertreibung, den Tod von insgesamt circa 60 Millionen Menschen, Emigrationsbewegungen, die anschließende amerikanische, englische, französische und russische Besetzung Deutschlands, Displaced Persons (durch das nati-

114 ——— Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich und Berlin 2008, S. 24.

115 ——— Ebd., S. 27.

onalsozialistische Regime verschleppte Zwangsarbeiter und Gefangene)¹¹⁶ war ein – in diesem Ausmaß noch nicht dagewesenes – Gemisch/Nebeneinander an transkontinentalen Nationalitäten und kulturellen Identitäten in Europa entstanden.

Aber auch in den Vereinigten Staaten, insbesondere in New York und an der Westküste, waren zahlreiche EmigrantInnen und Flüchtlinge des nationalsozialistischen Regimes für ein verändertes kulturelles Klima mitverantwortlich, in dem dann ab Mitte der Fünfzigerjahre die potentiellen Vorläufer von Fluxus zu finden sind. »Die im Futurismus, im Dadaismus und im Surrealismus entwickelten Ansätze werden in den 50er Jahren von jüngeren Künstlern als höchst aktuelle Strategien der Infragestellung eines gattungsspezifischen und exklusiven Begriffs von moderner Kunst rezipiert«, vermerkt Gabriele Knapstein.¹¹⁷ Einer der Knotenpunkte der Vermittlung von Kunst und Ideengeschichte europäischer Prägung war in New York die New School for Social Research, »die in den dreißiger und vierziger Jahren viele aus Deutschland geflohene jüdische Wissenschaftler aufgenommen hat und dadurch an Bedeutung und Profil gewann.«¹¹⁸ Es bildeten sich verschiedene Knotenpunkte des Diskurses. Beispielsweise studierte der Fluxus-Künstler George Brecht an der New York School of Social Research, an der zahlreiche Emigranten des nationalsozialistischen Regimes lehrten.¹¹⁹ Zu

116 ————— »Der Begriff *Displaced Persons* wurde im Zweiten Weltkrieg vom Hauptquartier der alliierten Streitkräfte (SHAEF) vor allem für die Zwangsarbeiter und Zwangsverschleppten der nationalsozialistischen Herrschaft verwendet, die vornehmlich aus osteuropäischen Staaten aber auch dem ganzen Europa stammten und sich nach April 1945 in Deutschland aufhielten. Insbesondere werden Menschen so bezeichnet, die von den Nationalsozialisten interniert oder verschleppt oder als so genannte ›Fremdarbeiter‹ im Ausland angeworben worden waren und am Ende des Zweiten Weltkrieges aus Konzentrationslagern, Zwangsarbeit und teilweise auch aus Kriegsgefangenschaft befreit wurden bzw. durch vom Kriegsende bedingte Umstände frei kamen. In den späteren westlichen Besatzungszonen befanden sich zum Ende des 2. Weltkrieges etwa 6,5 Millionen DPs. Allein in den fränkischen Regierungsbezirken Bayerns gab es zwischen 1946 und 1949 28 DP-Lager (engl.: *DP Camps*) für jüdische Holocaustüberlebende, z. B. in Ansbach, Fürth, Hof (Saale), Rehau und Windsheim. Unter dem Begriff werden auch Personen geführt, die nach dem Pogrom von Kielce (1946) nach Deutschland gekommen waren.«
(»Displaced Person«, auf: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, de.wikipedia.org/wiki/Displaced_Person, Stand 24. Januar 2009.)

117 ————— Knapstein, wie Anm. 17, S. 67.

118 ————— Ebd. Knapstein verweist auch auf weiterführende Literatur: Claus-Dieter Krohn, *Wissenschaft im Exil*, Frankfurt am Main und New York 1987; John Cage, »Die New School«, in: Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989; Monika Plessner, »Pioneer's Progress«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. September 1993.

119 ————— Vgl. *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, http://de.wikipedia.org/wiki/The_New_

den dort lehrenden Emmigranten zählten: Hannah Arndt, Hanns Eisler, Wilhelm Reich, Erich Fromm, sowie Claude Lévi-Strauss und Roman Jacobson. New York war neben der Westküste, wo auch viele Emmigranten Zuflucht fanden, (Thomas Mann, Adorno, Horkheimer) eines der beiden wichtigsten kulturellen und intellektuellen Zentren in den Vereinigten Staaten. 1959 formierten Künstler, die sich aus John Cages Klasse an der New School for Social Research kannten, eine Gruppe, die ihre Arbeiten zusammen vorstellten. Zur New York *Audio Visual Group* gehörten auch Dick Higgins und Al Hansen. Dieser beschreibt, auf welche Künstler er in der Cage-Klasse getroffen war: »Some of the other members of Cage's Class were Allan Kaprow, Dick Higgins, George Brecht, Florence Tarlow and photographer Scott Hyde. We tended to bring out friends in as visitors: film-maker Harvey Gross, George Segal, Jim Dine and Larry Poons.«¹²⁰ Erwähnt wird außerdem Jackson McLow.

Cage hatte großen Einfluss auf die Entwicklung einer reduzierten Notation, wie Hansen etwa ironisch zu berichten weiß: »In John Cage's Class at the New School, Higgins would frequently take over the class with twenty-page documents that seemed like manifestos, with very long, involved instructions. They were notations for pieces that would take perhaps three or four hours to perform. John Cage was fascinated by this. Once, during the fourth or fifth class, when by the time the bell signaling our departure ran, Dick had just finished his introduction of a 40 or 50 page manuscript, Cage wanted to know if Dick really felt it was necessary that the thing be that long.«¹²¹ Die Organisationsform und Ästhetik von Cages Kompositionen aus jener Zeit ähneln sehr stark späteren Fluxus-Stücken. In der Fern-

School Stand 6.Dez. 2011, »Die New School of Social Researchsteht in der Tradition der Verbindung von progressivem amerikanischem Gedankengut mit kritischer europäischer Philosophie. Von Beginn hatte die Universität enge Beziehungen zu Europa. Ihre Gründer formten sie in Anlehnung an die deutsche Volkshochschule. 1933 wurde innerhalb der Universität eine University in Exile gegründet. Über 180 Emirganten im Exil fanden hier Arbeit. Nach dem Überfall der Wehrmacht auf Frankreich im Mai 1940 kamen eine Reihe angesehener französischer Sozialwissenschaftler hinzu, wie etwa der Anthropologe Clause Lévi-Strauss, der Sprachwissenschaftler Roman Jakobson und der Politikwissenschaftler Henri Bonnet. Auch der berühmte Anthropologe Gregory Bateson lehrte an dieser Universität. (...) Bekannte deutschsprachige Professoren an dieser Universität waren Emil Lederer, Hanns Eisler, Wilhelm Reich, Alfred Schütz, Albert Salomon, Karen Horney, Erich Fromm, Karl Löwith, Marie Jahoda, Arnold Brecht, Hannah Arendt, Hans José Rehfisch, Eduard Heimann, Adolph Lowe und Hans Jonas«.

120 ——— Al Hansen, *A Primer of Happenings & Time/Space Art*, New York, Paris und Köln 1965, S. 94 f.

121 ——— Ebd.

seh-Gameshow *I've Got a Secret* aus dem Jahr 1960 wurde Cage als Dozierender an der New York School of Social Research gezeigt. In dem darin vorgestellten kurzen Stück *Water Walk* benutzt Cage Wasser, Haushaltsgegenstände wie Mixer, Wasserkocher, Pfannen oder Deckel sowie Radios, die er an- und ausschaltet, während er eilig umherläuft. Auf die Ankündigung des Moderators, dass einige Zuschauer über die Komposition lachen könnten, antwortet er sinngemäß, lachen sei okay, er finde, dass Lachen dem Weinen vorzuziehen sei. Solch lapidare Aussagen wurden später auch von Fluxus-KünstlerInnen vorgebracht.¹²²



Abb. 17 Klasse von John Cage an der New School for Social Research mit Al Hansen, der George Brecht und Alan Kaprow ein Stück von Alice Denham erklärt, New York 1958



Abb. 18 Klasse von John Cage an der New School for Social Research, New York 1958

Wie an diesem Beispiel erneut deutlich wird, wurde Fluxus im Medium der Fotografie und der Sprache nicht nur überliefert, sondern existierte von Anfang an als komplexe Narration in dieser Form, und dies gerade auch dadurch dass Fluxus-Events (paradoxe(rweise) als »Partituren« notiert wurden. Diedrich Diederichsen bezeichnet die Notation von bildender Kunst als eine unausgesprochene Konstante von Fluxus. Diese Art der Notation

122 ——— *I've got a Secret*, wiedergegeben nach einem Mitschnitt, gezeigt im Kunstverein München, 8. Februar 2008.

sieht er als ein Raster, das performative und bildende Kunst einem neuen Materialbegriff zuführt. Komposition als Notation ist tonschriftlich ausgearbeitete Musik. Insofern ist sie im Gegensatz zu anderen Kunstformen ein vermittelter Vorgang, der nicht die Sache selbst unmittelbar zum Ausdruck bringt, sondern zunächst Zeichen fixiert, die auf eine Möglichkeit hindeuten. Komposition fußt also auf einer Abstraktion von Musik oder Geräusch, die eigenen Gesetzen und einer eigenen Logik folgt. Dieser neue Materialbegriff, folgt man Diederichsen, wurde von Theodor W. Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* geprägt, ein Begriff, der sich auf musikalische Mittel jenseits der Physik der Klänge oder der Psychologie des Hörens bezieht. Der Begriff verstehe sämtliche musikalischen Mittel als Aufgabe und Verfügungsmasse des Komponisten. Daraus leite sich ein Umgang mit dem Material ab, der zu dessen Unterwerfung unter formalistische Zwänge neige. Diese distanzierende und umwertende Relektüre von bildender Kunst durch den Schritt zu einer fachfremden Notation macht Diederichsen für den Paradigmenwechsel in der Kunst verantwortlich, der notwendig war, um Conceptual Art und Institutional Critique zu ermöglichen. Für eine radikale Transformation anderer Mittel in die Kunst hinein mitsamt den einhergehenden Reformulierungen des Materialbegriffs und der Produktion habe es jedoch auch historische Vorläufer gegeben, so etwa das Cabaret Voltaire in Zürich.¹²³

Wenig bekannt ist, dass auch George Maciunas eine Klasse für Komposition an der New School for Social Research besucht hat, und zwar diejenige von Richard Maxfield. Er war früh an elektronischer Musik interessiert, auch traf er dort Higgins und La Monte Young. Ungefähr zeitgleich, 1961, fanden in Yoko Onos Loft Konzerte mit ebendiesen Künstlern/Musikern statt sowie mit Henry Flynt.¹²⁴ Maciunas besuchte diese Veranstaltungen und notierte sich auf Karteikarten, was er dort gesehen hatte. In der AG Gallery, die Maciunas damals zusammen mit Almus Salcius leitete, traten MacLow, Bob Morris und Young auf (wie auch im Loft von Yoko Ono).¹²⁵ Das Programm der AG Gallery nahm einige Fluxus-Haltungen vorweg. So kündigte eine Annonce in der Zeitschrift *Film Culture* »kunst, filme, musica antiqua, neue musik, literatur, revolutionen« an.¹²⁶ Vom 16. bis 30. Juli 1961

123 ——— Diederich Diederichsen, »Echos von Spiegelsounds in goldenen Headphones. Wie Kunst und Musik einander als Mangelwesen lieben«, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 60, Dezember 2005, S. 43–61. Theodor W. Adorno, »Philosophie der neuen Musik«, in: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. XII, S. 10029.

124 ——— Vgl. Larry Miller, Interview mit George Maciunas, in: Ken Friedman (Hrsg.), *The Fluxus Reader*, Chichester 1998, S. 186.

125 ——— Vgl. Kellein, wie Anm. 40, S. 44. Das Programm unterschied sich dennoch. Maciunas berichtet, in Yoko Onos Loft hätten Konzerte, in der AG Gallery dagegen ein Vortrag stattgefunden (George Maciunas in: Miller, wie Anm. 124.)

126 ——— Zit. nach Kellein, wie Anm. 40, S. 44.

fand eine Ausstellung von Yoko Ono in der AG Gallery statt (Abb. 22).¹²⁷ In dieser Zeit begannen Maciunas und Young auch Partituren zu sammeln und sie dann in der von Young herausgegeben und Maciunas gestalteten Publikation *An Anthology* zu veröffentlichen. Die Kompositionen, die in diesem Band nicht mehr Platz fanden, sollten später unter dem Titel *Fluxus* publiziert werden. 1962 ging Maciunas als Designer der United States Armee nach Wiesbaden, auch um finanziellen Schwierigkeiten seiner Galerie zu entkommen. »The second one was going to be the first Fluxus publication but it took a few years to get off the ground. Meanwhile we thought, well, we'll do concerts, that's easier than publishing and will give us propaganda like for the publication.«¹²⁸

Die allerersten Happenings und Proto-Fluxus-Events fanden bereits während der McCarthy-Ära statt, in der sich das innenpolitische Klima in den Vereinigten Staaten dramatisch verschärfte. 1954 erreichten die in diesem Zusammenhang stattfindenden Anhörungsverfahren ihren Höhepunkt, zahlreiche Beamte wurden entlassen.¹²⁹ Die intellektuelle Schicht aus Immigranten und einheimischen Bürgern geriet in dieser restaurativen Phase nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend unter Druck. Einige Immigranten aus Europa kehrten den Vereinigten Staaten unter dem Eindruck der restriktiven Politik sogar den Rücken, bekannte Beispiele waren Katja und Thomas Mann sowie Theodor W. Adorno und Max Horkheimer.

127 ——— Vgl. ebd., S. 46, Bildlegende.

128 ——— George Maciunas, zit. nach Miller, wie Anm. 124, S. 187.

129 ——— »1954 finden die Anhörungsverfahren unter Mc Carthy ihren Höhepunkt mit Fernsehübertragungen von Vernehmungen beispielsweise des Heeresministers Robert T. Stevens. Im selben Jahr verliert die Kommunistische Partei ihren rechtlichen Status, der CIA unterstützt die Invasion von Exilanten in Guatemala, die Regierung in Guatemala wird gestürzt. Sie hatte zuvor die United Fruit Company enteignet. Die Verfolgung von Linken und »Kommunisten« hatte zur Folge, dass ca. 9500 Bundesbeamte entlassen wurden, 15000 traten zurück, während gegen sie Untersuchungen liefen; 3800 Matrosen wurden gefeuert; 600 Lehrer und Lehrerinnen wurden entlassen; über 300 Leute, die bei Film und Fernsehen beschäftigt waren, landeten auf schwarzen Listen; 500 Staats- und Gemeindebedienstete wurden entlassen; ungefähr 500 Leute wurden wegen ihrer politischen Einstellung in Schutzhaft genommen. Die Anzahl der WissenschaftlerInnen und Universitätsbediensteten, die ihre Arbeit verloren, geht in die Hunderte. Julius und Ethel Rosenberg wurden als Spione hingerichtet.« (David Craute, *The Great Fear: The Anti-communist Purge under Truman and Eisenhower*, zit. nach Fred Orton, »Die Idee des Kalten Krieges«, in: Roger M. Buergel und Vera Kockot, *Abstrakter Expressionismus. Konstruktionen ästhetischer Erfahrung*, Dresden 2000, S. 48.)

2.3 DIE SOZIALPOLITISCHE LAGE IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Den Hintergrund für die Entstehung einer internationalen Künstlergruppe aus französischen, dänischen, koreanischen, deutschen und amerikanischen Mitgliedern bildete die spezifische historische Situation in der von Truppen aus verschiedenen Ländern besetzten Bundesrepublik Deutschland. Gleichzeitig war der Bruch mit der Avantgarde, der durch das nationalsozialistische Regime erzwungen worden war, nach wie vor wirksam, sodass trotz des deutschen Informel noch immer ein gewisses Vakuum in den Künsten vorhanden war.

Die nationalsozialistische Ästhetisierung der Politik, die, wie Walter Grasskamp anmerkt, bereits auf moderne, massenmediale Weise funktionierte, hatte weite Teile der öffentlichen Repräsentation und damit auch des öffentlichen Bewusstseins besetzt. Diese Vermittlung geschah über Wochenschauen, Radiosendungen, öffentliche Bauten oder die Verbreitung von Abbildungen geplanter, aber nie realisierter Architektur.¹³⁰ Visionär hatte Walter Benjamin prophezeit, dass die totale Ästhetisierung zwangsläufig im Krieg enden würde. Da der Faschismus den Massen zum Ausdruck verhelten wolle, ohne die Eigentumsverhältnisse anzutasten, verlege er sich »folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens«.¹³¹ Die Art und Weise, wie die Massen organisiert wurden, waren gigantische Inszenierungen (Aufmärsche, Architektur, Lichtführung), die über Medien vermittelt wurden. Eben dies führe zwangsläufig zum Krieg: »Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser Punkt ist der Krieg.«¹³² Die Organisation der Massen geschah entweder über den exzessiven Einsatz von medialen Inszenierungen oder durch Unterdrückung oder Verfolgung von avantgardistischen KünstlerInnen und Intellektuellen. Dies hatte Michel Foucault im Sinne, wenn er den Faschismus als zutiefst antiintellektuell gebrandmarkt, da er eine antimoderne »Verquickung der Phantasmen des Blutes mit den Paroxysmen der Disziplinarmacht« versuche.¹³³ Im Nachkriegsdeutschland standen nun Umerziehungsaktionen und Versuche der Entnazifizierung

130 ——— Siehe hierzu Walter Grasskamp, *Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik*, München 1995, S. 131–153.

131 ——— Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Günter Helmes und Werner Köster (Hrsg.), *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart 2002, S. 163–189, S. 187

132 ——— Ebd., S. 187.

133 ——— Foucault, wie Anm. 71, S. 178.

durch die Besatzungsmächte restaurativen Kräften gegenüber – alte Seilschaften, die sich überraschend schnell nach einer allenfalls kurzen Suspendierung wieder in wichtigen beruflichen Positionen etablieren konnten.

Die Fluxus-Bewegung formierte sich in der Phase der inneren Konsolidierung der jungen Bundesrepublik. 1955 wurde die volle Souveränität der Bundesrepublik Deutschland beschlossen und mit der Auflösung der Alliierten Hohen Kommission der Status der Besatzung aufgehoben.¹³⁴ Dem wirtschaftlichen Aufschwung und der sozialen Sicherungen in der Bundesrepublik stand eine unsichere, zunehmend polarisierte weltpolitische Lage gegenüber. 1961 wurde mit dem Bau der Mauer begonnen. In den gesellschaftlichen Institutionen, wie dem Justizapparat, den Universitäten, der Politik oder der Industrie, waren nach einer kurzen Phase der Arbeitslosigkeit oder einer anderen Berufstätigkeit wieder viele Machtträger in Amt und Würden, die diese oder ähnliche Positionen während des Nationalsozialismus innegehabt hatten.¹³⁵

134 ——— Nachdem 1954 die Londoner Neunmächtekonferenz die Souveränität der Bundesrepublik beschlossen hatte, wurde 1955 die volle Souveränität proklamiert und mit der Auflösung der Alliierten Hohen Kommission endgültig der Status der Besatzung aufgehoben. Es bestanden starke Spannungen zur Deutschen Demokratischen Republik. Die Kommunistische Partei wurde 1956 verboten. 1957 forderte der damalige Verteidigungsminister Franz Josef Strauß eine atomare Bewaffnung der Bundeswehr – diese ist nicht zustande gekommen. 1958 brach die Berlinkrise aus. 1960 erließ die Deutsche Demokratische Republik Beschränkungen im Reiseverkehr zwischen Ost- und Westberlin. 1961 erfolgte die Verabschiedung des Bundessozialhilfegesetzes. Am 13. August 1961 wurde mit dem Mauerbau in Berlin begonnen. (Vgl. *Der große Ploetz. Datenzyklopädie der Weltgeschichte*, Freiburg 1998, S. 1410–12.)

135 ——— »Diese Ausgangslage nach 1945 erklärt, warum es in Westdeutschland von den Betroffenen, also den durch ihre Aktivitäten in der NS-Zeit ›belasteten‹ oder ›verstrickten‹ Juristen in den ersten zwei Jahrzehnten nach 1945 so gut wie keine literarischen Äußerungen zu ihrem Berufsfeldern in der NS-Zeit gab. Soweit es überhaupt zu Publikationen über Rechtswissenschaft und Justiz im Nationalsozialismus kam, überwogen einseitige, verharmlosende, schönfärberische oder rechtfertigende Darstellungen. Sie stammten in der Regel von Richtern aus der Zeit vor 1945. Ein markantes Beispiel für die Sozialisation dieser Autorengruppe im obrigkeitsstaatlichen Denken und im NS-System ist der erste Präsident des Bundesgerichtshofes Hermann Weinkauff. Er wurde 1933 Mitglied der NSDAP und war von 1935 bis 1945 Mitglied des Reichsgerichts. In seinen späteren Schriften zur NS-Zeit suchte Weinkauff die Verantwortung für die nationalsozialistische Rechtsperversion nicht in der Willfährigkeit der Richter und Professoren, dem NS-Staat vorbehaltlos und auch gegen bestehende Gesetze zu dienen. Es wurde die wirklichkeitsferne These aufgestellt, der Gesetzespositivismus habe die Gerichte wehrlos gemacht gegen das staatliche Unrecht.« (Bernd Rütters, *Geschönte Geschichten – Geschönte Biographien*, Tübingen 2001, S. 92 f.)

Trotz einiger Wiedergutmachungsprofessuren (so wurde zum Beispiel Theodor W. Adorno ein Lehrstuhl zugesprochen) hatte ein Wechsel in den Leitungspositionen der Universitäten und anderer Führungspositionen kaum stattgefunden. Eine Reflexion auf die Diktatur sowie ihre Mitträger und Mitläufer fand auf Anordnung der Besatzer statt und weniger als von Deutschen selbst initiiertes öffentliches Diskurs. In der Rückschau auf die restaurativen Tendenzen der Nachkriegszeit kommentiert beispielsweise Moshe Zuckermann, der lange Zeit sowohl in Israel als auch in der Bundesrepublik Deutschland gelebt hat: »Schon lange fordert man uns auf, endlich ›aus dem Schatten der Vergangenheit herauszutreten‹, also aus unserem eigenen Schatten. Das ist leistbar, um den Preis der totalen Verdunkelung.« Zuckermann stellt in Anlehnung an Jürgen Habermas fest, dass Martin Heideggers Weigerung, sich nach 1945 von dem Regime öffentlich zu distanzieren, zu dem er sich 1933 auf so spektakuläre Weise bekannt hatte, und vor allem sein beharrliches Schweigen zu Auschwitz symptomatisch für die Mentalität einer ganzen, die Adenauer-Zeit prägenden Generation gewesen seien.¹³⁶ Insbesondere die Debatten um Ästhetik wurden zum Schauplatz ideologischer Kämpfe.

2.4 ÄSTHETISCHE FRAGEN ALS SCHAUPLATZ IDEOLOGISCHER KÄMPFE IM NACHKRIEGSDEUTSCHLAND

Als geistiges Klima während der Entstehung der Fluxus-Bewegung im Nachkriegsdeutschland muss man sich eine extrem kulturkonservative Haltung im Widerstreit mit Anhängern der Moderne vergegenwärtigen, ein Klima, in dem die Moderne und die historischen Avantgarden, Dadaismus und Surrealismus sehr polemisch und kontrovers diskutiert wurden. Auch die Befürworter der Moderne rechtfertigten diese weniger mit dem Hinweis auf deren revolutionäres Potenzial, sondern mit der angeblich durch die Abstraktion ausgedrückten Rationalität und Ordnung, wie auch Barbara Schrödl fest-

136 ——— Moshe Zuckermann, *Zweierlei Holocaust. Der Holocaust in den politischen Kulturen Israels und Deutschlands*, Göttingen 1999, S. 51.

stellt.¹³⁷ Diese Argumentation erstaunt umso mehr, als die Abstraktion bei ihrer Entstehung in den Zehner-/Zwanzigerjahren meist von einem Rationalitätskritischen Diskurs ausgegangen ist, der psychische Qualitäten von Form und Farbe sichtbar machen wollte, sich also gegen bestehende Ordnungen positionierte.¹³⁸ In den Nachkriegsjahren transportierte die ästhetische Diskussion als Subtext häufig politische Auseinandersetzungen. Es ging auf dieser Ebene um das Verhalten während der nationalsozialistischen Zeit, um eine Stellvertreterdiskussion über Schuld und mögliche Rechtfertigung. Eine der neokonservativen Argumentationslinien bestand aus dem Verweis auf »überzeitliche« Werte innerhalb des Ästhetischen, die man fortzuschreiben suchte. Paradigmatisch dafür ist die Auseinandersetzung zwischen Hans Sedlmayr und Theodor W. Adorno. Ersterer hatte vom nationalsozialistischen Regime unter anderem dadurch profitiert, dass er durch den Ausschluss jüdischer Fakultätsmitglieder sowie durch seine frühe Mitgliedschaft in der NSDAP eine steile akademische Karriere gemacht hatte; Adorno musste Deutschland sowohl aus inhaltlichen Differenzen heraus verlassen als auch weil sein Vater – der Jahre zuvor zum Christentum übergetreten war – für die Nationalsozialisten als jüdisch galt und er selbst somit als halb-jüdisch. 1933 wurde ihm die Lehrbefugnis entzogen.¹³⁹

Sedlmayr wurde zwar im Rahmen des Entnazifizierungsprogramms aus seinem Wiener Lehramt entlassen, aber bereits 1951 wieder in München berufen. Wie Hans H. Aurenhammer nachgewiesen hat, war Sedlmayr schon 1931/32 Mitglied der NSDAP in Österreich gewesen, dies wurde bei seinem späteren Antrag auf (Wieder-)Aufnahme in die Partei, für die wegen der vielen Anträge seit dem 16. März 1938 eine Sperre galt, honoriert. Er erhielt sogar das Privileg eines auf den 1. Januar 1938 rückdatierten Eintrittstages, dieses Privileg lässt auf illegale Tätigkeit während der Verbotszeit im österreichischen Ständestaat schließen.¹⁴⁰ Die Kontinuität seines Denkens wurde inzwischen mehrfach belegt, eine »Kontinuität, die weder nach 1938 noch nach 1945 entschieden unterbrochen wurde«, wie Aurenhammer

137 ——— Barbara Schrödl, *Das Bild des Künstlers und seiner Frauen. Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärkultur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit*, Marburg 2004, S. 216–222.

138 ——— Siehe etwa Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912.

139 ——— Siehe hierzu Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler (Hrsg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1998, S. 5–15.

140 ——— Hans H. Aurenhammer, »Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945«, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica Gesellschaft* 5, 2003: *Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, hrsg. von Jutta Held und Martin Papenbrock, S. 162.

feststellt.¹⁴¹ Sedlmayrs rechtskonservative nationalistische Haltung ließ ihn, mit einem Schwenk in eine eher katholisch-konservative Richtung, nach 1945 wieder an seine akademische Karriere anknüpfen. In den 1950 geführten *Darmstädter Gesprächen*, bei denen sein Vortrag »Über das Menschenbild in unserer Zeit« titulierte war, wies er ebenso wie in zahlreichen Veröffentlichungen auf die Gefahren der Moderne hin. Er bezeichnete die moderne Kunst als »das zersetzende, das Auflösende, das in eiskalte Dämonie einfrierende« und so weiter und wendete sich gegen eine »Vertauschung von Oben und Unten«, das er mit »Intellekt« und »Triebleben« gleichsetzte. Zudem berief sich Sedlmayr darauf, »unter Hitler« dieselben Inhalte »ohne die geringste Konzession« (!) vorgetragen zu haben.¹⁴² In seiner breit rezipierten Veröffentlichung *Verlust der Mitte* von 1948 operierte er mit der Vorstellung einer Krankheit der Gegenwartskunst, er verknüpfte semantisch Begriffe der Pathologie und des Medizindiskurses mit Kunstgeschichte und knüpfte so kaum verhehlt an die Debatte um »entartete Kunst« an.¹⁴³

Wie aus diesem Beispiel hervorgeht, war noch in den Fünfzigerjahren eine der Moderne feindlich gesinnte Haltung möglich und akzeptabel, die heute im Rückblick schwer vorstellbar ist. Die historischen Avantgarden wie der Surrealismus galten Sedlmayr als Abweichler von einer »gesunden« Volkskultur. Sedlmayr steht hier stellvertretend für eine ganze gesellschaftliche Gruppe, die aus der nationalsozialistischen Kulturpolitik hervorgegangen war. So wurde, wie Barbara Schrödl herausgearbeitet hat, bezeichnenderweise die Vorstellung, bestimmte Formen von Kunst mit Krankheit zu parallelisieren, von der Diskussionsrunde der *Darmstädter Gespräche* nicht in Frage gestellt. Diskutiert wurde nur die Verlaufslinie von »gesund« und »krank« innerhalb des Kulturellen.¹⁴⁴

In einem öffentlichen Streitgespräch mit Sedlmayr akzentuierte dagegen Adorno die Bedeutung der Moderne und der Avantgarden, indem er die geforderte Nobilitierung und Ausgewogenheit zurückwies. Seines Erachtens scheine die Sedlmayr'sche These, »daß in der modernen Kunst das Element der Negativität wesentlich sei, etwas Wahres zu enthalten. Wir sollten uns nicht dabei bescheiden [...], daß wir sagen: Gebt uns nur genug Zeit, und dann wird sich zeigen, daß wir auch Raffaels und Beethovens und all das sind. Wir sind das nicht, wir können es nicht sein und wir wollen es auch gar nicht sein, weil die Idee der Authentizität, die sie verkörpern, pro-

141 ——— Ebd., S. 161.

142 ——— Hans Sedlmayr, »Über die Gefahren der modernen Kunst«, in: Hans Gerhard Evers (Hrsg.), *Darmstädter Gespräch: Über Das Menschenbild in unserer Zeit*, Darmstadt 1950, teilweise wiederabgedruckt in: Charles Harrison und Paul Wood (Hrsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern 2003, S. 801.

143 ——— Vgl. Schrödl, wie Anm. 137, S. 216.

144 ——— Ebd.

blematisch geworden ist.«¹⁴⁵ Adorno bezeichnete Dissonanz und Zerrissenheit als wichtige Elemente der modernen Kunst im Gegensatz zur Harmonie, die von konservativen Kunstwissenschaftlern gefordert wurde.¹⁴⁶ Das Nichtidentische im Identischen sollte ein Bestandteil der Kunst sein.

Die von Schrödl und anderen nachgewiesene Weiterverfolgung ideologischer Konzepte der Nationalsozialisten in kulturwissenschaftlichen Diskursen während der Nachkriegszeit bestand und besteht bis in die Gegenwart, so wird auf Sedlmayr noch heute im Sinne einer kunsthistorischen Beglaubigungsinstanz zurückgegriffen. Dieser selbst bestimmte noch in seinem 1978 erschienenen Sammelband *Kunst und Wahrheit* den Standort moderner Kunst mithilfe einer Semantik, die ihre Herkunft aus nationalsozialistischer Ideologie nicht verhehlen kann.¹⁴⁷ Ich zitiere wörtlich, um die Atmosphäre zu veranschaulichen, in der diese Äußerungen möglich wurden: »Die Intention der Antikunst, die um 1910 auftrat, war die radikale Verneinung der Kunst und *die Vernichtung des Begriffs Kunst*.«¹⁴⁸ Sedlmayr benennt im Weiteren die utopischen Aspekte der Neoavantgarde (zu der man Fluxus zählen kann), um sie zu diskreditieren: »Zu dieser neuen Weltstiftung hat es die Antikunst freilich nicht gebracht, sie besorgt nur die Destruktion.«¹⁴⁹ Mit polemischem Unterton skizziert er die Methoden der sogenannten Antikunst in Anlehnung an die christliche Höllenikonografie: »Man kann zur radikalen Antikunst auf verschiedenen Treppen hinuntersteigen und jede von ihnen hat mehrere Stufen. Abgeschafft werden die Gattungen wie die Komposition, entwertet wird die Materie wie die Form, abgelehnt wird das Machen des Werks wie der Sinn.«¹⁵⁰ Als Produzenten der Antikunst nennt er »Empörer, die ihre willkürliche Freiheit von *jeglichem* Gesetz mit allen Mitteln behaupten, nötigenfalls durch die Mobilisierung der permanenten Revolte, des anarchischen Chaos, der absichtlichen Verrücktheit. [...] Ihre harmloseren Vorfahren im 19. Jahrhundert waren die ›Bohemiens‹, die ›Zigeuner‹.«¹⁵¹ Hier wird seine Polemik deutlich drohend, denn wer würde nicht nach 1945 dabei den Völkermord an den Sinti und Roma, an Juden und politisch Andersdenkenden assoziieren? Die Anklänge sind deutlich, das Wort Entartung schwingt mit, die ideologische Haltung der Ausgrenzung und biologistischen Zuschreibung ist ungebrochen. Es erstaunt, dass

145 ——— Theodor W. Adorno in: »Schlußgespräch«, in: Evers, wie Anm. 142, teilweise wiederabgedruckt in: Harrison/Wood, wie Anm. 142, S. 803.

146 ——— Ebd., S. 803 f.

147 ——— Hans Sedlmayr, »Kunst, Nichtkunst, Antikunst«, in: Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, München 1978, S. 202 f.

148 ——— Ebd., S. 218.

149 ——— Ebd., S. 219.

150 ——— Ebd.

151 ——— Ebd., S. 222.

seine semantischen Rückgriffe auf Formulierungen nationalsozialistischer Ideologie ohne großen Widerspruch akzeptiert wurden, und diese bis in die Gegenwart hinein durch positive Bezugnahmen auf sein Werk, wobei seine politische Haltung gewöhnlich ignoriert und dadurch implizit affirmiert wird.

Wenn Peter Bürger 1974 in seiner *Theorie der Avantgarde*,¹⁵² die Intention der historischen Avantgarden mit einer quasi marxistischen Terminologie (»Selbstkritik der Kunst«) zu fassen suchte, macht dies deutlich, dass auf einer ideologischen Ebene auch im kunsthistorischen Diskurs eine tiefgreifende Veränderung durch die Revolte der 68er stattgefunden hatte. Allerdings koexistierte dies, wie gezeigt, weiterhin mit neokonservativen Haltungen. Bürger bezieht sich mit seiner Metapher von der »Selbstkritik der Kunst« explizit auf die Avantgarden und Neoavantgarden wie Dadaismus oder Surrealismus beziehungsweise Fluxus. Die Neoavantgarden sieht Bürger zu diesem Zeitpunkt als doppelt gescheitert, da sie die vergebliche Haltung der Avantgarde wiederholen. Diese Position revidiert er später anhand von Arbeiten von Joseph Beuys.

2.5 ABSTRAKTION ALS INTERNATIONALER STANDARD

Im Bereich der bildenden Kunst hatte sich mit den *Documenta*-Ausstellungen seit 1955 die ungegenständliche Malerei als internationaler Standard durchgesetzt. Werner Haftmann feierte den Siegeszug der Abstraktion, als er im Vorwort des Katalogs zur *II. Documenta '59* die Auffassung vertrat, dass alle Kunstrichtungen nun in die gegenstandslose Kunst eingemündet seien – »Die Kunst ist abstrakt geworden« –, und somit die Formel von der Abstraktion als Weltsprache initiierte.¹⁵³ Diesem und ähnlichen Statements haftete eine Sehnsucht nach etwas definitiv Gültigem an, der Wunsch nach einer Abwendung von der nationalsozialistisch kitschigen, idealisierenden Kunst

152 ——— Bürger, wie Anm. 41, bes. S. 35.

153 ——— Werner Haftmann, »Vorwort«, in: *II. Documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung, 11. Juli–11. September 1959, Kassel*, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum u. a., Kassel 1959, S. 3.

hin zu einer neuen Zeit. Im Gegensatz zu diesem Phantasma eines neuen interesselosen Wohlgefallens waren auch die Protagonisten der deutschen Kunstszene in die nationalsozialistische Vergangenheit verstrickt und die Strukturen und Positionen weitgehend unverändert, wie das Beispiel des bundesdeutschen *Biennale*-Kommissars Eberhard Hanfstängel deutlich macht. Hanfstängel übte sowohl von 1948 bis 1958 diese Funktion für die Bundesrepublik aus, er war aber auch schon 1934 und 1936 für das Dritte Reich Kommissar gewesen, bevor er sich 1937 von nationalsozialistischen Eingriffen in Sammlungen distanzierte. Walter Grasskamp bemerkt dazu: »Hanfstängels Biennale-Tätigkeit für die Bundesrepublik in den Jahren 1948 bis 1958 hatte jedoch eine durchaus ambivalente Note, denn er stand für jenes ›bessere‹ Deutschland, das dem Nationalsozialismus Widerstand geleistet hatte, aber leider nur in ästhetischen Fragen.«¹⁵⁴ Es war allerdings ein Kennzeichen der nationalsozialistischen Diktatur, dass auch bloße Haltungen und inhaltliche Standpunkte, sobald sie nicht denen der Machthaber entsprachen, zu einer Gefährdung der eigenen Person führen konnten. Rechtssicherheit in irgendeiner Weise gab es nicht, und so hingen Konsequenzen häufig von relativ zufälligen Konstellationen ab, und auch eine inhaltliche Abgrenzung erforderte Mut. Es ist dennoch auffällig, dass Hanfstängel 1948 »keinen der prominenten deutschen Künstler berücksichtigte, die zwischen 1933 und 1945 emigriert waren, von jüdischen Künstlern ganz zu schweigen.«¹⁵⁵ Als nationale Repräsentation in dem von den Nationalsozialisten umgebauten neoklassizistischen Pavillon präsentierte er 1958 eine Sonderausstellung Wassily Kandinskys, die, wie Grasskamp anmerkt, »den internationalen Besuchern jedenfalls die Absicht der Bundesrepublik signalisieren konnte, die einstmals verfemte Moderne nunmehr als Staatskunst zu adoptieren.«¹⁵⁶ Die abstrakte Kunst hatte in der Bundesrepublik Deutschland am ehesten die Funktion einer kulturellen Angleichung an die Vereinigten Staaten, sie sollte den »Erfolg« der Re-Education nach außen anzeigen.

Aber schon in einem Text Arnold Gehlens von 1960 kommt ein gewisser Überdruß an der abstrakten Malerei zum Ausdruck. So zitierte er den *Observer* als internationale Referenz, um die eigene Skepsis zu untermauern: »People are tired of abstract art.«¹⁵⁷ In Europa war eine neue kritische Bewegung in der Kunstwelt spürbar, Guy Debord und die Situationistische Internationale brachten Texte zu ihrer Bewegung in Umlauf und orga-

154 ——— Walter Grasskamp, *Der lange Marsch durch die Illusion. Über Kunst und Politik*, S. 139.

155 ——— Ebd.

156 ——— Ebd., S. 140.

157 ——— Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main 1960, erw. Auflage 1986, zit. nach Harrison/Wood, wie Anm. 142, S. 925.

nisierten seit 1958 »Konferenzen« in ganz Europa, 1960 schloss sich in Paris die Gruppe Nouveau Réalisme zusammen.¹⁵⁸

Die Kunstszene der Bundesrepublik war durch Ermordung, Verreibung und Berufsverbote noch immer klein und in jeder Hinsicht reduziert. Die vertriebenen Surrealisten, Dadaisten, Expressionisten, abstrakt arbeitenden KünstlerInnen und die Ermordeten hatten ein Vakuum hinterlassen. In gewisser Weise stieß die Fluxus-Bewegung, die zu Beginn auch unter der Bezeichnung Neodada auftrat, in diese Lücke. Sie bespielten große Räume von wichtigen Kunstinstitutionen, die sie in den Vereinigten Staaten nicht erhalten hatten. Dort war die Kunstbewegung noch weitgehend marginal. Auch die große Aufmerksamkeit, die ihnen von Presse und Fernsehsendern entgegengebracht wurde, war das Ergebnis dieser spezifischen Situation.

2.6 DAS ENTSTEHEN DER FLUXUS-GRUPPE

George Maciunas kam als Designer der United States Armee nach Wiesbaden, er hatte diverses unveröffentlichtes Material von Künstlern mitgenommen, das er unter dem Titel *Fluxus* publizieren wollte, und war in ständigem Kontakt mit La Monte Young und Dick Higgins, die ihm weitere Künstler empfahlen, deren Partituren er ebenfalls sammelte. Die ersten Anfragen bezogen sich auf die Teilnahme an einer geplanten, internationalen Publikation. »Over 40 individual artists were to be included in these issues of Yearboxes, although Maciunas had known about several of the non-American artists prior to moving to Europe a majority, such as Ben Patterson, Wolf Vostell and Daniel Spoerri, were new to him and were relatively unknown in the United States in 1961 and 1962«, wie Owen F. Smith festhält.¹⁵⁹ Im Winter und Frühjahr 1962 arbeitete Maciunas daran, Publikationen (die dann erst wesentlich später zustande kamen) und Konzerte zusammenzustellen und deren Konzepte zu überarbeiten. Dies geschah in ständigem Austausch mit Higgins und Young. Higgins kommentierte beispielsweise Maciunas Vorschläge wie folgt: »I have been looking over your list Fluxcluworthy and

158 ——— Siehe hierzu Roberto Ohrt: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg 1997, S. 185–221.

159 ——— Smith, wie Anm. 65, S. 53.

I see that the entire list consists of visual artists ... John Chamberlin, does very terrible sculptures strictly for Martha Jackson. Is avantgardist by association. Very posh gent ... Jim Dine – very faddy gent, made junk art when it was the thing did happenings when Kaprow came along ...«¹⁶⁰ Ursprünglich hatte Maciunas Walter de Maria als Amerika-Redakteur für visuelle Kunst und Skulptur beauftragt und Higgins als Amerika-Redakteur für Happenings, Theater und Politik. Da de Maria nicht sehr kommunikativ war, arbeitete Maciunas mehr und mehr mit Higgins zusammen, dem er schrieb: »It seems like Walter de Maria is dead or a primadonna or unwilling to go to a wedding so I must be bothering you to save the situation ...«¹⁶¹ Die neuen Künstler stiegen schell zu Redakteuren (»editors«) auf, diese waren dann 1962 laut Higgins: Philip Corner, Henry Flynt, Dick Higgins, Jackson MacLow, Jonas und Adolfas Mekas, La Monte Young, Toshi Ichiyonagi, Nam June Paik, Michael von Biel, Heinz-Klaus Metzger, Daniel Spoerri, Wolf Vostell, Jean-Pierre Wilhelm und andere.¹⁶² Maciunas stellte ein großes Netzwerk in sehr kurzer Zeit auf die Beine. Paik trug dazu bei, dass Maciunas und Ben Patterson die erste fluxusartige Aufführung in Europa abhalten konnten. Die beiden hatte Paik, als er im Frühjahr 1962 von Rolf Jahrling von der Galerie Parnaß in Wuppertal wegen einer Ausstellung oder Aufführung kontaktiert wurde, stattdessen vorgeschlagen. Unter dem Titel *Zum kleinen Sommerfest »Après John Cage«* war am 9. Juni bei einer Ausstellungseröffnung mit abstrakten Bildern (!) eine verbal-musikalische Darbietung vorgesehen: ein Vortrag von Maciunas (laut Ankündigung »chief editor of the new art magazine *Fluxus*«) mit dem Titel *Neo-Dada in New York* sowie von Patterson die *Variante für Contrabass* und *Duo*. Maciunas entwarf für diese Gelegenheit eine Broschüre, in der er seine spezifische Grafik mit dem Wort flux und verwandten Begriffen entwickelte: »anti-art, concrete art, music, Dada etc.«¹⁶³ Maciunas entwickelte seine Auffassung von Musik als Geräusch statt als Harmonie oder Sound in Anlehnung an John Cage. »The furthest step towards concretism is of course a kind of Art-nihilism. This concept opposes and rejects art itself, since the very meaning of it implies artificiality whether in creation of form or method ... The anti-art form[s] are directed primarily against art as a profession, against the artificial separation of a performer from audience, or creator and spectator, or life and art; it is against the artificial forms or patterns or methods of art itself; it is against

160 ——— Dick Higgins, Brief an George Maciunas, Winter/Frühjahr 1962, Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, zit. nach ebd., S. 55.

161 ——— George Maciunas, Brief an Dick Higgins, 15. März 1962, Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, zit. nach ebd., S. 56.

162 ——— Vgl. ebd., S. 57.

163 ——— Zit. nach ebd., S. 60.

the purposefulness, formfulness, and meaningfulness of art; Anti-art is life, is nature, is true reality – it is one and all ...«¹⁶⁴ Dies enthielt schon einige der späteren Maßgaben für Fluxus-Arbeiten. So riss Maciunas schon beim ersten Entwurf einer Programmatik Grenzziehungen der diskursiven Formation Kunst nieder und verwarf einen Großteil der üblichen externen und internen klassifikatorischen Prozeduren.

Als weiteres Kommunikationsmittel verbreitete Maciunas Fluxus-Newsletter in rascher Folge, in denen er neue Pläne für Konzerte und Festivals und auch für Year-Boxes vorstellte. Der *News-Policy-Letter No. 1* trägt das Datum vom 21. Mai 1962. Der Newsletter war unterteilt in »The Fluxus Year-box« und das »Tentative Program for the Festival of Very New Music«. ¹⁶⁵ Die Idee der Publikation hatte sich da schon in Richtung einer Box als Behälter für verschiedene Materialien erweitert. Auch die Pläne für Festivals veränderten sich damals noch stetig und rasch. Durch Vermittlung von Paik erhielt Maciunas Kontakt zum Städtischen Museum Wiesbaden, dessen Direktor Clemens Weiler war. Der Galerist Jean-Pierre Wilhelm, der diesen Kontakt hergestellt hatte, empfahl eine Konzertserie. Am 16. Juni 1962 fand *Neodada in der Musik* in Wuppertal statt, eine weitere Proto-Fluxus-Aufführung, an der sich Paik, Maciunas und George Brecht beteiligten und auch Partituren von anderen Künstlern aufführten. In regem Austausch mit den Künstlerkollegen begann Maciunas mehr und mehr seine Idee von Fluxus zu präzisieren, er wollte keine Stücke von Karlheinz Stockhausen aufführen, während Paik dies wünschte, Maciunas zufolge sollte es sich um konkrete Musik handeln, Post-Stockhausen und Post-Cage.¹⁶⁶

Im September 1962 konstituierte sich Fluxus mit der Konzertreihe *Fluxus. Internationale Festspiele neuester Musik*, die am 1. und 2. September, am 8. und 9. September, vom 14. bis 16. September sowie am 21. und 22. September im Städtischen Museum Wiesbaden stattfanden. Es existieren für diese Konzerte verschiedene Ankündigungen über Newsletter und Plakate (Abb. 1–2), die aber von der Durchführung, wie vielfach belegt ist, abweichen. Eine ungefähre Struktur wurde laut Smith aber beibehalten: Das erste Wochenende vom 1. und 2. September war von Kompositionen für Klavier bestimmt, am zweiten und dritten Wochenende dominierten Action-Music und Events, das Konzert des vierten Wochenendes war vor allem für elektronische (Tonband-)Musik vorgesehen.¹⁶⁷ Mit den Musikern/Komponisten der Klaviermusik gab es am ersten Wochenende Auseinandersetzungen und diese verließen das Festival. Higgins bemerkte dazu: »But they did not like some of

164 ——— Zit. nach ebd., S. 61.

165 ——— Siehe zu dieser Phase ebd., S. 48.

166 ——— Vgl. ebd., S. 67.

167 ——— Ebd., S. 71.

the pieces Maciunas was doing and quarreled with him, and they had a style of living that was too self-indulgent to be concrete with the lively aspects of Fluxus. So we kicked von Biel's crowd out and Rose left.«¹⁶⁸ Von dem reisenden Kader der Fluxus-Bewegung – Robert Filliou, Dick Higgins, Alison Knowles, George Maciunas, Nam June Paik, Ben Patterson, Wolf Vostell und Emmett Williams – waren drei zeitweise bei der United States Armee beschäftigt: Maciunas, Patterson und Williams. Die Amerikaner Higgins und Alison Knowles kamen wegen der Aufführungen und um zu reisen, eigens aus den Vereinigten Staaten nach Europa, Filliou war ein Freund von Williams, den dieser von seinem Frankreichaufenthalt kannte. Paik war zum Musikstudium aus Korea nach Deutschland gekommen. Die Stücke wurden bei diesem ersten Fluxus-Festival von folgenden Personen aufgeführt: Ay-O, George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Alison Knowles, Addi Koepcke, George Maciunas, Nam June Paik, Ben Patterson, Wolf Vostell, Bob Watts, Emmett Williams, La Monte Young und einige weniger bekannte Künstler. Dieselbe »Kader-Truppe«, wie Williams sie verstand,¹⁶⁹ führte anschließend in etwas wechselnder Besetzung Festivals in ganz Europa auf: Paris, Düsseldorf, Kopenhagen, London und Nizza. Zu der ursprünglichen Fluxus-Gruppe gesellten sich auf der Tournee hinzu: Eric Andersen, Joseph Beuys, Robin Page, Tomas Schmit, Daniel Spoerri und Ben Vautier.¹⁷⁰

2.7 BETEILIGUNG VON FRAUEN IN DER FRÜHEN PHASE VON FLUXUS

An dem Beziehungsgeflecht um George Maciunas, das zur Konstitution der Fluxus-Gruppe führte, wird deutlich, dass es sich um ein männerorientiertes Netzwerk gehandelt hat. Frauen kamen als ansprechbare, gleichberech-

¹⁶⁸ ——— Zit. nach ebd., S. 72.

¹⁶⁹ ——— Williams, wie Anm. 62, S. 26, zählt hierzu die genannten Künstler aufgrund ihrer Mitwirkung an dem Festival. Higgins nennt außerdem Michael von Biel, Jed Curtis und Griffith Rose (»Fluxus vor Fluxus. Dick Higgins im Gespräch mit Dieter Daniels, 9. Mai 1990«, in: Daniels, wie Anm. 37, S. 205). Die Liste der Mitwirkenden variiert von Quelle zu Quelle. Jedenfalls stimmt auch sie nicht mit der Ankündigung in Plakatform überein.

¹⁷⁰ ——— Vgl. Williams, wie Anm. 62, S. 26 f.

tigte Subjekte nicht vor. Im Rückblick gibt es auch zur Beteiligung von Alison Knowles widersprüchliche Aussagen. Im erwähnten Ausstellungskatalog 1962 *Wiesbaden Fluxus 1982* wird sie als Aufführende und als Aufgeführte (gemeint ist Autorin einer Partitur) von Beginn – dem ersten Festival – an bezeichnet. Wolfgang Hainke, Freund einiger Fluxus-Künstler und selbst ein Künstler, hat mir dagegen zu verstehen gegeben, dass Knowles zuerst als Begleitung/Frau von Dick Higgins in Erscheinung getreten ist und erst bei den nächsten Aufführungen eigene Stücke mit aufführen konnte. Knowles antwortete auf meine Nachfragen zunächst ausweichend, ihr Unbehagen und ihre Ambivalenz, darüber zu sprechen, waren deutlich spürbar. »My work was more presented in the London, second festival.«¹⁷¹



Abb. 19 Nam June Paik, *Serenade for Alison*,
mit Alison Knowles, Amsterdam 1962

Einerseits ist ihr Impuls deutlich, die Tatsache der Ausgrenzung zugunsten einer Einschreibung in die Kunstgeschichte zu leugnen, da sie erst auf explizite Nachfragen einräumt, zuerst nur Aufführende gewesen zu sein, andererseits bezieht sie dann eine auf die gesellschaftlichen Verhältnisse reflektierende Position. »In Wiesbaden you see, the first concert, I was at a point where I was new in the group ... It is of course the story with many women artists, they are the wives or lovers of male artists and I was in that place as Dick's wife. I mean, in 1958–60, if I looked around me at my art class there weren't any women, certainly not trying to be painters.«¹⁷² In Knowles' Aussage kommen unterschiedliche Bewegungen zum Ausdruck. Zuerst versucht sie, der Festlegung auf den Unort »Frau« oder sogar »Frau von Künstler X« als der geltenden Positionsbestimmung innerhalb der phal-

171 ——— Alison Knowles in einem von der Autorin mit ihr geführten Gespräch, Bremen, Juni 1996.

172 ——— Ebd.

lischen Ordnung zu entgehen, in der Frauen nur in Bezug auf Männer, männliche Familienangehörige und so weiter definierbar sind. Sie verleugnet dies zunächst, um für sich einen Subjektstatus zu behaupten, andererseits erkennt sie in einer zweiten Bewegung die gesellschaftspolitisch »korrekte«, das heißt feministische Position an, die sie um den Preis der Kränkung einnimmt, als Künstlerin per definitionem in einer vereinzelt und marginalen Position zu stehen. Knowles' erstes Fluxus-Event ist von Higgins in einem Brief an Alan Kaprow beschrieben worden: »At the end, we did Alison's very nice 'Proposition,' which goes simply 'Make a salad.' Crosse & Blackwell donated a lovely pickle barrel—what a marvelous aroma! and at 4:30 am before the performance we went to Covent Garden & bought the loveliest, freshest vegetables you ever saw. We got enough for 200 people but there were only 100 there, since that was the day of the Cuban Crisis. But what a salad! Everybody got some. All the artists even Metzger & Ben helped, all told it was one of the finest evenings.«¹⁷³ 1996, zur Zeit meines Interviews mit ihr, war Knowles von der restlichen Fluxus-Gruppe als Künstlerin voll anerkannt. Sie wurde keinesfalls ausschließlich mit Higgins assoziiert, mit dem sie zu diesem Zeitpunkt zum zweiten Mal verheiratet war, sondern als vollwertiges Fluxus-Mitglied betrachtet.¹⁷⁴



Abb. 20 Dick Higgins, *Graphis 119* (1962), mit Higgins, Frank Trowbridge, Name June Paik, Joseph Beuys, Bengt af Klimtberg, Tomas Schmit, Arthur Koepecke, Wolf Vostell, George Maciunas, Alison Knowles und Daniel Spoerri, Düsseldorf 1962

173 ——— Dick Higgins, Brief an Alan Kaprow, o. D., Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, zit. nach Smith, wie Anm. 65, S. 80.

174 ——— In Gesprächen hat sich auch Emmett Williams sehr deutlich dahingehend geäußert, dass er Knowles und Higgins, mit dem er nicht mehr befreundet war, als sehr unterschiedliche Persönlichkeiten und in ihrer Eigenständigkeit als Künstlerin beziehungsweise Künstler wahrnahm.



Abb. 21 Philipp Corner, *Piano Work*, mit Corner, Ben Vautier, Eric Andersen, Alison Knowles und Geoffrey Hendricks, Wiesbaden 1982

Auch bei der Beteiligung von Yoko Ono in der Proto-Fluxus-Phase gibt es Unklarheiten. Die Vorstellungen in Onos Loft wurden unter dem Namen *Chambers Street Series* bekannt. La Monte Young, ein Schüler von John Cage, organisierte sie. In späteren Veröffentlichungen, zu einem Zeitpunkt, als Ono als Ehefrau von John Lennon an dessen weltweiter Berühmtheit als Popstar teilhatte, wenn auch oft mit negativen Vorzeichen, wird für gewöhnlich auf Onos Loft verwiesen, also ihr Name als Signet für die Veranstaltungen benutzt. In der Rückschau wird aber deutlich, dass Ono an ihnen nicht wirklich beteiligt war, oder nicht beteiligt wurde, wie sie selbst in einem Interview äußert: »A friend of mine told me that there was this group of artists who were thinking of putting on their works and would I mind if they joined me and did things together. And I said no, I wouldn't mind, and perhaps they wouldn't mind painting my loft for free. Everyone was lazy and didn't get around to painting it white ... But there was no mention that I should have a concert there, and I wasn't going to be the one to mention it.«¹⁷⁵

Auch unter Maciunas ersten Kontaktpersonen, den »editors« und »Beauftragten«, sowie in der Proto-Fluxus-Phase kamen Künstlerinnen nicht vor. Maciunas kannte Ono allerdings und er organisierte, wie erwähnt, eine Ausstellung für sie in der AG Gallery (Abb. 8), die er zusammen mit Almus Salcius vor der Entstehung von Fluxus an der Madison Avenue in New York betrieb. Auf dem Plakat des ersten Fluxus-Festivals (Abb. 1–2) waren dann Stücke von Ono als Autorin mit aufgeführt. Und Knowles konnte im Laufe der ersten Festivals recht schnell den Status als Autorin und Aufführende von Partituren erringen. So wird etwa ihr Stück *Proposition: Make a Salad*, für das Festival in London erwähnt. Der Kontakt zu Ono sollte für Maciunas ein wichtiges Bindeglied zu japanischen KünstlerInnen werden, die er später zur Teilnahme an Fluxus einlud.

175 ——— Zit. nach Smith, wie Anm. 65, S. 28.



Abb. 22 Eingang zur AG Gallery, New York, Madison Avenue 925, mit einer Ankündigung der Ausstellung *Paintings and Drawings of Yoko Ono* vom 16.–30. Juli 1961

2.8 DIE ENTWICKLUNG DER FLUXUS-GRUPPE IN DER ERSTEN »HEROISCHEN« PHASE

George Maciunas war sehr bestrebt, sich als ideologischer Leiter und Initiator der Fluxus-Bewegung zu positionieren. Er verfasste zahlreiche Manifeste und Mitgliederdiagramme, es ist seinem Organisationstalent und seinen diktatorischen Methoden zu verdanken, dass innerhalb einer großen, undefinierten Gruppe mit vagen Übereinstimmungen der Eindruck einer gemeinsamen künstlerischen Richtung entstand. Maciunas forderte, dass die Mitglieder von Fluxus nicht nur ihrer künstlerischen Arbeit nachgingen, sondern auch einer normalen Erwerbstätigkeit. Maciunas Haltung beschreibt Jürgen Schilling: »Er war überzeugt, sozial konstruktive, nichtästhetische Ziele anzustreben. Mit provozierenden Gesten dachte er auf die künstlerische und geistige Gesamtentwicklung Einfluss zu nehmen, um tief greifende Bewusstseinsveränderungen herbeizuführen, deren Sinn eine umfassende Evolution der bestehenden Verhältnisse sein sollte.«¹⁷⁶ Maciunas hat seine Ziele für Fluxus ausführlich in einem Brief an Tomas Schmit vom Januar 1964 dargelegt, der von Jürgen Becker und Wolf Vostell veröffentlicht wor-

¹⁷⁶ ——— Schilling, wie Anm. 12, S. 85.

den ist: »Die Fluxus Ziele sind soziale (nicht ästhetische). Sie stehen (ideologisch) in Verbindung mit denen der LEF-Gruppe – 1929 in der Sowjetunion – und richten sich auf: Stufenweise Eliminierung der Schönen Künste (Musik, Theater, Poesie, Prosadichtung, Malerei, Bildhauerei, etc. etc.)«¹⁷⁷ Weder das erste (Abb. 9), noch spätere Fluxus-Manifeste wurden von den anderen Künstlern unterschrieben. Kennzeichnend für die Gruppe war, dass sie ihre Kontroversen über Newsletter austrug und damit, ohne zu einer einheitlichen Meinung zu gelangen, einem bestimmten Umfeld ihre Debatten transparent machte. Sie schuf Plattformen für inhaltliche Diskussionen, gleichzeitig entstand ein interner und externer Konkurrenzkampf um Definitionsmacht. Im Folgenden stelle ich Events und Aufführungen vor, um einen exemplarischen Einblick in die Fluxus-Aktivitäten und -Produktionen zu geben.

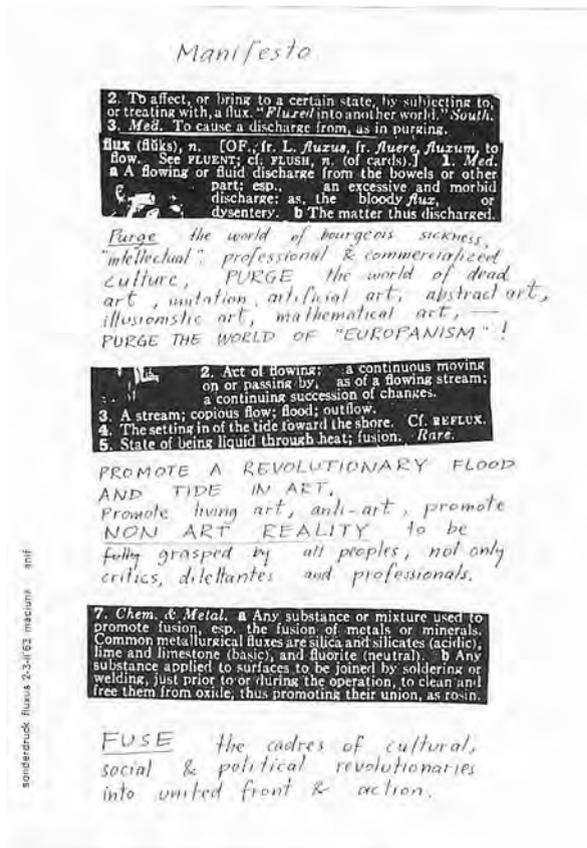


Abb. 23 George Maciunas, »Manifesto«, Februar 1963

177 ——— George Maciunas, Brief an Tomas Schmit, Januar 1964, in: Jürgen Becker und Wolf Vostell (Hrsg.), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Reinbek 1965, S. 199.

Beim ersten Konzert in Wiesbaden wurden einige Fluxus-Action-Music-Events aufgeführt, die zu »Fluxus-Klassikern« werden sollten und eine Reihe wichtiger Kennzeichen von Fluxus-Aufführungen paradigmatisch vorstellten. Hierzu zählte etwa George Brechts *Drip Music*, deren Event-Score lautete: »A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.«¹⁷⁸ Das Stück wurde, wie bei Fluxus üblich, in verschiedenen Variationen aufgeführt, häufig stand jemand auf einer Leiter und tropfte Wasser in einen darunterstehenden Eimer. In der zweiten Variante gab es einen Dirigenten, der gegenüber einer Reihe von Darstellern stand, die entsprechend seinen Anweisungen aus unterschiedlichen Gefäßen tropften. Die Aufführungen des Stückes konnten gänzlich unterschiedlich gestaltet werden, Eric Andersen hat jedoch angemerkt, dass die Version, Wasser von einer Leiter aus in irgendein Gefäß tropfen zu lassen, zur »Aufführungskonvention« wurde. Andersen hat auch darauf hingewiesen, dass einige Event-Scores erst nach den Aufführungen notiert wurden. Aktion und Notation konnten sich gegenseitig auslösen.¹⁷⁹

Benjamin Pattersons *Paper Piece* (Abb. 10) sollte von fünf Darstellern und mit folgendem Material aufgeführt werden: »15 sheets of paper per performer approximate size of standard newspaper, quality varied, newspaper, tissue paper, light cardboard, colored printed or plain.«¹⁸⁰ Das Stück begann mit dem Signal eines »Dirigenten« und endete nach zehn bis zwölf Minuten, wenn alles Papier aufgebraucht war. Die Events, die die meiste mediale Aufmerksamkeit erhielten, waren Philipp Corners *Piano Activities*, die später ausführlich diskutiert werden, sowie Dick Higgins' *Danger Music No. 2* (Abb. 11) und *Danger Musik No. 15* (vgl. Abb. 12). Die beiden Stücke von Higgins wurden ohne erkennbaren Übergang aufgeführt. Emmett Williams hat den Ablauf beschrieben: »Higgins entered and took a bow. He sat himself beside a bucket. His wife, Alison Knowles, appeared with a pair of scissors. She began to cut his hair, Higgins looked content. After 15 minutes, the audience grew restless. Paper airplanes circled from the back row. Conversations took over ... At this moment, Higgins sprang from his barber's seat and seized two pounds of butter and a container of a dozen eggs ... he smashed some of the eggs on his now completely shaven head. He tossed eggs into the air, onto the floor, and gently into the audience.«¹⁸¹ Laut Williams spannte das Publikum Schirme auf und floh aus dem Saal, als Higgins sich näherte, er gab die Eierbuttermasse aber vorsichtig in die Hände von einigen Zuschauern.

178 ——— Zit. nach Smith, wie Anm. 65, S. 73.

179 ——— Andersen, wie Anm. 1.

180 ——— Zit. nach Smith, wie Anm. 65, S. 74.

181 ——— Zit. nach Richard O'Regan, »There's Music and Eggs in the Air«, in: *The Stars and Stripes*, 21. Oktober 1962, nach ebd., S. 74 f.

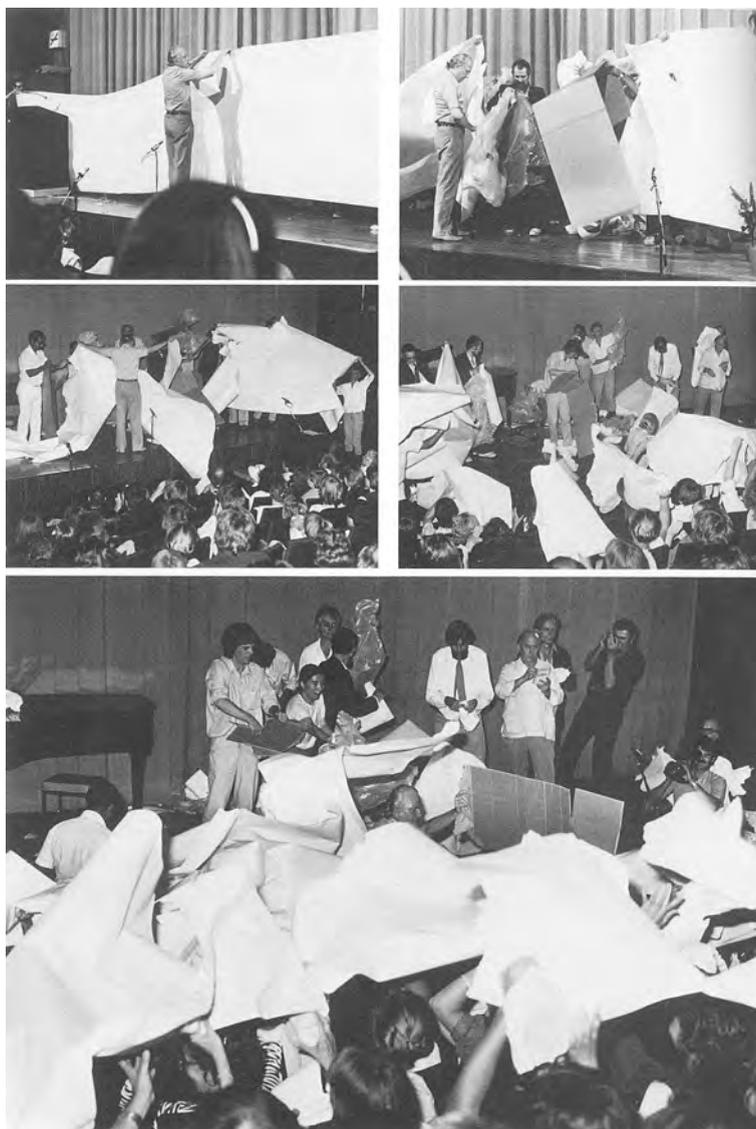


Abb. 24 Benjamin Patterson, *Paper Piece*, mit Eric Andersen, Ben Vautier, Willem de Ridder, Robert Filliou, Alison Knowles, George Brecht, Takako Saito, Geoffrey Hendricks, Emmett Williams, Jean Dupuys, Patterson und Publikum, Wiesbaden 1982



Abb. 25 Dick Higgins, *Danger Music No. 2*,
mit Alison Knowles und Higgins, Wiesbaden 1962

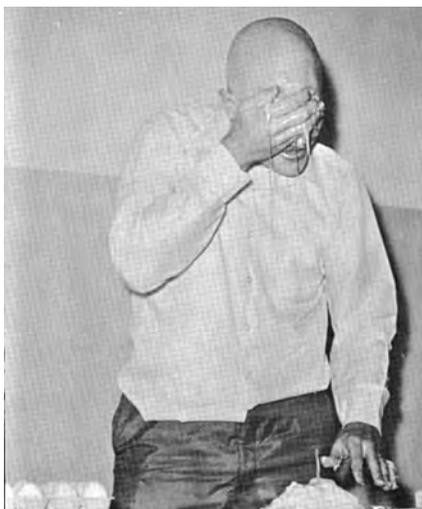


Abb. 26 Dick Higgins, *Danger Music No. 17*
(oder 15), Wiesbaden 1962

Der Event-Score für *Danger Music No. 2* lautete lediglich: »Hat. Rags. Paper. Heave. Shave.«¹⁸² Und derjenige für *Danger Music No. 15*: »Work with butter and eggs for a time.«¹⁸³ Higgins kommentierte selbst: »By 'working with butter and eggs for a while' so as to make an inedible waste instead of an omelette. I felt that was what Wiesbaden needed.«¹⁸⁴ Eine solche Verschwendung von Lebensmitteln konnte im Nachkriegs- und auch noch im Wirtschaftswunderland Deutschland als Provokation und Irritation der Wiederaufbauwerte verstanden werden. Das Festival wurde in zahlreichen

182 ——— Zit. nach ebd., S. 74.

183 ——— Zit. nach ebd.

184 ——— Zit. nach ebd.

Zeitungen besprochen, die Aufmerksamkeit der Medien war überwältigend. Neben von Williams in *The Stars and Stripes* lancierten Artikeln erschien beispielsweise die dpa-Meldung »Mit beiden Füßen in den Flügelsaiten« im *Mannheimer Morgen* vom 3. September 1962, »Musik und Antimusik« im *Mainzer Anzeiger* vom 3. September 1962 oder W. E. Lewinskys Artikel »Stumpfsinn stundenlang« in *Die Welt* vom 25. September 1962.¹⁸⁵ Maciunas' Gesundheitszustand verschlechterte sich während des Festivals, er nahm Kortison, seine Lunge war angegriffen. Er sagte ein Festival in London ab. Ende November 1962 fand das nächste »offizielle« Fluxus-Festival, nun unter dem Titel *Festum Fluxorum*, in Kopenhagen statt.

Die Entwicklung einer bestimmten Idee von Fluxus und die Verfügungsgewalt über Stücke, Events, Festivals und das Label Fluxus waren durch andauernde Auseinandersetzungen bestimmt. Diskussionen in der Gruppe während der »heroischen« Phase der ersten Festivals in Europa führten zu einer zunehmend eingegrenzten Auffassung von Fluxus, es entstanden sozusagen Guidelines. Während beim ersten Festival in Wiesbaden noch neue Musik à la Karlheinz Stockhausen mit konventionellen Musikern aufgeführt wurde, bewegte sich im Anschluss die Auffassung von Fluxus-Festivals in eine spezifische Richtung, die Maciunas für das *Festum Fluxorum* in Kopenhagen formulierte. Dazwischen fanden zwei weitere »fluxusähnliche« Events statt: die *Parallele Aufführung neuester Musik* am 5. Oktober 1962 in der Amsterdamer Galerie Monet. Vostell hatte dort eine Ausstellung, zu deren Eröffnung das Fluxus-Konzert stattfand. Dabei lernte die Gruppe neue Künstler kennen, unter anderem Tomas Schmit¹⁸⁶, der als Teil eines Stückes in einen Kanal sprang. Es gab bei dieser Veranstaltung tätliche Auseinandersetzungen mit dem Publikum, die Polizei musste einschreiten. Die zweite Gelegenheit, Fluxus-Arbeiten in einem anderen Kontext vorzustellen, war das *Festival of Misfits* vom 23. Oktober bis zum 8. November 1962 in London.

185 ——— Vgl. Hans Sohm (Hrsg.), *Happening & Fluxus. Materialien*, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein 1970, o. S. Die vollständige Aufzählung lautet: Emmett Williams: »Way, Way, Way Out«, in: *The Stars and Stripes*, 30. August 1962; dpa, »Mit beiden Füßen in den Flügelsaiten«, in: *Mannheimer Morgen*, 3. September 1962; by, »Musik und Antimusik«, in: *Mainzer Anzeiger*, 3. September 1962; Ga, »Musikalisches Variete«, in: *Wiesbadener Tagblatt*, 4. September 1962; HG, »Das Stemmeisen im Resonanzkasten«, in: *Wiesbadener Kurier*, 4. September 1962; ebe, »Musik mit Ei«, in: *Bild-Zeitung*, 4. September 1962; Anonymus, »Konzert mit Teekesseln«, in: *Stern*, 25. September 1962; Kuklan, »Kultur-Panne«, in: *Wiesbadener Tagblatt*, 21. September 1962; W. E. Lewinsky, »Stumpfsinn stundenlang«, in: *Die Welt*, 25. September 1962; Bazon Brock: »Weekends in Wiesbaden«, in: *Diskus*, Nr. 8/9, Oktober/November 1962; F. St., »Bricht die Antikunst im Westen aus?«, in: *Der Mittag*, 3. Oktober 1962; B. B., »Kunst-Terroristen«, in: *Deutsche Zeitung*, 19. Oktober 1962.

186 ——— Den Namen Tomas Schmit begegnet man in vielen Schreibweisen, auch als Thomas Schmitt und so weiter.

Dort wurden Performances von Higgins, Knowles, Patterson, Williams, Robert Filliou und Daniel Spoerri aufgeführt. Maciunas traf hier das erste Mal Spoerri und Arthur Koepcke persönlich, zuvor hatte er mit ihnen in schriftlichem Austausch gestanden. Auch Ben Vautier und Robin Page lernte er bei dieser Gelegenheit kennen. Wie Owen F. Smith anmerkt, bildeten sich bestimmte – in dieser ersten Phase formale – Komponenten für Fluxus-Events heraus: ihr reduzierter Einsatz von Mitteln, ihre Emphase auf Einfachheit und einfache Strukturen, ihre Konkretheit.¹⁸⁷ Er nennt folgende Stücke, die schließlich in Kopenhagen am ersten von sechs Abenden einem großen Publikum vorgestellt wurden:

Emmett Williams, *A German Opera for 38 Marias*
 Joseph Byrd, *Piece for R. Maxfield*
 Jackson MacLow, *Thanks II*
 Robert Watts, *2 Inches*
 Emmett Williams, *Alphabet Symphony*
 George Brecht, *Drip Music* und *Direction*
 George Maciunas, *In Memoriam to Adriano Olivetti*
 Dick Higgins, *Constellation no. 4* und *Constellation no. 7*
 Alison Knowles, *Nivea Cream Piece*
 Ben Patterson, *Paper Piece*
 George Brecht, *Saxophone Solo*
 Wolf Vostell, *Kleenex Decollage Music*
 Terry Riley, *Ear Piece (for Audience)*
 George Brecht, *Word Event*¹⁸⁸

Einfachheit, Alltagsgeschehen, Reduktion in der Geste bildeten nun ein deutlich erkennbares Programm von Fluxus. Das dritte Fluxus-Festival fand in Paris statt, vom 3. bis 8. Dezember 1962, nur wenige Tage nach dem Konzert in Kopenhagen. Eine neue Kunstrichtung mit einem neuen Kunstbegriff hatte sich formiert. Provozierenderweise verstieß diese KünstlerInnen-Gruppe gegen eine Anzahl von ausgesprochenen und unausgesprochenen Ein- und Ausschlusskriterien der diskursiven Formation Kunst: Sie beteiligte Frauen, Schwarze, Asiaten, verspottete alle Zeichen der Nobilitierung, benutzte triviale Gegenstände, erhob Handlungen statt Artefakte zu Kunst, trat als Gruppe auf, nicht als Einzelkünstler, produzierte etwas, das sich zwischen Kunst, Musik und Theater bewegte. Mit Foucault gesprochen, setzte sie Prozeduren der Ausschließung durch Verbot, Grenzziehung und Verwerfung, den Gegensatz von Wahrem und Falschem außer Kraft.

187 ——— Smith, wie Anm. 65, S. 84.

188 ——— Ebd.

Rituale, Diskursgesellschaften, Doktrinen der Kunst wurden verkehrt und lächerlich gemacht.



Abb. 28 Emmett Williams, *Alphabet Symphonie*, 1962, hier die Buchstaben
 »V = Vagina: das Ei wurde herausgeholt und auf dem Kopf zerschlagen, manchmal hartgekocht, manchmal nicht; O = Offering [..]; W = Wasser: wenn große Wannen vorhanden waren, tauchte ich unter, wenn die Geschäftsführung es erlaubte.«

Abb. 27 Emmett Williams, *Alphabet Symphonie*, 1962, hier die Buchstaben
 »P = Pouring ...; T = Thanks ...; J = Joy; A = Apfel: mit einem antiken Gerät geschält, das Jean Tinguely vor vielen Jahren meiner ersten Frau geschenkt hat.«

Einige weitere typische Fluxus-Events der ersten Phase:

Alison Knowles, *Shuffle*, 1961 (Datierung laut Dokumentation des folgenden Zitats)

»The Performer or performers shuffle in to the performance area and away from it, above, behind, around or through the audience. They perform as a group or solo: but quietly.«¹⁸⁹

Alison Knowles, *Nivea Cream Piece*, 1962

»First performer comes on stage with a bottle of Nivea Cream (if none is available: with a bottle of hand cream labeled 'Nivea crème'). He pours the cream on his hands and massages them in front of the microphone to make a mass of massaging hands. They leave in the reverse order in which they entered, on a signal from the first performer.«¹⁹⁰

Wolf Vostell, *Kleenex Decollage Music*, ohne Datum

»Das Stück bestand darin, dass zwei Künstler, also Kollegen, eine Glasscheibe vor das Publikum gehalten haben. Es begann, indem ich saß oder schräg saß und mit Tetrafluorkohlenstoff eine Illustriertenseite oder mehrere verwischte und von hinten hundert Glasglühbirnen gegen die Glasscheibe warf. Die Glühbirnen zerplatzten nicht immer gleichzeitig. Manche zerplatzten auch gar nicht, fielen runter und zerplatzten noch immer nicht oder zerplatzten doch unten, sodass also das Publikum das Geräusch und das Verlorengehen der Form, das Zerplatzen des Glases, sehen konnte. Das ist auch dialektisch zu verstehen: Die Glühbirne funktionierte nicht mehr, aber dafür hatte sie ein Geräusch. Das dauerte so fünf, sechs Minuten und war der erste Teil von *Kleenex*: das Werfen aller hundert Glühbirnen und das Anschaulichmachen des Zerplatzens. Sobald die Glühbirnen oder die Splitter auf der Erde lagen, nahm ich eine Sahnetorte, warf auch die von hinten gegen die Scheibe und verschmierte praktisch die Sicht. Also ein Wegwischen des Eindrucks das Werfen in diesem Moment. Und übrig blieb eine beschmierte Glasscheibe.«¹⁹¹

189 ——— Alison Knowles, »Shuffle«, in: *El djarida*, Nr. 9, 1990: Ken Friedman (Hrsg.), *The Fluxus Performance Workbook*, Trondheim 1990, S. 33.

190 ——— Alison Knowles, »Nivea Cream Piece«, in: ebd.

191 ——— Wolf Vostell in einem von der Autorin mit ihm geführten Gespräch, Berlin, März 1994.

Emmett Williams, *Counting Song*, 1962

»Williams went on the altar and began to count the public, in which he pointed out every single person. After this he went on and counted the columns in the church, the lamps and the chandeliers. The public followed with great interest.«¹⁹²

Arthur Koepcke; *Music While You Work*

»Koepcke performed 'Music While You Work', in which a phonograph is played, while various artists undertook several activities. One washed the floor, one swept the stage, one gave a speech and one laid there and slept. In a short time the record began to play in the same groove [skip] and they all left their work in order to fix it.«¹⁹³ Die Schallplatte wurde vorher mit Klebeband präpariert. Alle Handlungen der KünstlerInnen wurden bis zum Ende des Stückes immer wieder aufs Neue unterbrochen.¹⁹⁴

Das *Festum Fluxorum* in der Kopenhagener Nikolaikirke (einer zum Kulturzentrum umgewandelten Kirche; Koepckes Galerie befand sich gegenüber) umfasste sechs Konzerte und dauerte vom 23. bis zum 28. November 1962, das *Festum Fluxorum* im American Students Center and Artists Center in Paris vom 3. bis zum 8. Dezember 1962 und das *Festum Fluxorum* an der Kunstakademie Düsseldorf fand in der Zeit vom 2. Februar bis zum 3. März 1963 statt. Die »heroische« Phase von Fluxus, diese Abfolge von Festivals in ganz Europa, gestaltete sich teilweise weniger heldenhaft, als dies ausgehend vom eindrucksvollen Auftakt in Wiesbaden anzunehmen wäre.¹⁹⁵ Das Festival in Nizza, das *Fluxus Festival of Total Art* vom 25. Juli bis zum 3. August 1963, war beispielsweise in jeder Hinsicht improvisiert. Wie Thomas Kellein feststellt, waren Filliou und Williams ebenso wie die Fluxus-Drucksachen aus Wiesbaden, das Auto und der »Assistent« Schmit nicht beteiligt. »Die französische Polizei untersagte Vautier, unmittelbar vor dem Konzert zusätzlich mit Flugblättern auf ein Ausweichquartier in einer Halle hinzuweisen, so dass zum gesamten Festival nicht mehr als zwanzig Zuschauer erschienen.«¹⁹⁶ Dennoch gelang es Maciunas, in Berichten an seine KünstlerkollegInnen diese Erfahrung ebenso wie weitere Events, die auf der Straße aufgeführt wurden, in einen Erfolg umzudeuten. Auch an diesem Beispiel wird deutlich, dass er Mechanismen des Kunstbetriebs zu nutzen wusste,

192 ——— Smith, wie Anm. 65, S. 85. Vgl. zur Datierung Friedman, wie Anm. 189, S. 57.

193 ——— wie Anm. 192, S. 85.

194 ——— Vgl. ebd., S. 85.

195 ——— Für sämtliche Daten der Fluxus-Festivals siehe Ausst.-Kat. Köln, wie Anm. 185, o. S.

196 ——— Kellein, wie Anm. 40, S. 82.

innerhalb deren die Erzählung über ein Ereignis für dieses einen »Wert« jenseits von Besucherzahlen und Einnahmen herzustellen in der Lage war.

2.9 INSISTIERENDE MOMENTE UND MYTHOLOGEME VON FLUXUS IN KÜNSTLERAUSSAGEN

Fluxus-KünstlerInnen haben zahlreiche Aussagen zu Fluxus gemacht: »Fluxus makes absolutely no sense« (Eric Andersen); »Fluxus is an attitude rather than a product« (Ben Vautier); »Fluxus hasn't ever taken place« (Tomas Schmit); »Fluxus has made an art of nothing and vice versa« (Larry Miller); »Fluxus is not a moment of history of an art movement. Fluxus is a way of doing things, a tradition, and a way of life and death« (Dick Higgins).¹⁹⁷ Wie an diesen Künstleraussagen mehr oder weniger deutlich wird, war es eine beliebte Strategie der Selbstpositionierung, sehr vage Angaben zu machen. Bei der Fluxus-Bewegung war solch eine Attitüde sogar signifikant häufig. Es stellt sich daher die Frage, ob dies als ein »insistierendes« Moment, also ein weiteres allgemeines Fluxus-Mythologem aufzufassen ist und/oder ob es von Künstlerseite als eine Strategie eingesetzt wurde, Definitionsmacht zu erringen und zu behaupten, oder aber welchen anderen Zwecken diese Verunklärung gedient hat.

Zur Unterstützung der von Christoph Keller exemplarisch vortragenen Auffassung, Fluxus sei eine im Grunde nicht festzulegende Kunstbewegung gewesen, lassen sich zahlreiche Hinweise sowie Aussagen seitens Fluxus-KünstlerInnen und KunsthistorikerInnen heranziehen.

Im wissenschaftlichen Rückblick entzieht sich die historische Entwicklung von Fluxus annähernd vollständig der Festschreibung einer einheitlichen (Kunst-)Theorie, von gemeinsamen ideologischen Standpunkten und übergreifenden Stilmitteln der beteiligten Künstler. Wenn man deren Aussagen Beachtung schenken will, ergibt sich deshalb das Bild einer durch den Zufall zusam-

197 ——— Zit. nach *Fluxus Virus*, Ausst.-Kat. Galerie Schüppenhauer, Köln 1992, S. 388.

mengeführten Ansammlung von unterschiedlichen künstlerischen Positionen, deren stilistische und ideologische Vielfalt eine systematische Erschließung innerhalb einer prinzipiell einheitlichen Kategorie erschweren, wenn nicht gar unmöglich machen. In der Tat scheint jeder der an Fluxus partizipierenden Künstler »seine eigenen Ideen von Fluxus« gepflegt zu haben, wie es George Brecht formuliert.¹⁹⁸

Da diese Offenheit und Unklarheit insistierend beibehalten wurde, erscheint sie intendiert. Dies konnte auf unterschiedlichen Motivationen beruhen:

Vorbehalt der Definitionsmacht durch die Künstler: Emmett Williams ließ die Künstlertaktik in offener Selbstironie gipfeln: »In the past most people thought that they didn't know what Fluxus was about. But of course, they are wrong. Now, quite a few people say they know exactly what Fluxus is all about. But of course, they are also wrong. However, soon, there will be 13 people around the world recognised as true Fluxus experts. God help us – if somehow they get it right.«¹⁹⁹ Diese Manöver zur Verunklärung dessen, was Fluxus genau gewesen ist – welche Praxis, welches Auftreten, welche Relikte, welche Ideologie, welche Personen zu Fluxus gehörten –, lassen sich, wie wir gesehen haben, als Abwehrbewegung im Kampf um Definitionsmacht deuten. Die Inszenierung eines eindeutigen Bildes wird bewusst unterlaufen und ein augenzwinkerndes Spiel mit verschiedenen, sich überlagernden Bildern beginnt. Fluxus-KünstlerInnen versuchten damit einer raschen Eingliederung in Kategorien und Diskursgemeinschaften zu entgehen.

Positionierungsstrategie: das Label Fluxus. Die inszenierte Opazität des Begriffes Fluxus lässt an die Positionierungsstrategien des Dadaismus denken, die Eстера Milman herausgearbeitet hat.²⁰⁰ Sie weist nach, dass die Erzählung über Bedeutung und Gründung von Dada durch die Künstler zunehmend mystifiziert wurde, indem die Bewegung zu einem ahistorischen Phänomen stilisiert wurde, insbesondere von Tristan Tzara. Ähnliche

198 ——— Keller, wie Anm. 20, S. 26, mit einem Zitat aus: George Brecht, »An Interview with Robin Page for Carla Liss (Who Fell Asleep)«, in: *Art and Artists*, Bd. VII, Oktober 1972, S. 29: »Each of us had his own ideas about what Fluxus was and so much the better ...«

199 ——— Zit. nach ebd.

200 ——— Eстера Milman, »Historical Precedents, Trans-historical Strategies and the Myth of Democratization«, in: *Visible Language*, Bd. XXVI, Nr. 1/2, 1992, S. 17–34.

Tendenzen der Verunklärung als Strategie der Positionierung lassen sich auch bei anderen Gruppierungen, wie den Surrealisten und der Situationistischen Internationalen, erkennen. Milman macht diesen Prozess der Mystifizierung ebenso an Äußerungen der Fluxus-Künstler fest, die zumeist bestritten haben, dass Fluxus als historische Kunstbewegung aufgefasst werden könne.²⁰¹ Damit wird ein idealistisches Konzept von Kunst gestützt.

Die Opazität, die durch die komplexen und widersprüchlichen Aussagen über Fluxus konstruiert wird, schafft zugleich einen offenen Projektionsraum. Das »Label« Fluxus kann dann alles Denkbare bezeichnen, alle Medien in den Dienst nehmen. Im Verwertungsprozess des Kunstmarkts bedeutet dies langfristig, dass einige wenige Künstlernamen, die mit dem Begriff Fluxus assoziiert werden, das jeweilige Kunstobjekt als »Fluxus« authentifizieren. Dies steht dann teilweise sogar im Widerspruch zur Strategie der Künstler, die sich durch Verunklärung festen Zuschreibungen entziehen und sich als Positionierungsstrategie selbst einen Expertenstatus erhalten wollten.

Bedienen einer bürgerlichen Erwartungshaltung: Die Künstler antworten mit ihren mysteriösen Äußerungen auf eine Erwartungshaltung. Kunstwerken werden in der Moderne in der Regel eine bestimmte, mythische Aura zugeschrieben, die letztlich unerklärlich bleibt. Bekanntlich hat Walter Benjamin diese Aura vom ursprünglichen Kultwert des religiösen Kunstwerkes abgeleitet. In der Moderne, wenn dieser auratische Wert nur noch historisch begriffen werden kann, wird die ideologische Zuschreibung von Aura in Anspruch genommen, implizit einen unerklärlichen Marktwert zu rechtfertigen und zu begründen. Die KünstlerInnen antworten durch ihre Mystifizierungen halbironisch auf diese moderne Form der Zuschreibung von »höherem Wert« an das Kunstwerk. Opazität birgt jedoch auch eine beunruhigende Qualität und genau diese Qualität, dieser extrem beunruhigende Moment wird bei Fluxus in besonderem Maße inszeniert. Im Gegenzug wird in den kunsthistorischen Auslegungen (siehe auch letztlich die vorliegende Arbeit) zumeist versucht, diese Opazität zu durchdringen und das Fluktuieren der Signifikanten, wenn man so will, durch eine Eingung und Festschreibung der Begriffe aufzuhalten. »Fluxus« ist aber um eine Leerstelle, um das Verschwinden des Kunstobjekts, organisiert.

Erweiterter Materialbegriff: Die Inversion der Begriffe, die Fluxus in Gang setzte, unter anderem dadurch, dass Kompositionsmethoden der Musik auf die verschiedenen Aspekte des Visuellen abgebildet wurden,

201 ——— Milman zieht hierzu unter anderem den Essay »A Child's History of Fluxus« von Dick Higgins heran, in dem dieser eine ahistorische Version von Fluxus propagiert (ebd., S. 23).

machte es möglich, alles als Material zu betrachten.²⁰² Die prinzipielle Offenheit der Kunstproduktion kam zudem Forderungen nach einem uneinheitlichen, zersplitterten Kunstobjekt entgegen, wie dies aus einer kritisch-feministischen Perspektive als Verweis auf die imaginäre Struktur der Subjekt-konstitution gesehen werden kann.

Auch Owen F. Smith sieht es als ein wesentliches Kennzeichen an, dass sich Fluxus als Produktionsweise und Stil, aber auch Fluxus als Künstlergruppe einer einfachen Beschreibung entzogen hat: »The diversity of Fluxus understandings was intentionally opposed to definitional approaches so that any definition of Fluxus based on traditional methods is misleading because it denies this central aspect of Fluxus. Fluxus was by nature both expansive and contradictory.«²⁰³

Diese Strategie, Widersprüche zu vereinen und eine klare narrative Struktur zu verweigern, erwies sich allerdings zugleich als hinderlich für eine Einschreibung in die Kunstgeschichte. Die Kunstbewegung blieb peripher, im Gegensatz zu den Factory-Produktionen eines Andy Warhol, obwohl einzelne Fluxus-Produktionen damit vergleichbar sind. Auf Fluxus als Initialzündung für neue künstlerische Praktiken wird immer wieder verwiesen, beispielsweise für die Institutional Critique, Conceptual Art und Kontext Kunst.

202 ——— Vgl. Diederichsen, wie Anm. 123, S. 49.

203 ——— Smith, wie Anm. 65, S. 10.

3 MYTHOLOGIEN VERSUS GESCHICHTE

Bezeichnend für Fluxus ist gewissermaßen ein Paradox, nämlich die Aussage, dass Fluxus nicht erklärbar, nicht fassbar, nicht einordenbar wäre bei gleichzeitiger Redundanz der Erklärungen. Alle Publikationen sind seit den ersten Aktionen damit beschäftigt, herauszufinden, *was* Fluxus sei, *wer* dazugehörte, *warum* dies Fluxus sei und jenes nicht. Fluxus ist daher organisiert als permanente Selbstbespiegelung und ein permanentes Reformulieren. Der Begriff *Fluxus* dient insofern als leerer Signifikant, der nicht enden wollende Erklärungen in Gang setzt.

Hier lässt sich Mythologie und Geschichte schwer trennen, denn jede Geschichtsschreibung ist selbst positioniert und schafft damit neue Mythologeme. Wenn Roland Barthes jedoch Mythos als ent-historisierend beschreibt, legt dies den Umkehrschluss nahe, die historische Einbettung jeweils wieder herzustellen und biographische Anmerkungen der KünstlerInnen, Beschreibungen von Aktionen, Projekten und Objekten mit einer reflexiven Ebene zu versehen. Bei den biographischen Anmerkungen richtete ich meine Aufmerksamkeit auch auf die Verbindungen der KünstlerInnen. Aus der großen Anzahl der FluxuskünstlerInnen wähle ich einige aus, die in dieser Arbeit eine besondere Rolle spielen. Einzelne mythische Erzählungen in den Biographien unterziehe ich im Lauf der Arbeit einer kritischen Re-Lektüre.

3.1 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: ALISON KNOWLES

Alison Knowles wurde 1933 in New York (Queens) in einer bildungsbürgerlichen Familie geboren. Sie studierte am Pratt Institute in New York Malerei. 1960 heiratete sie Dick Higgins, mit dem sie 1962 als einzige Frau während der ersten Fluxus Festivals in Europa tourte, dabei führte sie eigene Stücke auf und, zusammen mit den anderen reisenden Fluxuskünstlern, die Stücke der nicht anwesenden KünstlerInnen. Unabhängig von Dick Higgins trat sie danach mit unterschiedlichen FluxuskünstlerInnen auf, ihr Beitrag zum *Yam Festival*, das George Brecht und Robert Watts 1964 organisierten,

war die *Yam Hat Sale* Ausstellung in der Smolin Gallery in New York.²⁰⁴ Mit George Maciunas realisierte sie nur eine, in zwei Versionen erschienene Edition, eine kleine, mit Bohnen gefüllte Dose: *Bean Rolls 1* und *Bean Rolls 2*, 1964. Die Künstlerin beschrieb die Arbeit, die zahlreiche kleine beschriftete und bemalte Rollen zum Thema Bohnen enthielt, als »A canned book.«²⁰⁵ Bekannte Fluxus Partituren von Knowles sind: *Shuffle*, 1961;²⁰⁶ *Proposition*, 1962, *Variation # 1 on Proposition*, 1964; *Nivea Cream Piece*, 1962, *Variation on Nivea Cream Piece*, (Datum unbekannt); *Child Art Piece*, 1962; *Variation on Child Art Piece # 1*, 1964; *Street Piece*, 1962; *Shoes of Your Choice*, 1963; *Piece for Any Number of Vocalists*, 1962; *Color Music # 1 for Dick Higgins*, 1963; *Giveaway Construction*, 1963; *Color Music #2*; 1963; *Color Music # 2, Revised*, 1963; *Braid*, 1964; *String Piece (Variation on Braid)*, 1964; *Composition for Paik*, 1964; *Chair Piece for George Brecht*, 1965; *Wounded Furniture*, 1965; *Performance Piece №8*; 1965; *Newspaper Event*, 1965.²⁰⁷ Sie arbeitete ausserdem mit Siebdruck, häufig druckte sie Alltagsgegenstände wie Brot ab und verband diese mit Text. Auch die Sonderausgaben an Plakaten der Something Else Press stammen von Knowles. Besonders wichtige große Installationen sind *The Big Book*, 1967 (Abb. 78), das auf der Frankfurter Buchmesse gezeigt wurde, und *The House of Dust*, 1968. Auf beide Projekte komme ich später zu sprechen, hier nur kurz die Anmerkung, dass *The House of Dust* noch häufiger in Zusammenarbeit mit Studierenden aufgeführt wurde (beispielsweise bei Pentiment, Kunstakademie Hamburg 1995). Schon an den Titeln der Partituren kann man ihre Verbundenheit mit Nam June Paik und George Brecht ablesen. Bei den ersten Festivals führte Alison auch das Paik Stück *Serenade for Alison*, 1962 auf (siehe Abb. 19). Die Handlungsanweisung verlangte von Knowles verschiedenfarbige Unterhosen auszuziehen und mit diesen bestimmte Dinge zu veransaltalen: »put them on the wall«, »look at the audience through them«, »pull them over the head of a snob«²⁰⁸ Knowles änderte die Partitur, wie bei Fluxus üblich, stark ab. »Take off a pair of blood stained panties and stuff them in

204 ——— Einige Angaben stützen sich auf das Begleitheft des Katalogs *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten*, (Hrsg.) René Block, Gabriele Knapstein, wie Anm. 26, S. 84.

205 ——— Ina Conzen, Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.), *Art Games, die Schachteln der Fluxuskünstler*, Stuttgart 1997, S. 90.

206 ——— Problematische Datierung, könnte dem Wunsch nach möglichst früher Einschreibung in die Kunstgeschichte geschuldet sein, wie meine Gespräche mit ihr nahelegen.

207 ——— Alle Angaben vgl. Ken Friedman, Owen Smith, Lauren Sawchyn, *Performance Research e-Publications*, 2002, S. 69–72, <http://www.performance-research.net/pages/e-publications.html>. dies ist eine Weiterführung der Publikation von Ken Friedman, wie Anm. 189.

208 ——— Kristine Stiles, »Anomaly, Sky, and Psi in Fluxus«, in *Critical Mass, Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University, 1958 – 1972*, (Hrsg.) Geoffrey Hendricks, New Brunswick 2003, S. 69.

the mouth of the worst music critic« sowie die Anweisung: »show them, that you have no more panties on,« befolgte sie nicht. Stattdessen warf sie die Slips ins Publikum, ausserdem trug sie ein Kofferradio um den Hals, bei dem sie nach jedem Slip den Sender wechselte. Wie Kristine Stiles bemerkt, gehorcht dieses Stück noch weitgehend einem tradierten Rollenverständnis, einer zum Objekt mutierten Frau und den beobachtenden Männern; auf den Fotos ist ein etwas ungewöhnlicher und ungeschickter Strip zu sehen, umringt von grinsenden Männergesichtern.²⁰⁹ Seine sexuell gefärbte Nähe zu Alison Knowles in den ersten Jahren beschrieb Nam June Paik auch an anderer Stelle: »The music for high tower and without audience« is more platonic. Alison Knowles »ascended« to the top of the »Eiffel tower« and cut her beautiful long hair in the winter wind. No one noticed, no program was printed, no journalist was there. Sorry, Dick Higgins saw it. It is just the unavoidable evil. He is her husband.«²¹⁰ Auch Emmett Williams gehörte zu Knowles engeren Verbindungen in der Fluxusgruppe, sowohl während der Zeit, in der Williams in der Something Else Press (SEP) arbeitete, als auch später, nachdem er und Dick Higgins miteinander zerstritten waren. Während ihr Verhältnis zu Maciunas zeitweise distanziert war, zumal dieser Dick Higgins und alle engen Mitarbeiter der SEP von Fluxus »ausschloss«, war sie Teil eines größeren inneren Zirkels von Künstlern und Künstlerinnen in New York, die mit neuen Kunstformen experimentierten. Auch mit Geoffrey Hendricks und Bici Forbes-Hendricks sowie deren Kindern bestand eine nachbarschaftliche Freundschaft. Mit Letty Lou Eisenhauer, die in Happenings und Fluxustücken auftrat und gleichzeitig mit Pop Art Künstlern engen Kontakt hatte, waren Higgins und Knowles befreundet. Bei der Flux Wedding von George Maciunas kurz vor seinen Tod fungierte Alison Knowles als *Best Men* (Trauzeugen), dies zeigt ihren allseits akzeptierten Status in der Gruppe. Knowles Fluxus Event Scores zeichnen sich durch ihren partizipativen Charakter aus, bei *Shoes of Your Choice*, lautet die Handlungsanweisung: »A member of the audience is invited to come forward to a microphone if one is available and describe a pair of shoes, the ones he is wearing or another pair. He is encouraged to tell when he got them, the size, the color, why he likes them, etc.«, der Event sorgt dafür, dass sich innerhalb weniger Minuten vorher fremde Personen erstaunlich Persönliches mitzuteilen beginnen und sich das Gespräch auf das Publikum ausbreitet.²¹¹ Die Zwillinge Hannah und Jessica kamen 1964 zur Welt. Knowles ließ sich von Dick Higgins

209 ——— Vgl. Stiles ebd.

210 ——— Nam June Paik, »Postmusic, an Essay for the New Ontology of Music, 1963«, in *O que Fluxus? O que nao é! O porque. What's Fluxus? What's Not! Why*. Hrsg. Jon Hendricks, Rio de Janeiro, Detroit 2002, S. 103.

211 ——— Friedman/ Smith/ Sawchyn, wie Anm. 207, S. 70.

nach 10jähriger Ehe scheiden, sie heirateten später wieder, vor allem um gemeinsam für die Kinder zu sorgen, eine ›klassische‹ Ehe führten sie jedoch nicht mehr. Zu Knowles Vertrauten zählte auch John Cage, den sie häufig besuchte. Gemeinsam mit ihrer Tochter Hannah Higgins, einer Kunsthistorikerin, zeigt Alison Knowles performative Lectures zu Fluxus, bei denen Power Point Präsentationen zu variierenden Versionen von Eventscores mit aktuell aufgeführten Events kombiniert werden. Insofern werden die Wiederaufführungen als solche sichtbar und das performative Ereignis, das oftmals problematisch situiert wird als genuin einmalige Erfahrung, in den kritischen Kontext einer erweiterten Auffassung von Ereignis gestellt. Ereignis wird hier, wie man mit TheoretikerInnen wie Judith Butler oder John Langshaw Austin argumentierten könnte, auch künstlerisch als eine differente Wiederaufführung gezeigt – mit jeweils changierenden Bedeutungen. In der Tate Modern wurde das Stück *Proposition* kürzlich aufgeführt, dessen Anweisung »Make a Salad« lautet. Alison Knowles richtete mit zahlreichen Helfern Salat für 4000 BesucherInnen an. Es gehorcht jedoch wiederum tradierten kunsthistorischen Einschreibungen in Low und High Art, dass die Aufführung auf einen Familientag der Tate Modern gelegt wurde, und so diese Aktion, die dezidiert weiblich konnotierte Handlungen kritisch thematisiert, contra-intentional wieder in die familiäre Sphäre zurückverwiesen wird.

3.2 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: EMMETT WILLIAMS

Emmett Williams wurde 1925 in Greenville, South Carolina geboren, die Familie seiner Mutter kam ursprünglich aus Polen. Aufgewachsen ist er in der Hafenstadt News in Virginia. Er war von 1943-1946 bis Mitglied bei der US Army, zwischen 1949 und 1966 lebte er in Frankreich, Deutschland und der Schweiz. Er war Mitglied im Darmstädter Zirkel für Konkrete Poesie, er lernte dort die Theorie des *Dynamischen Theaters* kennen. Dieses Konzept wurde von Daniel Spoerri und Claus Brenner entwickelt, es reduzierte das Theater auf das Material, das Konkrete ist dabei das Entscheidende, es ging ihnen um nicht-theatrale Darstellungen. Williams arbeitete mit konkreter, visueller Poesie und verband diese auch später mit Fluxusarbeiten, er schuf visuelle Eventscores wie ein Alphabet in Form einer Raute, das auch aufge-

führt werden kann. Von 1955 bis 1964 schrieb er in Darmstadt für die U.S. Army Zeitung *Stars and Stripes*.²¹² Wie Knowles nahm er als Aufführender am ersten Fluxus Festival in Wiesbaden teil. Seine, im Fluxus Workbook verzeichneten Eventscores sind: *The Gift of Tongues*, 1962; *In Unison*, 1962; *Ten Arrangements for Five Performers*, 1963; *Emotional Duet*, 1962; *Vocal Struggle for Dick Higgins*, 1963; *Song of Uncertain Length*, 1960; *Duet for Performer and Audience*, 1961; *For La Monte Young*, 1962; *Ten Arrangements for Five Performers*, 1962; *Counting Songs*, 1962; *Expedition*, 1964; *Supper*, 1965; *Piano concerto for Paik No. 2*, (unbekanntes Datum).²¹³ Im Performance Workbook fehlen allerdings typische Arbeiten von Williams wie *White for Governor Wallace* und die *Alphabeth Symphony*: »In diesem Stück wird die Reihenfolge der Buchstaben des Alphabets durch Zufall bestimmt und zu jedem einzelnen Buchstaben eine Aktivität aufgeführt, Wird zum Beispiel der Buchstabe ›D‹ gezogen, heißt das ›D‹ = Dog, und der Performer ißt auf allen vieren; oder ›P‹ = pouring, und der Aufführende entleert eine Flasche Bier in seine Hose.«²¹⁴ wie der –Event von Rene Block und Tobias Berger beschrieben wird (Abb. 27 und Abb. 28). Williams kehrte 1966 in die USA zurück und arbeitete von 1966 bis 1970 als Chief Editor für die Something Else Press. Er arbeitete in dieser Funktion mit zahlreichen KünstlerInnen aus dem Fluxus-Umfeld zusammen. Hannah Higgins zeigt in ihrem Diagramm auf, welche KünstlerInnen mit der SEP in Kontakt waren. (Abb. 94). Seine zweite Frau war die Künstlerin Ann Noel, die zuerst für die Edition Hansjörg Mayer in Stuttgart arbeitete und später für die SEP. Mit ihr hat er einen Sohn, aus der ersten Ehe hatte er drei Kinder. Ann Noel lebte mit ihm in Barrytown (dem zweiten Standort der SEP) und begleitete ihn zu zahlreichen Lehraufträgen an Kunstakademien und Universitäten, wie Ann Noel in ihrem Fluxus Diagramm aufzeichnete (Abb. 95). Zeitweise hatte Ann Noel parallel Lehraufträge. Williams interessierte die humorvolle, absurde Seite von Fluxus. In dem mehrfach erwähnten Band *My Life in Flux and Vice Versa* schildert er Aktionen, Festivals, absurde Ereignisse und beschreibt viele seiner eigenen Aktionen und Kooperationen. Eine besonders intensive Freundschaft und Zusammenarbeit verband ihn mit Robert Filliou. Williams und Filliou treten als »Co-Inventors« in *My Life in Flux* auf. In einem Gespräch mit mir schilderte Williams, wie er sich oft im Gedanken mit Filliou unterhält, um dann erst nach einigen Minuten zu realisieren, dass dieser schon tot sei. Ay-O und Addi Köpcke sind zwei weitere enge »Collaborators« von Williams. Mit Ay-O und Ann Noel reiste er 1977 durch Japan. In Europa trat er häufig mit Eric Andersen, Willem De Ridder und Filliou auf. Von Williams ist keine Fluxus- Edition erschienen,

212 ——— Vgl. Conzen, wie Anm. 205, S. 160.

213 ——— Friedman/ Smith/ Sawchyn, wie Anm. 207, S. 115/116.

214 ——— Tobias Berger in: Begleitheft des Katalogs, wie Anm.26, S. 99.

allerdings eine Auflagenarbeit bei der Edition MAT mit dem Titel: 13 *Variations*, 1965. Das in einem Karton enthaltene Leporello spielt mit einem Satz von Gertrude Stein: »When this you see remember me«. ²¹⁵ Den Band *Mr. Fluxus* entwickelte Emmett Williams zusammen mit Ann Noel als ein multiauktoriales Portrait von George Maciunas, ganz im Sinne der erweiterten Autorenschaft. Williams war immer auch Chronist, und damit Interpret von Fluxus. Typisch dafür ist auch seine Mitarbeit an der *Topography of Chance*, einem multiauktorialen Projekt, auf das ich bei Spoerris biographischen Notizen zu sprechen komme. Als eine Verbindung von Konkreter Poesie und Fluxus kann man seine späteren Arbeiten betrachten, zum Beispiel verfasste er visuelle Portraits von FluxuskünstlerInnen in denen Spielzeugsbuchstaben mit kleinen Gegenständen kombiniert werden, die auf Charaktereigenschaften und Vorlieben des Portraitierten verweisen. Auch dies zeigt seine Verbundenheit mit vielen FluxusprotagonistInnen. Entsprechend mit der Verschriftlichung als gleichrangiges künstlerisches Medium (Handlungsanweisung/ schriftliches multiauktoriales Verweissystem, Kombination von Lettern und Gegenständen/ Selbstzeugnis und Dokumentation) geht beispielhaft mit Williams künstlerischen Konzeptionen eine paradoxe Logik der Be- und Entgrenzung von Subjektivität einher. Als Vorläufer des sogenannten Linguistic Turns in der Bildenden Kunst wird das Register des Symbolischen (Verschriftlichung) als relativierendes System einer hemmungslos subjektivistischen, im Imaginären (Bildhaften) wurzelnden Perspektive entgegengestellt. Dies legt die Interpretation nahe, dass Fluxus auf vielfältige Weise in eine (Neu)Ordnung des Wissens verstrickt ist, die einen Umbau des Subjektbegriff, des Produktionsbegriff, des Gemeinschaftsbegriff und des Werkbegriffes zu Tage treten ließ. Williams zog 1980 nach Europa zurück, als René Block einige FluxuskünstlerInnen über den DAAD einlud. Zusammen mit René Block erarbeitete er den Katalog zu 1962 *Wiesbaden 1982*. Er nahm an allen großen späteren Fluxusfestivals teil, welche nach Maciunas Tod zunehmenden von Kunstinstitutionen initiiert wurden. Bis zu seinem Tod lebte Williams mit Ann Noel in Berlin.

215 ——— Vgl. Conzen, wie Anm. 205, S. 160.

3.3 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: BEN PATTERSON

Ben Patterson wurde 1934 in Pittsburgh geboren. Er studierte von 1952 bis 1956 an der University of Michigan. Einige Zeit spielte er Kontrabass in verschiedenen kanadischen Orchestern. 1969 übersiedelte er nach Köln und veranstaltete erste Performances, besser gesagt, Musik Events, wie *Lemons*, *Variations for Double Bass*, die später fest zum Fluxus Repertoire zählten. 1961 schon arbeitete er in Paris mit Robert Filliou zusammen und veröffentlichte eine Stückesammlung *Methods and Processes*. Er nahm an den Prä-Fluxusveranstaltungen teil, wie *Après John Cage*, Galerie Parnass, Wuppertal und *Neo-Dada in der Musik* teil.²¹⁶ Er war am ersten Fluxus Festival beteiligt und nahm an den meisten folgenden in Europa teil.²¹⁷ 1963 übersiedelte er nach New York und beteiligte sich an zahlreichen Fluxus Aktionen. Er gehört zu den wenigen KünstlerInnen, die nie von George Maciunas aus Fluxus ›ausgeschlossen‹ wurden. Besonders bekannt von seinen Fluxus-Stücken sind *Paper Piece*, (Abb. 24 und Abb. 60), und *Lick*, bei dem eine Person mit Sahne eingesprüht wird und alle BesucherInnen / MitperformerInnen die Sahne ablecken. Eine bekannte Performerin dieses Stücks war Letty Eisenhauer. Ende der 60er Jahre zog sich Patterson als aktiver Künstler zurück, er machte es sich zur vordringlichen Aufgabe, für seine Familie Geld zu verdienen und war unter anderem Konzertveranstalter/ Kulturmanager. Er blieb aber vielen KünstlerInnen aus dem Fluxus Umkreis eng verbunden, so war für ihn John Cage ein wichtiger Freund, mit dem er zeitweilig in einer Hausgemeinschaft lebte. 1988 nahm er erstmals wieder an einer Fluxus Ausstellung teil (Emily Harvey Gallery, NY). Seine Rückkehr in die Kunst wurde vor allem durch die italienischen Fluxus-Sammler ermöglicht, die einige Arbeiten ankauften. Er lebte seitdem in Italien und Wiesbaden. Wiesbaden ist der Wohnort des Fluxussammlers Berger. Ben Patterson als schwarzer US- Amerikaner und Nam June Paik als asiatischer Künstler; Alison Knowles als Frau boten bei den ersten Fluxus Festspielen ein für das Nachkriegsdeutschland ungewöhnliche, demonstrative Abweichungen vom männlich weißen Künstlerideal. Dieses Ideal wurde darüber hinaus während der Nazi-Zeit in propagandistischen Spielfilmen häufig zum exzentrischen Führer umgedeutet. Diese Neudefinition wurde in den abschätzigen Kommentaren den Boulevard Blättern, wie der Bild Zeitung zwar nicht direkt angesprochen, es

216 ——— Vgl. Conzen, wie Anm. 205, S. 121.

217 ——— Vgl. Block, Knapstein, wie Anm. 26, S. 89.

schwangen aber indirekt rassistische und sexistische Untertöne bei ihrer Berichterstattung mit, wie ich später darlegen werde. Der »KünstlerInnenkörper« als projektives Material ließ ebendiesen als Schauplatz unterschiedlicher Diskurse in Erscheinung treten, als Kreuzpunkt sexistischer und rassistischer Ideologien deren medienkulturelle Verfasstheit durch die Fluxus- Praxis einer permanenten Wiederveröffentlichung (der Bildzeitungsartikel in der Künstlerpublikation und zugespitzt oder verfälscht in zirkulierenden Künstlerzeitungen) als fabrizierten ideologischen Begriff in Erscheinung treten.

3.4 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: DICK HIGGINS

1938 in Cambridge, UK als Richard Carter Higgins geboren, 1939 Übersiedelung in die USA. In den 50er Jahren lag sein Hauptinteresse bei der Musik. (Eric Andersen äusserte, dass er schon als Halbwüchsiger Musikstücke dirigierte, dies ist aber ansonsten nicht erwähnt.)²¹⁸ Er gehörte zu der Gruppe junger Künstler, die in der Klasse von John Cage mit neuen Formen von Musik-Kompositionen experimentierte. Dort lernte er George Brecht, Al Hansen, Allan Kaprow, Jackson Mac Low und Richard Maxfield kennen. Gemeinsam mit Al Hansen organisierte er unter der Bezeichnung *New York Audiovisual Group* Events und Auftritte im New York der frühen sechziger Jahre. In diesem Kontext lernte er Maciuans kennen Mit Alison Knowles war er seit 1960 mit einer längeren Unterbrechung verheiratet, Higgins und Knowles reisten nach Europa und nahmen 1962/ 1963 an den Festivals in Wiesbaden, Kopenhagen, Paris, Düsseldorf und Stockholm teil. 1964 kamen die Zwillinge Hannah und Jessica zur Welt. Mehrere Quellen und Künstler geben an, dass Dick Higgins den Begriff »Intermedia« prägte.²¹⁹ Letty Eisenhauer, die in Filmen und Events von Higgins auftrat, beschreibt ihn als sehr begabten, aber auch exzentrischen Künstler.²²⁰ So schildert sie eine Episode, als sie mit Al Hansen, Knowles und Higgins essen ging. Higgins führte

218 ——— Eric Andersen im Gespräch mit der Autorin, Zürich, Dezember 2008.

219 ——— Vgl. Block, Knapstein, wie Anm. 26, S. 80, vgl. Conzen, wie Anm. 205, S. 78.

220 ——— Letty Lou Eisenhauer im Gespräch mit der Autorin, New York, Sept. 2009.

seinen Eventscore Danger Music No 17: »Scream! Scream! Scream! Scream! Scream! Scream!« auf, er konnte jedoch nicht mehr aufhören zu schreien. Alison Knowles versuchte ihn durch eine Ohrfeige zu stoppen, Higgins schlug Knowles aber so stark ins Gesicht, dass ihre Brille kaputt ging und ihre Nase gebrochen wurde. Higgins komplizierter Charakter klingt auch in den Eventsscores seiner FluxuskollegInnen an, so veröffentlichte Williams 1963, der ein Stottern oder eventuell eine Persönlichkeit mit Unterbrüchen zeigt:

Vocal Struggle for Dick Higgins

d
ic
khi
ggin
sdick
higgin
sdickhi
gginsdic
khigginsd
ickhiggins
dickhiggins²²¹

In einem weiteren Score wird Alison Knowles noch deutlicher, in dem sie Higgins persönliche psychische Probleme anspricht:

Color Music # 1 for Dick Higgins
List your problems from one to five.
For each problem, list the best solution
you can think of.
For each problem, also list a color.
Whenever the problem arises in your
Mind, think first of the best solution, and
if you cannot act on it immediately, switch
to concentration on the color until an
absolute necessity intervenes.²²²

Im Fluxus Performance Workbook sind von Higgins verzeichnet: *Danger Music Number One*, 1961, *Danger Music Number Two*, 1961 (Abb. 25), *Danger Music Number Nine (for Nam Nune Paik)*, 1962; *Danger Music Number Eleven*

221 ——— Friedman/ Smith/ Sawchyn, wie Anm. 207, S. 115.

222 ——— Ebd., Friedman/ Smith/ Sawchyn, wie Anm. 207, S. 70.

(for George), 1962; *Danger Music Number Twelve*, 1962; *Danger Music Number Fourteen*, 1962; *Danger Music Number Fifteen*, 1962, (Abb. 26)²²³; *Danger Music Number Seventeen*, 1962; *Danger Music Number Twenty-Nine*, 1963; *Danger Music Number Thirty-One*, 1963; *Danger Music Number Thirty –One (for George Maciunas)*, 1963; *Danger Music Number Thirty Three, (for Henning Christiansen)* 1963; *Judgement for String and Brass*, 1963; *Anger Song # 6 ('Smash')*; 1966; *From Twelve Lectures about the Same Thing or Bartenders Who have no Wings*, 1966; *Constellation Number 4*, Datum unbekannt.²²⁴ Ihn verband eine enge Freundschaft mit Wolf Vostell, auf die ich später näher eingehen werde. Higgins ererbte ein großes Vermögen, von dem er einen Großteil für die Publikation von Büchern in der *Something Else Press* ausgab, die er 1964 gründete. Alison Knowles erwähnte, dass er im Alter zwischen zwanzig und dreissig so wohlhabend war, dass er alles machen konnte, was ihm in den Sinn kam. (Dieser Zeitraum stimmt allerdings nicht ganz mit der Korrespondenz überein, eventuell war der Zeitpunkt seiner Erbschaft später, oder er erhielt die Gelder nur nach und nach, wie der Briefwechsel mit Wolf Vostell nahelegt.²²⁵) Higgins arbeitete in der *Something Else Press* eng mit Emmett Williams zusammen, beide publizierten Künstlerbücher mit KünstlerInnen, die Fluxus und Happening nahestanden, wie das von Hannah Higgins gezeichnete Diagramm (Abb. 94) aufzeigt. Philipp Corner lebte zweiweise in der Wohnung über (oder unter) der *Something Else Press* in New York, und als diese nach Barytown umgezogen war, kam Ann Noel als zusätzliche Mitarbeiterin dazu. Nach der *Something Else Press* (1964 – 1973) gründete er noch zwei kleinere Verlage: die *Unpublished Editions* (1972 – 1985) und seit 1978 die *Printed Matters*.

Ab Anfang bis Mitte der 70er Jahre lebte Higgins, ermutigt durch Geoffrey Hendricks *Coming out*, seine homosexuellen Neigungen aus. Higgins Bindungen beschreibt er selbst in Briefen häufig als aufwühlend und emotional. Er wurde immer wieder von psychischen Krisen heimgesucht und ging mehrmals in eine psychosomatische Klinik zur Kur. Nach den turbulenten Jahren der *Something Else Press* arbeitete Higgins verstärkt als Einzelkünstler, er trat erst wieder in den 80er Jahren mit einer größeren Fluxus Gruppe bei den großen Fluxus Revival Festivals auf. Seine eigenen Siebdruckarbeiten erschienen zu einem großen Teil bei der Edition Conz in Verona.²²⁶

Higgins emotionale Probleme (bzw. die Erzählungen über sie) decken sich mit einer tradierten Auffassung der künstlerischen Sonderrolle,

223 ——— Ebd., S. 50. hier weicht die Nummer der *Danger Music* von der Abbildungsunterschrift ab.

224 ——— Ebd., S. 49–52.

225 ——— Briefwechsel Wolf Vostell und Dick Higgins, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

226 ——— Block/ Knapstein, wie Anm. 26, S. 80.

bei der Abweichungen von bürgerlichen Verhaltensweisen als eine Art stellvertretenden Eskapismus gestattet sind und eine Art Entlastungsfunktion haben. Allerdings wird Higgins Exzentrik bei Fluxus keinesfalls in den Mittelpunkt von Erzählungen gestellt, sie wird eher beiläufig erwähnt. Für biographisch gefärbte Erzählungen um Higgins spielt eher die Relativierung eines künstlerischen Produktionsbegriffes zugunsten der Übertragung von »Kunst« in die sogenannte »Lebenspraxis« eine Rolle, die als Zeichen einer übergeordneten Veränderung von Wissens- und Lebensparadigmen gewertet werden muß. Obgleich Higgins und Knowles öffentliches In-Erscheinung-treten als (Ehe-)Paar innerhalb der Fluxusgruppe nicht direkt thematisiert wird, existieren die unterschiedlichsten Subtexte zum Verhältnis von Männern und Frauen in der Fluxuskunst, einiges werde ich im Verlauf der Arbeit ansprechen. Speziell bei Higgins und Knowles sehe ich eine visuell erkennbare Entwicklung: in den ersten Bildern von Wiesbaden 1962 tritt Knowles auch ikonographisch eingeschrieben als Ehefrau von Higgins auf, wenn sie eine spezifisch intime, aber nicht erotisierende, sexualisierte Handlung, wie das Rasieren von Higgins Kopf vornimmt (Abb. 25, Abb. 26). Higgins ist hier als Subjekt ins Bild gesetzt, Knowles fungiert als Helferin. Mehrfach erscheint Knowles aber auch Teil der Gruppe, zwar eher am Rande und weniger häufig (Abb. 30, Piano Activities/ Abb. 32, Versteigerung), aber zweifellos als Teil der Gruppe. Der visuell »dokumentierte« Subjektivierungsprozess wird unterstützt durch ihre spätere Kurzhaarfrisur, Knowles ist mehr und mehr positioniert als gleichrangig und als unabhängig von Dick Higgins. Auf anderen Ebenen spielen die Geschlechtsunterschiede weiterhin eine gravierende Rolle, beispielsweise in der Sammlungspolitik, so befinden sich im Archiv Sohm zwar viele Ordner mit Higgins Briefen, jedoch nur einige wenige von Knowles.

3.5 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: GEORGE MACIUNAS

George Maciunas wurde im November 1931 in Kaunas in Litauen, als zweites Kind, neben seiner um ein Jahr jüngeren Schwester Nijole, des litauischen Architekten und Spezialisten für E-Kraftwerke Alexander M. Maciunas und der Russin Leokadija Maciunas, einer ehemaligen Balletttänzerin an der litauischen Staatsoper, geboren. Aus Angst vor der russischen Armee floh

die Familie 1944 mit den abziehenden deutschen Soldaten von Kaunas nach Deutschland und ließ sich 1947 in Bad Nauheim nieder. Sein Vater arbeitete in der amerikanisch besetzten Zone als Elektriker bei Siemens-Schuckert in Frankfurt am Main. 1946 besuchte Maciunas das Ernst Ludwig Gymnasium in Bad Nauheim und fiel durch Talente im Zeichen- und Mathematikunterricht auf. Zwei Jahre später, im Jahre 1948, emigrierte die Familie in die USA und lebte für mehrere Jahre in einer Einwandlersiedlung auf Long Island. Sein Vater lehrte am City College of New York.²²⁷

Maciunas extrem schwierige Kindheit wird eindrucksvoll durch das multiauktoriale Buch *Mr. Fluxus* von Williams/ Noel wiedergegeben.²²⁸ Als Kleinkind verbrachte er monatelang in der Schweiz (teilweise mit seiner Schwester) zur Kur, bei seiner Rückkehr konnte er kein Litauisch mehr sprechen. Berichte über seine Kindheitserlebnisse gipfeln darin, dass eine Blinddarmoperation ohne Betäubung vorgenommen werden musste. Man kann vermuten, dass es unter diesen Umständen schwer war, vertrauensvolle nahe Beziehungen aufzubauen, die die Basis schaffen, sich von den Eltern zu distanzieren und zu lösen. Seine Beziehung zur Mutter blieb über sehr lange Zeit ausgesprochen nahe, Fluxuskunst war ihr jedoch so fremd, dass er darüber etwas Distanz herstellen konnte. Es liegt nahe, einige seiner Eigenschaften mit seiner schwierigen Kindheit in Verbindung zu bringen, ohne seinen zentralen Beitrag zu Fluxus psychologisieren zu wollen. Seine Kindheits Traumata schufen Möglichkeitsbedingungen, für seine Aktivitäten wählte er jedoch eigene Wege. Auffällig ist bei seinen Fluxusarbeiten die Beschäftigung mit Exkrementen, so existieren von *Excreta Fluxorum* unterschiedliche Variationen, von Jon Hendricks wie folgt kommentiert: »Excreta Fluxorum must have been one of Maciunas' favorite works. It is a collection of many types of animal shit, all properly labeled in Latin.« Ein Einzelexemplar befindet sich in der *Flux Year Box 2*, eine kleine Version mit sieben, eine größere Version mit vierundzwanzig Exemplaren sowie eine Schublade in der Gemeinschaftsarbeit *Flux Cabinet* mit sechsundreissig Kotproben.²²⁹ Die Eröffnung des *Fluxlabyrinths* (Sept. 1976) in Berlin scheiterte beinahe daran, dass die Veranstalter die Elefantenscheiße weggeräumt hatten und Maciunas daraufhin den Eingang blockierte.²³⁰ Die überaus diffizilen Charts, von denen er nicht nur in Bezug auf Fluxus minutiöse Verlaufmodelle herstellte, sondern zur Kunstgeschichte allgemein, sowie die Herstellung von Hunderten von Schachteln für die Fluxus Editionen, seine wunderbaren Grafiken und die Etiketten wären eventuell ohne eine gewisse Analfixierung und der daraus

227 ——— Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/George_Maciunas, Stand 19. 09.2010.

228 ——— Williams/ Noel, wie Anm. 110.

229 ——— Jon Hendricks, *The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection: Fluxus Codex*, zweite Auflage Detroit 1995, S. 338.

230 ——— Ebd. mit Abbildung, S. 80.

resultierenden obsessiven Ordnungs- und Sauberkeitsbestrebungen nicht möglich gewesen. Auch sein extremes Streben sowohl Menschen, Aktionen und Editionen zu sammeln deutet in diese Richtung. Maciunas kam zweifellos eine zentrale Rolle dabei zu, Fluxus zu konstituieren. Seine Arbeitswut und seine persönlichen Verbindungen schufen die Zusammenhänge zwischen den relativ divergierenden Erscheinungsformen, die wir heute unter Fluxus verstehen. Eric Andersen erklärte in einem Gespräch, dass er die unterschiedlichen Phasen von Fluxus, die ich grob mit Festivals in Europa, Editionen in New York, Games, Family Events beschreiben möchte, in Wirklichkeit nichts miteinander zu tun hätten, seiner Meinung nach, wäre der Begriff Intermedia wesentlich treffender.²³¹ Diese Ansicht halte ich für ebenso einschränkend, wie die Idee, dass Fluxus nur auf Maciunas zurückzuführen sei. Zwar stellte Maciunas mit der ihm eigenen organisatorischen Besessenheit ein wichtiges Bindeglied zwischen den »Mitgliedern«, dar, jedoch konnte die unglaubliche Vielfalt an Erscheinungsformen, an Ansichten, an Aufführungen durch die extreme Spannung zwischen Maciunas Bestreben, die Gruppe zu formieren und unter Kontrolle zu bringen, (aus sozialwissenschaftlicher Perspektive nach außen abzuschließen und nach innen zu homogenisieren) und dem Widerstand der »Mitglieder« sich einem Verdikt oder einem Chairman zu beugen, entstehen. Fluxus konstituierte sich als permanenter Balanceakt zwischen dem Zusammenbruch der Gruppe (Widerstand der KünstlerInnen) und den Vereinheitlichungstendenzen. So gab es immer Fluxus Veranstaltungen, die nicht im eigentlichen Sinne autorisiert waren, auch in dieser Hinsicht bleibt Fluxus diffus. Ich möchte behaupten, dass Fluxus damit dem nahe kam, was Jean Luc Nancy als entwerkte Gemeinschaft auf einer theoretischen Ebene skizzierte: Eine Gruppe, die sich permanent selbst auflöst und deren Hervorbringungen divergent, diffus und beinahe immateriell bleiben. Dennoch prägte Maciunas einige Erscheinungsformen von Fluxus wesentlich und versah die Zeitungen und Editionen mit filigranen, witzigen und seltsamen schwarz weißen Grafiken. »Künstler brachten ihm Ideen, die er dann als Fluxus- Publikationen veröffentlichte und zu vertreiben suchte. Häufig sind dies Plastikkästchen mit diversen humorvollen Ideen oder Partituren. Meist entwarf er das Design und änderte mitunter auch eigenmächtig die Konzeption ab.«²³² Maciunas war farbenblind, wie eine Edition von John Lennon deutlich macht: *Piece for George Maciunas who can't distinguish between these colors*, 1971, besteht aus einem Kasten mit Aquarellfarben in Tuben, und einem Kärtchen mit diesem Titel, es enthält Farben wie Warm Sepia, Crimson lake, Carmine, Payne's Gray, Permanent Magenta.²³³

231 ——— Eric Andersen im Gespräch mit Dorothee Richter, Dezember 2008, Zürich.

232 ——— Williams/ Noel, wie Anm. 110.

233 ——— Hendricks, wie Anm. 229, S. 311.

Maciunas Kritik an der sogenannten Hochkunst hatte einen deutlich politischen Hintergrund, der manchmal in Bezug auf Realpolitik naive Züge annahm, die revolutionäre Veränderung von Kunst dachte er allerdings differenziert und setzte sie in vielerlei Hinsicht radikal um: so stellte er 1965 Kriterien für Kunst und für Fluxus auf und formulierte die Konsequenzen daraus:

ART

To justify artist's professional, parasitic and elite status in society, he must demonstrate artist's indispensability and exclusivness, he must demonstrate the dependability of audience upon him, he must demonstrate that no one but the artist can do art.

Therefore, art must appear to be complex, pretentious, profound, serious, intellectual, inspired, skillfull, significant, theatrical, it must appear to be valuable as commodity so as to provide the artist with an income.

To raise its value (artist's income and patron's profite), art is made to appear rare, limited in quantity and therefore obtainable and accessable only to the social elite and institutions.

FLUXUS ART- AMUSEMENT

To establish artist's nonprofessional status in society, he must demonstrate artist's dispensability and inclusiveness, he must demonstrate the selfsufficiency of the audience, he must demonstrate that anything can be art and anyone can do it.

Therefore, art amusement must be simple, amusing, unpretentious, concerned with insignificance, require no skills or countless rehearsals, have no commodity or institutional value.

The value of art amusement must be lowered by making it unlimited

massproduced, obtainable by all and eventually produced by all. Fluxus art amusement is the rear guard without any pretention or urge of participate in the competitions of one-upmanship with the avant-garde. It strives for the monostructural and non-theatrical

qualities of a simple natural event, a game or gag, It is the fusion of Spike Jones, Vaudeville, gag, children's games and Duchamp.²³⁴

234 ——— George Maciunas, in Emmett Williams, *My Life in Flux and Vice Versa*, Stuttgart und London 1991, S. 37.

Mit dem radikal umgedeuteten Produktionsbegriff von Kunst veränderte sich neben der Autorposition zwangsläufig auch die Position der Rezipienten – passive Zuschauer existieren, wenn man Maciunas Forderungen zu Ende denkt, nicht mehr. Maciunas Beitrag zu Fluxus bestand aus seiner grundsätzlich politischen Haltung, die Fluxus immer auch als utopisches Projekt situierte und damit jenseits einer möglichen Schließung positionierte. Seine utopischen Versuche, eine Flux Housing Cooperative zu gründen werden ausführlich von Thomas Kellein dargestellt.²³⁵ Auch hierbei kam seine zwanghafte und sado-masochistische Tendenz zum Tragen:²³⁶ während mit der Gentrifizierung von Soho viel Geld verdient wurde, stürzte sich Maciunas in kräftezehrende Arbeiten und verlor Geld währenddessen, da er die Lofts zu günstig weiterverkaufte oder von den Käufern einfach umgangen wurde. 1975, nachdem er von einem Handwerker angegriffen wurde, wobei er ein Auge verlor, zog er nach New Marlborough, Massachusetts auf eine Farm. New Marlborough liegt ca. 3 Autostunden, 122 Meilen, von New York City entfernt. Im Sommer 1977 erkrankte Maciunas an Krebs. Im Februar 1978 heiratete er die Dichterin Billie Hutching. Einen Monat später starb er am 9. Mai im University Hospital in Boston. Insbesondere zwei Eventscores von Maciunas wurden häufig aufgeführt:

In Memoriam to Adriano Olivetti

Performers use old adding machine tape as a score. Each number on the tape represents a metronome beat. Each performer is assigned a number. When his number appears, he performs upon the beat. Performance can consist of actions (raising and replacing hat, shaking fist, making faces, etc.) or sounds (tongue clicks, pops, smacks, lip farts, etc.). Performers may all perform same action of different, or all perform same sound or different. Performers should practice their assigned sound or action so that each can perform clearly – sharp, defined action or sound, loud if sound, in time with beat. 1962. (Abb. 98).

Solo for Violin

Old classic is performed on a violin, where pauses are called, violin is mistreated by scratching the floor with it, dropping pebbles through f hole, pulling out pegs, etc. 1962.

235 ——— Kellein, wie Anm. 40.

236 ——— Zwischenbemerkung: Ich gehe nicht von einem gesunden oder einem neurotischen Subjekt aus, Freud und Lacan machen deutlich, dass die Subjektkonstitution immer in mehr oder weniger neurotische Konstellationen geschieht.

Ein weiterer Eventscore/ Partitur *Solo for Violin (For Sylvano Bussozzi)* 1962, sieht weitere Gewaltakte für eine Violine vor.

Maciunas eigene Produktion (unter seinem eigenen Namen herausgegebenen) Editionen und Fluxusspielen ist umfangreich es finden sich ausser den Schachtel Editionen auch einige veränderte Tischtennisschläger, Vorrichtungen für Türen, Filme, Fluxusbriefmarken und Masken. Nicht wenige in Fluxus Codex verzeichnete Handlungsanweisungen sind auch für Fluxus Essen bestimmt, wie beispielsweise Fish Candy, Fish Icecream.²³⁷ Maciunas Produktionen, Handlungsanweisungen, Veranstaltungen sind im Fluxus Codex auf 81 Seiten verzeichnet, nicht mitgerechnet sind die Gemeinschaftsarbeiten (Collective), bei denen eine Mehrzahl von Maciunas angelegt oder umgesetzt wurden, wie das Fluxlabyrinth, das er mit der Assistenz von Larry Miller in Berlin aufbaute.²³⁸ In diesem Sinne impliziert das von Maciunas zugrunde gelegte Produktionsparadigma eine weitreichende Neuordnung, die implizit gesellschaftliche Verhältnisse mitdenkt, der agitatorisch appellative Charakter seiner Manifeste deutet Kunst als politische Botschaft um, die Gruppe wird als Kollektiv situiert. Insbesondere hinsichtlich der Herstellung von »Kunstwerken«, die unbeständig, ephemere, multiauktoral, benützlich sind, wird nicht nur auf eine diffuse Gruppe rekurriert, dahinter steht ein Netzwerk an Künstlern und KünstlerInnen, deren jeweiliger Beitrag einfließt in eine Koproduktion, die aus unterschiedlichsten Schichtungen medialer und kultureller Art hervorgeht. Dementsprechend gibt Maciunas häufig Strukturen vor, die in dieser Form auch die Regeln neuer Genres sprengen, das Labyrinth ist beispielsweise keine Installation und keine Skulptur, es spielt mit Erwartungshaltungen und Wahrnehmungsmöglichkeiten, es ist wertlos und wird nach Gebrauch zerstört. Wenn Fluxus wie in diesem Falle noch an die Materie gebunden ist, bedeutet dies aber keine Überhöhung des Materials, es wird immer der Entzug mitgedacht und die Entmaterialisierung von Erfahrung angestrebt. Interessanter Weise bleibt Maciunas dennoch misstrauisch gegenüber den künstlerischen Möglichkeiten massenmedialer Bildwelten, die von anderen KünstlerInnen der 60er Jahren eingesetzt wurden und oftmals sowohl Affirmation als auch Kritik technischer Medien beinhaltete. Gerade bei Fluxus wird der Aspekt von »Low tech« einer Technik-begeisterten Expansion massenmedialer Mittel entgegengesetzt. Fluxusfilme geben daher vor allem die Herstellung selbst zu sehen, sie verweisen zurück auf das Medium, sie verlangsamen und vereinfachen filmische Seherfahrung extrem, ein Streichholz brennt und geht aus, Ziffern zählen Sekunden des Films. Diese radikale Reduktion des Mate-

237 ——— Maciunas Arbeiten sind auf S. 317–396 im Fluxus Codex, (wie Anm. 229) verzeichnet, anschließend folgen noch bis S. 398 Arbeiten mit anderen Fluxuskünstlern.

238 ——— Ebd. S. 76–82.

rials steht andererseits eine Komplexität eines impliziten Beziehungsgefüges gegenüber, dessen Verschaltung häufig von Maciunas initiiert wurde, dessen »Teilgefüge« aber auch ohne ihn produktiv waren.

3.6 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: DANIEL SPOERRI

Daniel Spoerri wurde 1930 als Daniel Isaac Feinstein in Galati, Rumänien geboren. 1942 floh seine nicht-jüdische Mutter mit ihren Kindern in ihr Geburtsland Schweiz, der jüdische Vater wurde ermordet. In der Schweiz nahm Spoerris Mutter wieder ihren Geburtsnamen an, ebenso ihre Kinder; dies erschien angebracht, da es in der Schweiz durchaus fremdenfeindliche Tendenzen gegenüber den Flüchtlingen gab.²³⁹ Spoerri begann verhältnismäßig spät mit einer Ausbildung als klassischer Tänzer, 1954 kam er als erster Tänzer an die Berner Oper. Er war insbesondere an Avantgarde Theater interessiert und er veröffentlichte während seiner Zeit als Regieassistent am Landestheater in Darmstadt gemeinsam mit Claus Bremer einige Artikel zum experimentellen Theater. Er veröffentlichte in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *material* konkrete Poesie und Gedichte von Dieter Roth, und Emmett Williams. 1959 gründete er die Edition MAT, in der er Multiples von Marcel Duchamp, Dieter Roth, Jean Tinguely verlegte.²⁴⁰ In Paris gehörte er 1960 zu der Gruppe *Nouveau Réalistes*, er entwickelte seine ersten Fallenbilder und schloss Freundschaft mit Robert Filliou. 1961 zeigte Arthur Köpcke Arbeiten von Spoerri in seiner Galerie in Kopenhagen. Ende 1962 nahm er am *Festival of Misfits* in London teil und beteiligte sich 1963 am *Festum Fluxorum* an der Kunstakademie Düsseldorf. 1968 eröffnete er das *Restaurant Spoerri* in Düsseldorf und 1970 die *Eat Art Galerie*. In den Jahren 1973 und 1980 war Spoerri für das Atelierprogramm des DAAD in Berlin eingeladen.²⁴¹ Obwohl Spoerri auch mit der Fluxusgruppe in New York 1964 bei Street Art Events auftrat, verstand er sich selbst nicht als Fluxus Künstler.

239 ——— Daniel Spoerri im Interview mit der Autorin, September 2009, Wien.

240 ——— Vgl. Katerina Vatsella, *Edition MAT, die Entstehung einer Kunstform. Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple*, Bremen 1998.

241 ——— Vgl. Gabriele Knapstein in Block/ Knapstein, wie Anm. 26, S. 95.

Maciunas zählte ihn jedoch meist dazu und veröffentlichte mit ihm die Edition *Monsters are Inoffensive*, 1968.²⁴² Im weiteren Fluxus-Zusammenhang veröffentlichte er die *Topographie Anecdotee du Hasard*, (gleichnamige Ausstellung Galerie Lawrence, Paris), die von Emmett Williams in Englische übersetzt und erweitert wurde (1966) und von Dieter Roth ins Deutsche, ebenso erweitert und übersetzt wurde. Die *Topography of Chance*, wie der spätere Titel der Publikation lautete, ist ausgehend von einer Art Fallenbild eine Verweisstruktur, die jedem Gegenstand neue Ereignisse und Personen zuordnet. So ergibt die *Topography of Chance* einen weitergeschriebenen Einblick in das Beziehungsnetz um Spoerri, Williams und Roth. Die Publikation existiert tatsächlich unter demselben Titel in drei Variationen. Mit der legendären Ausstellung *Bewogen Bewegung* 1962 im Stedelijk Museum in Amsterdam, bei der Spoerri mit der Raum Inszenierung *Dylaby*, die Besucher in ihrer Raumwahrnehmung irritierte, indem der den Raum quasi um 90 Grad kippte, eröffneten sich ihm neue Betätigungsfelder. Von da an organisierte er zahlreiche Ausstellungen, seit 1977 unter dem Titel *Le Musée sentimental*. Auf mehreren Ebenen spielte Spoerri mit vorgegebenen Codes der Bildenden Kunst, durch die eigenständige Herausgabe von Editionen, mit multiauktorialen Publikationen, durch die Selbstermächtigung als Ausstellungsmacher und durch die Erweiterung des Kunstbegriffs zur Alltagskultur (Eat Art Events, Restaurant). In späteren Jahren verfertigte Spoerri allerdings auch Bronzeplastiken, deren Abgussvorlagen aus Alltagsgegenständen bestanden. Ähnlich wie Eric Anderson und Wolf Vostell bezog er sich damit wieder stärker auf tradierte Vorstellungen von Künstlertum.

3.7 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN:

WOLF VOSTELL

Auf Wolf Vostells Biographie im Kontext der Nachkriegszeit gehe ich später noch ausführlich ein, daher hier nur einige kurze Angaben. Vostell wurde 1932 in Leverkusen geboren, von 1959 bis 1953 absolvierte er eine Lehre als Fotolithograph, 1954 besuchte er eine Werkkunstschule in Wuppertal, von 1955 bis 1956 studierte er an einer Kunsthochschule in Paris Malerei, Grafik

242 ————— Conzen, wie Anm. 205, S. 137.

und Anatomie.²⁴³ Er hatte wie einige FluxuskünstlerInnen (Higgins, Maciunas) Erfahrung mit Design, so arbeitete er als Assistent beim »Werbe- und Plakatgestalter A. M. Cassandre«²⁴⁴, besuchte 1957 kurz die Kunstakademie Düsseldorf, kehrte 1958 nach Paris zurück. 1961 war er an einigen Vor-Fluxus Ereignissen beteiligt, so organisierte er Veranstaltungen in seinem Kölner Atelier mit Nam June Paik und Ben Patterson. Er prägte insbesondere das Schlagwort »Leben ist Kunst – Kunst ist Leben«, Frühzeitig entdeckte er das Fernsehen als Material und Thema der Bildenden Kunst, unter anderem integrierte er Monitore in zahlreiche Bilder und Fernsehgeräte in Aktionen, um so unterschiedliches Bildmaterial demonstrativ gleichzusetzen und um sich zu diesem frühen Zeitpunkt medienkritisch zu artikulieren. Beim ersten Fluxusfestival in Wiesbaden führte er sein Stück *Kleenex 1. Musik-dé-coll/age* auf und beteiligte sich an den der Aufführung/ Interpretation anderer Handlungsanleitungen. Nach den Fluxusfestivals begann er vor allem eher singular auktoriale Happenings zu entwickeln. Neben Happenings mit Zufallpublikum, die man auch als eine Art unsichtbares Theater bezeichnen könnte, entwickelte er komplexe theatrale Situationen, wie beispielsweise »In Ulm, um Ulm und um Ulm herum«, 1964, (Abbildung des Skripts Abb. 34). Dies zeichnet sich schon in seinem Beitrag zum Yam Festival ab, dem Happening *You*, 1964, (Abb. 61). Damit setzte er sich von den einfachstrukturierten Fluxus-Events deutlich ab. Auch die im Fluxus Workbook verzeichneten Events sind teilweise für Fluxusstücke ausgesprochen komplexe Situationen, die nicht in erster Line auf Alltagshandlungen oder einfachstrukturierte Handlungen verweisen. Zum Beispiel entwirft eine äußerst detaillierte Handlungsanteilung, die *Circles I and IV* betitelt ist, und deren Endphase ihre eigene Dokumentation enthält:

III Post Happening A large room in which notations sketches drawings of DOGS AND CHINESE NOT ALLOWED were exhibited the notations were made with luminous paint spectators had to wear bathing suits to be admitted to the exhibition they were given pencil flashlights to look at the pictures in the darkened room a video tape of the main happening was shown space heaters made the room very hot foot switches were scattered about the floor when the foot switches were stepped on tape recorders played amplified beats.²⁴⁵

243 ——— Vgl. Tobias Berger, Gabriele Knapstein, in Block /Knapstein, wie Anm, 26, S. 98.

244 ——— Ebd.

245 ——— Friedman/ Smith/ Sawchyn, wie Anm. 207, S. 111.

Ab 1967 setzte sich Vostell mit dem Vietnam Krieg auseinander und wurde infolgedessen in der BRD vor allem als politischer Künstler wahrgenommen. In seinen Collagen überlagern sich jedoch kritische und affirmative Anteile, wenn beispielsweise nackte Frauen und Bomben kombiniert werden, da er sexistisch unterlegte Sehgewohnheiten nützen möchte, um Aufmerksamkeit zu generieren und auf Misstände zu lenken. 1969 betonierte er einen Opel ein und begann damit die Werkserien *Desastres* und *Ruhender Verkehr*. Vor allem in Berlin war er damit Teil einer Debatte um Kunst im Öffentlichen Raum, Vorstellungen, Ansprüche und Erscheinungsbild von Skulpturen im Stadtraum begannen sich entlang neuer Paradigmen zu verschieben. Diese Diskussionen um Öffentliche Räume und dem Recht sich in ihnen zu artikulieren gingen nicht ohne heftige kulturpolitische Kämpfe vonstatten. Vostell war mit anderen KünstlerInnen in Proteste involviert und trug so unter anderem zur Gründung des Neuen Berliner Kunstvereins bei, in dessen Videosammlung sich zahlreiche seiner Video Arbeiten befinden. 1971 siedelte er nach Berlin über. 1974 gründete er ein Museum in der Nähe des zentralspanischen Dorfes Malpartida, das zu Beginn als *Museum für den Kunstbegriff der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts* bezeichnet wurde, später aber häufig unter dem Namen *Museo Vostell Malpartida* geführt wurde/ wird. Wolf Vostells Ehefrau, Mercedes Vostell kam ursprünglich aus dieser Gegend Spaniens, der Extremadura. Mercedes und Wolf Vostell hatten zwei Söhne, einer der Söhne musste sich als Kleinkind einer schweren Herzoperation unterziehen, von der Vostell an Dick Higgins in Briefen besorgt berichtete. Innerhalb der Fluxus-Gruppe war Vostell vor allem mit Higgins befreundet, der ihn auch in der einen oder anderen Weise finanziell unterstützte. Der Zwist mit Maciunas über Vostells Zeitschrift *Dé-coll/age* ist bekannt, Vostell veröffentlichte einige Partituren darin, die eigentlich Maciunas unter dem Namen *Fluxus* veröffentlichen wollte. Später entstanden aus Maciunas Idee die Fluxboxes und Editionen, also eine neue Form von Editionen. Vostell entfernte sich zunehmend von der Fluxus Gruppe und etablierte sich als Einzelkünstler. Zwar realisierte er 1981 den *Fluxus Zug*, eine »mobile Kulturarbeit«, mit der er 16 Städte in Nordrhein-Westfalen bereiste. Zudem entstand 1982 die *Fluxus Oper* mit dem Titel *Garten der Lüste*. Diese beiden Installationen/ Happenings haben aber strukturell nichts mehr mit der monostrukturellen Idee (größtmögliche Einfachheit) von Fluxus gemein, wie verschiedene KünstlerInnen mir gegenüber betont haben. Für die Kunstszene der Bundesrepublik Deutschland lieferte Vostell zahlreiche politische Impulse, welche Subtexte diese Arbeiten, möglicherweise typisch für die BRD jener Zeit mitlieferten, soll später diskutiert werden.

3.8 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: NAM JUNE PAIK

Nam June Paik, Sohn einer wohlhabenden Familie, wurde 1932 in Seoul geboren, er schloss sein Studium der Musikgeschichte, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Tokio mit einer Arbeit über Arnold Schönberg ab. 1956 kam er nach Deutschland und hörte in München Musikgeschichte. Von 1957 bis 1958 studierte er an der Musikhochschule in Freiburg bei Wolfgang Fortner Komposition. 1957 und 58 nahm er an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt teil und lernte dort Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, John Cage und David Tudor kennen. Von 1958 bis 1963 lebte Paik in Köln und arbeitete mit Karlheinz Stockhausen im Studio für Elektronische Musik des WDR und beteiligte sich an Konzerten im Atelier von Mary Bauermeister in Köln. Wie Gabriele Knapstein anmerkt, ermöglichten Paiks Kontakte zu den Galeristen Jean Pierre Wilhelm in Düsseldorf und Rolf Jährling in Wuppertal die ersten Auftritte von George Maciunas und einigen Fluxus-KünstlerInnen im Rheinland.²⁴⁶ In einer seiner ersten Aktionen, *Etude for Piano Forte* 1960 schnitt Paik beispielsweise die Kravatte von John Cage ab. So hatten viele seiner Aktionen einen deutlichen sexuellen Subtext, hier agierte er ödipale Anteile aus, die aber auch als eine Manifestation eines Anspruchs an Teilhabe gelesen werden können. Die Aggressivität der Handlungen wurde, so Alison Knowles, aber durch seine Höflichkeit und seine Schalkhaftigkeit gemildert. Eventuell angeregt durch Cages Beschäftigung mit Zen, wird auch in Paiks Arbeiten häufig Zen als Referenz genannt, (dies muss nicht zwangsläufig mit seiner asiatischen Herkunft zu tun haben). Er nahm an den Fluxusfestivals in Wiesbaden, Amsterdam, Kopenhagen und Düsseldorf teil und zeigte 1963 in der Galerie Parnass in Wuppertal seine erste Ausstellung unter dem Titel *Exposition of Music. Electronic Television*. Im Fluxusworkbook sind einige Event Scores von Paik verzeichnet: *Fluxus Champion Contest*, 1962; *Prelude*, Date unknown, *Fluxus Hero or Heroine*, (*For Frank Trowbridge*), Date unknown; *Zen for Street*, Date unknown; *Dragging Suite*, Date unknown; *Atom Bomb Victim*, Date unknown; *Moving Theater*, Date unknown. Die Handlungsanweisung von *Fluxus Champion Contest* lautet beispielsweise: »Performers gather around a large tub or bucket on stage. All piss into the bucket. As each pisses, he sings his national anthem. When any contestant stops pissing, he stops singing, The last

246 ————— Ich beziehe mich hier weitgehend auf Gabriele Knapstein in Block /Knapstein, wie Anm. 26, S. 88.

performer left singing is the champion. 1962« Auch hier spielen kaum verholten Rituale der Männlichkeit, Konkurrenz und Provokation eine tragende Rolle. Eine andere Handlungsanweisung, die möglicherweise mit Maciunas Boykott Ideen zu tun hatte, lautete: *Moving Theater* »Fluxus fleet of cars and trucks drives into crowded city during rush hour. At the appointed time, all drivers stop cars, turn off engines, get out of cars, lock doors, take keys and walk away.«²⁴⁷ Ikonographisch eingebrannt ins kollektive Gedächtnis hat sich allerdings vor allem die Interpretation Paiks des Event Scores »Draw a straight line« von La Monte Young, er tauchte Kopf und Krawatte in einen Topf mit Tinte und zog auf einen am Boden liegenden Papierstreifen eine gerade Linie (Abb. 52 und Abb. 53). Die Aktion wird, wenn wir uns am allgegenwärtigen Autorbegriff orientieren, gewissermaßen fälschlich Nam June Paik zugeschrieben, da er die Handlungsanweisung umsetzte, im selben strukturellen Verhältnis wie ein Interpret eine Komposition umsetzt. Sehr bekannt ist auch seine Interpretation *One for Violin*, das letztlich durch die Offenheit der Umsetzung, ununterscheidbar zur Interpretation Eventscore *Solo for Violin (For Sylvano Bussotti)*, 1962 von George Maciunas wird.²⁴⁸ Paik hob die Violine sehr langsam mit beiden Armen über seinen Kopf und zerschmetterte sie dann mit einem fulminanten Hieb auf den vor ihm stehenden Tisch. Dies steht emblematisch für Nam June Paiks künstlerische Arbeit, ist aber auch hier letztlich offen, welche Handlungsanweisung dabei als Grundlage diente.²⁴⁹ Die vielschichtige, doppeldeutige Autorschaft wird regelmäßig in der Geschichtsschreibung vereinheitlicht und damit das Subjekt wieder als geschlossenes, einheitliches situiert.

1963 begann Paik mit Video zu experimentieren und zeigte seine ersten Videobänder nach seiner Übersiedlung nach New York im Rahmen der *Sunday Night Letters* und des *New York Avantgarde Festivals*.²⁵⁰ Seit 1964 arbeitete Paik eng mit der Cellistin Charlotte Moorman zusammen, die auch das erwähnte *New York Avantgarde Festival* organisierte, worauf Maciunas verärgert reagierte. Moorman und Paik waren Partner und traten häufig miteinander auf, wiederholt kamen sie in den sechziger und siebziger Jahren zu Konzerten ins Rheinland sowie nach Berlin (siehe auch Abb. 73 und Abb. 74). Paiks frühe Skulpturen hatten meist noch ein minimalistisches Formen-vokabular, bekannt ist der *TV Buddha* von 1974, der von einer Videokamera abgefilmt wird und sich selbst auf dem Bildschirm in meditativer Versenkung betrachtet.²⁵¹

247 ——— Vgl. Friedman/ Smith/ Sawchyn, wie Anm. 207, S. 80.

248 ——— Ebd.

249 ——— Vgl. Medienkunstnetz, <http://www.medienkunstnetz.de/werke/one-for-violin-solo/>, Stand 13.09.2010.

250 ——— Vgl. Gabriele Knapstein in Block /Knapstein, wie Anm. 26, S. 88.

251 ——— Vgl. Medienkunstnetz, wo über Nam June Paiks *TV-Buddha* berichtet wird:

1970 entwickelte Paik mit dem Elektroingenieur Shuya Abe einen Videosynthesizer, der es ermöglicht, Farben, Formen und Bewegung von Videobändern und Fernsehprogrammen zu manipulieren. Paiks frühe Arbeiten haben noch einen deutlich medienkritischen Charakter, während spätere skulpturale Arbeiten schon durch ihre Gigomanie, ihre verschwenderische Anhäufung an Monitoren, Geräuschen und Farbe mit ebensoviel Berechtigung als rauschhafte Feier medialer Möglichkeiten gelesen werden können. 1977 heirateten Paik und die japanische Fluxuskünstlerin Shigeo Kubota, er erscheint dannach häufig in ihren Videoarbeiten als Protagonist.²⁵² Zur Eröffnung der Documenta 6 in Kassel realisierte er erstmals eine Satellitenübertragung mit Performances von Charlotte Moorman, Joseph Beuys, Douglas Davis und sich selbst; ein zweites großangelegte Projekt mit Satellitenübertragung, die Sendung *Good Morning Mr. Orwell* ließ sich am Neujahrstag 1984 verwirklichen. In den folgenden Jahren befasste er sich mit dem Thema Roboter und erweiterte von Ausstellung zu Ausstellung seine *Family of Robots*. Er lehrte seit 1979 an der Kunstakademie Düsseldorf und lebte in Düsseldorf und New York. 1993 bespielte er den deutschen Pavillon bei der Biennale von Venedig. Paik starb 2006 in Florida. Nam June Paik gehört wie Beuys zu den Künstlern, die aus dem Fluxus Umfeld besonders bekannt wurden. Beide künstlerischen Positionen stellten zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt eine Neuerung dar, jedoch knüpften sie in einigen Subtexten an eine damals abweichende, jedoch akzeptable Subjektkonstitution an, so wird gegenwärtig häufig der nationale/nationalistische Subtext in Beuyschen Arbeiten thematisiert. Nam June Paik vertrat in vieler Hinsicht zwar symbolisch eine aufbegehrende Generation, mit seinen Aktionen verblieb er jedoch im westlich geprägten Vater-Sohn Paradigma eines ödipalen Generationenkonflikts.

»Die wohl bekannteste Videoarbeit von Paik entstand als Notlösung: Bei seiner vierten Ausstellung in der New Yorker Galleria Bonino ist noch eine Wand leer. Kurz vor der Eröffnung fällt ihm dafür ein, eine antike Buddha-Statue, die er einmal als Kapitalanlage gekauft hat, zum Fernsehzuschauer zu machen. Schließlich kommt noch eine Videokamera hinzu, so daß der Buddha nun sich selbst auf dem Bildschirm gegenüber betrachtet. So blicken sich Vergangenheit und Gegenwart an, so begegnen sich östliche Gottheit und westliche Medien. Bei der Ausstellung »Projekt '74« in Köln setzt Paik sich selbst in die Position des kurz zuvor entstandenen »TV-Buddhas«: der Gegensatz von Transzendenz und Technik, den dieses Stück enthält, liegt ebenso in seiner eigenen Person.«

<http://www.medienkunstnetz.de/werke/tv-buddha/> Stand 13.09.2010.

252 ——— Vgl. <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/3/3184/1.html>, Stand 13.09.2010.

3.9 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: ROBERT FILLIOU

Filliou wurde 1927 in Sauve, Frankreich, geboren. In seinen Biographien wird vermerkt, dass er sich schon als Schüler 1943 der französischen Widerstandsbewegung anschloss.²⁵³ Nach Kriegsende wanderte er in die USA aus, und arbeitete dort als Hilfsarbeiter bei Coca Cola, währenddessen studierte er Wirtschaftswissenschaften an der University of California in den Los Angeles. »Nach dem Erwerb des Masters siedelte er 1951 nach Süd-Korea über, arbeitete dort für das University of California Extension Program woran sich eine Tätigkeit für die United Nations Korean Reconstruction Agency (Wiederaufbauagentur der UN für Korea) anschloss. 1954 zog Filliou nach Ägypten, lebte dann von 1955 bis 1957 in Spanien, lernte in Dänemark seine Frau, Marianne Staffels, kennen, und kehrte schließlich im Jahre 1959 zurück in seine Heimat Frankreich.«²⁵⁴ Um diese Zeit entstanden seine ersten Aktionsgedichte. 1960 lernte er Daniel Spoerri kennen, dem er seine erste visuelle Arbeit widmete, ein Theaterstück, *L'immortelle morte du Monde* (nach anderen Quellen *Le collage de l'immortelle mort du monde*), in Form einer Text-Collage. 1961 stellte er seine bildkünstlerischen Arbeiten in der Galerie von Arthur Köpcke in Kopenhagen erstmals vor. Im Januar 1962 gründete er seine Galerie *Légitime*, bestehend aus seiner Mütze, in der er neben eigenen Arbeiten auch Werke von Künstlerfreunden, beispielsweise Benjamin Patterson, zeigte. Filliou eröffnete somit die minimalistische Variante der eigenen Projekträume und Galerien der FluxuskünstlerInnen. Mit der Hut-Galerie nahm er am Festival of Misfits in London teil. Er beteiligte sich an vielen Fluxus Festivals und arbeitete besonders nahe mit Emmett Williams, Ben Patterson und George Brecht zusammen. Mit Brecht gründete er 1965 den Laden *La cédille qui sourit*, der 1968 geschlossen wurde und Fluxus Editionen sowie andere experimentelle Kunst anbot. Um 1966 formulierte er »Prinzipien einer poetischen Ökonomie«, aus denen er 1968 sein Konzept der »Äquivalenz« und der »Permanenten Kreation« entwickelte, das er auch 1972 auf der Documenta 5 in Kassel vorstellte. 1974 war Filliou Gast des DAAD in Berlin. Nachdem er zwischen 1968 und 1974 mit Unterbrechungen in Düsseldorf gelebt hatte (wo auch Brecht lebte), kehrte er 1975 nach Frankreich zurück und bezog dort in der Nähe von Nizza eine ehemalige Ölmühle. Bereits in den 60er Jahren waren einige Filme entstanden, ab 1977

253 ——— Ich folge im Wesentlichen den Angaben aus Block/Knapstein, wie Anm. 26, S. 76.

254 ——— Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Filliou, Stand 14.09.2010.

folgte eine Reihe von Videos. Im Oktober 1984 zogen er und Marianne Filliou sich in ein buddhistisches Kloster in der Dordogne zurück, wo er noch, wie es die Legende will, »drei Jahre, drei Monate und drei Tage« lebte und am 2. Dezember 1987 starb.²⁵⁵ Von Filliou sind keine Event Scores im Fluxusworkbook verzeichnet, Emmett Williams widmete ihm jedoch das Kapitel »Co-Inventors« in *My Life in flux and Vice Versa*.²⁵⁶ Hier ein Ausschnitt aus einer Co-Invention, beschrieben von Emmett Williams erster Frau:

Extra-Sensory Misperception (ESM),[...]Filliou asks Williams how many fingers he (Filliou) is holding up under his coat (if he is holding up any at all) and Filliou has no idea how many Williams will says Filliou is holding up. But lo and behold! however many fingers Williams says Filliou is holding up, Filliou dramatically shows the audience (after the fact, of course) that he was holding up that many. And so on and so on, through other acts of ESM, until four artists [...] spend thirty minutes building a huge wooden box on the stage. From inside the covered box Williams not only guesses the colours of the articles of clothing worn by women in the audience (selected by Filliou of course),

but releases coloured balloons to match. In the finale, the transmission of objects through ESM, Filliou and Williams enter the box together, Williams wearing a hat. When the box is uncovered, they emerge again, Filliou is wearing the hat. Next, Williams puts on an eye patch. When they emerge this time, Filliou is wearing the eye patch and the hat, until, repeating the procedure several more times, Filliou is wearing the hat, eye patch, false beard and a fried egg (cooked in a miraculous frying pan inside the box in thirty seconds by Chef Williams). At this point Williams can no longer recognize Filliou, and brings down the curtain because he cannot continue without his co-inventor.²⁵⁷

In Fillious Arbeiten hatte das Amüsement, der Unterhaltungswert einen besonders wichtigen Anteil. Diese Arbeiten sind implizit an der Neuvermessung der Grenzverläufe zwischen Hochkunst und Alltagskultur, zwischen Spiel (Freizeit) und Arbeit Anteil. Seine Hinwendung zu asiatischen Einflüssen ist ähnlich wie bei Brecht eine weitere Öffnung, die kulturell-religiöse Festschreibungen in Frage stellt, aber auch eine Kritik an der Rationalitätskultur westlicher Prägung darstellt.

255 ——— Vgl. Block/Knapstein, wie Anm. 26, S. 76; in meinen Gesprächen mit FluxuskünstlerInnen wurde diese genaue Angabe als Legende bezeichnet.

256 ——— Emmett Williams, *My Life in Flux and Vice Versa*, Stuttgart und London 1991, S. 121–157

257 ——— Williams wie Anm. 256, S. 139

3.10 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: BEN VAUTIER

Vautier wurde 1935 in Neapel geboren. Ein Teil seiner Familie kam ursprünglich aus der Schweiz. Er kam nach Aufhalten in der Türkei, Ägypten und der Schweiz 1949 nach Nizza. Seit 1958 betrieb er einen Laden, zunächst unter dem Namen *Laboratoire 32*, später als *Galerie BDDT* (Ben Doude de Tout), wo er alles Mögliche verkaufte und der zum Zentrum seiner künstlerischen Aktivitäten wurde.²⁵⁸ Er beschäftigte sich mit Poesie, Theater, Film und gab eine eigene Zeitschrift heraus. Um 1960 lernte er Yves Klein, Spoerri und andere Künstler des *Nouveau Réalisme* kennen, 1962 nahm er auf Einladung Spoerris am *Festival of Misfits* in London teil und organisierte 1963 das *Fluxus Festival of Total Art* in Nizza, das hauptsächlich von George Maciunas und Vautier bestritten wurde, und das größtenteils aus Straßenaktionen bestand. Es folgten Teilnahmen an Fluxus Aktivitäten in Nizza, Aachen, Paris, New York, Prag und Rom. Er stellt 1966 im Laden von Filliou und Brecht *La cécille qui sourrit* aus. Seine zahlreichen Aktionen und Ausstellungen zentrierte er Fluxus-untypisch um die eigene Person, (Maciunas äußerte sich häufig gegen die Primadonnen im Kunstbetrieb, wie Nam June Paik) seine Handlungen und Äußerungen. 1965 deklarierte er mit dem Begriff *Totalkunst*, dass alles Kunst sein könne, parallel stellte er mit seinen theoretischen Texten zum Begriff des Neuen (*Neu oder nicht neu*, 1965), und der Non-Art (*Non-Art gegen Malerei*, 1973) sowie in seinen zahlreichen Manifesten, Deklarationen und Mail Art Aktionen die Existenz der Kunst generell in Frage. Nachdem er 1972 seinen Laden in Nizza geschlossen hatte, wurde dieser Stück für Stück abgebaut, um daraufhin als Kunstwerk im heutigen Centre Pompidou wieder aufgebaut zu werden.²⁵⁹ Ebenfalls 1972 nahm er an der Documenta 5 teil, wo er in einem Spruchband über dem Fridericianum die Kunst für überflüssig erklärte. Seit 1978 leitete er im Zentrum von Nizza eine Galerie unter dem Namen *La Différence*. 1978/79 lebte er als Gast des Atelierprogramms des DAAD in Berlin. Im Jahr 1992 zierte sein Motto *la Suisse n'existe pas* den offiziellen Schweizer Pavillon bei der Weltausstellung in Sevilla. Vautiers eigene Kommentare zu Fluxus sind sehr ausufernd, einer lautet beispielsweise: »Fluxus roots: If Fluxus was a tree where are its roots ? Cage ? Duchamp ? Zen ?

258 ——— Vgl. Block /Knapstein, wie Anm. 26, S. 97.

259 ——— Ebd., andere Quellen sprechen allerdings nur von der Front des Ladens, so der Wikipedia Eintrag zu Ben Vautier, http://de.wikipedia.org/wiki/Ben_Vautier, Stand 14.09.2010.

Malewitsch ? Culture and Fluxus: Culture is just another way of remembering who we are. Culture contains another way of telling the other: you are not me. Fluxus could change that.«²⁶⁰ Im Fluxus Workbook sind 53 Eventscores von Vautier verzeichnet, die im Gegensatz zu seiner überdeutlich vorgetragenen Emphase auf die eigene Künstlerpersönlichkeit, überraschend viele Stücke enthalten, die das Verhältnis von Aufführenden und Publikum einer kritischen Revision unterziehen: »Three Pieces for Audience: 1. Change places. 2. Talk together. 3. Give something to your neighbor. 1964.«²⁶¹ Der Aufführende ist dabei nicht mehr gefragt, die eigentliche Aktion findet nur noch im Publikum statt. Obwohl Vautier das eigene Ego in den Mittelpunkt stellte, und Maciunas dies normalerweise ablehnte, veröffentlichte er einige Fluxus Editionen mit Vautier, so entstand 1963 die *Mystery Box*, ein Standardkarton für den Postversand, der fest verschlossen ist und in dessen Innerem unbekannte Gegenstände rasseln.²⁶² Zudem stellte Maciunas vier unterschiedliche Editionen zu Löchern her, *Holes (1)*, *Holes (2)*, *Holes (3)* und *Holes (4)*, bei denen letztlich unklar ist, welchen Anteil Maciunas und welchen Vautier hatte, vermutlich fungierte Vautier, wie so häufig bei Fluxus Editionen, als Ideengeber, die Umsetzung und die Grafik der Etiketten gestaltete Maciunas.²⁶³ In Vautiers künstlerischer Arbeit überkreuzen sich traditionelle Merkmale des genialen Künstlerbildes, die er einerseits als Inszenierung zu sehen gibt, andererseits ist die theatrale Aufführung eines Künstlergenies noch immer in besonderem Maße anschlussfähig an den Kunstmarkt und wird letztlich affirmativ wieder in den Markt eingespeist.

3.11 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: ARTHUR KÖPCKE

Arthur oder Addi Köpcke wurde 1928 in Hamburg geboren, er war als Künstler Autodidakt. Im Hamburg der Nachkriegszeit beschäftigte er sich mit Malerei und Literatur, insbesondere auch mit seiner schriftstellerischen

260 ——— Vgl. Ben Vautier Homepage, <http://www.ben-vautier.com/>, Stand 14.09.2010.

261 ——— Vgl. Friedman/ Smith/ Sawchyn, wie Anm. 207, S. 107.

262 ——— Vgl. Conzen, wie Anm. 205, S. 141.

263 ——— Vgl. Conzen, wie Anm. 205, S. 142.

Arbeit. 1957 siedelte er nach Kopenhagen über, wo er mit seiner Frau Tut die Galerie Köpcke eröffnete. Die Galerie bestand fünf Jahre, sie wurde zum Präsentationsort einer internationalen Avantgarde, Informel, Nouveau Réalisme und Fluxus wurden dort vorgestellt. Seine Beteiligung als Aktionskünstler begann 1962 mit dem *Festival of Misfits* in London. Köpcke stellte die Kontakte zur Kopenhagener Nikolaj Kirke her, in der das Festum Fluxorum im November 1962 stattfand. Er reiste zu weiteren Fluxusveranstaltungen in Europa 1962/1963 und beteiligte sich als Aufführender und Aufgeföhrter.²⁶⁴ Wie Henning Christiansen, Eric Andersen und Willem De Ridder blieb er hauptsächlich in Europa und vertrat somit den europätschen Teil von Fluxus, der aber nicht klar abzugrenzen ist, insbesondere weil einige Künstler ab den 80er Jahren von New York nach Europa zogen und dort lebten (Emmett Williams, Ann Noel, Al Hansen, George Brecht, Joe Jones), bzw. zu kürzeren DAAD Aufenthalten, eingeladen von René Block, in Berlin arbeiteten. Köpcke beteiligte sich an den in Dänemark stattfindenden Fluxusfestivals in den 60er Jahren. *Music while you work* ist ein besonders bekanntes Fluxus Stück von Köpcke, dessen Handlungsanweisung immer wieder völlig unterschiedlich umgesetzt wurde. 1970 stand dieses Stück im Mittelpunkt des Festum Fluxorum, das von der Galerie Block im Berliner Forumtheater organisiert wurde. Köpcke starb 1977 in Kopenhagen.

3.12 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: TOMAS SCHMIT

Tomas Schmit wurde 1943 geboren, er traf 1961 achtzehnjährig auf Nam June Paik und lernte durch ihn dann George Maciunas kennen. 1962 nahm er als Aufführender an *NEO-DADA in der Musik* in den Düsseldorf Kammerspielen teil, er reiste mit den Fluxus KünstlerInnen nach Paris und konzipierte seine ersten Stücke/ Eventscores, er war an dem meisten ersten europäischen Festivals beteiligt. Für Maciunas arbeitet er zuerst als Assistent, er wurde jedoch für Maciunas zu einem wichtigen Ansprechpartner, da dieser Schmit die wichtigsten Vorstellungen über Fluxus in Briefen darlegte. Schmit orga-

²⁶⁴ ——— Vgl. Block /Knapstein, wie Anm. 26, S. 85.

nisierte das Festival am 20. Juli 1964 in der Technischen Hochschule Aachen, 1965 trat er in der Galerie Parnass in Wuppertal mit seiner *Aktion ohne Publikum* im Rahmen des *24 Stunden* Happenings auf. In diesem Jahr zog er nach Berlin um, wo er häufig mit Ludwig Gosewitz und Gerhard Rühm zusammenarbeitete und 1966 gemeinsam mit diesen und anderen Fluxus-Freunden das Musikfestival in der Galerie Block bestritt. Mit Köpcke und Andersen war er 1966 in Prag. Gemeinsam mit Köpcke und Robin Page kopierte er 1969 die Antwerpener Kneipe *Amadou* in einen nahegelegenen Ausstellungsraum hinein, lange bevor *Relational Aesthetics* oder *Appropriation Art* als Genres oder besser gesagt als Haltungen in Umlauf kamen. Seit den 60er Jahren widmete sich Schmit vor allem dem Schreiben. Er lebte in Berlin und war mit der Galeristin und Verlegerin Barbara Wien liiert. Schmit starb 2006 in Berlin. In der Publikation *13 Montagsgespräche* reflektierte er seine Beziehungen zu anderen FluxuskünstlerInnen, so schilderte er wie Addi Köpcke jeweils zu Tränen gerührt war, wenn dieser den subversiven Akt des damaligen deutschen Botschafters von Ducksitz erwähnte, der vor dem Einmarsch der deutschen Truppen in Dänemark die jüdischen Gemeinden warnte. Auf diese Weise konnten mit Hilfe der dänischen Bevölkerung die meisten jüdischen Dänen nach Schweden mit kleinen Booten entkommen. Köpcke war, wie Schmit schildert, empört darüber, dass dieser Botschafter nach 1945 quasi strafversetzt wurde nach Indien.²⁶⁵ Köpckes Eltern schildert er in diesem Abschnitt als Kommunisten, und Köpcke als jemanden, der vom Wissen über die Kriegsverbrechen tief verstört war. An anderer Stelle äußert sich Schmit kritisch gegenüber Vostell: ...nehmen wir nur mal ein Vostell-Beispiel, der kam immer von irgendwelchen Reisen zurück und hatte dann quasi was entdeckt. Er war in Amerika, da hat er dann das Happening entdeckt, also praktisch abgekuckt. In Paris hat er die, da gab es so ein paar Leute, die machten so *Décollagen*, also von der Plakatwand so abreißen, dann gibt's so schöne Zufallsformen. Also da gab's den Dufrene, den Hains und den Villeglé, also drei Typen, die machten das. Und nachdem Vostell in Paris eine zeitlang war, gab's eben vier Typen. Und er war der festen Überzeugung, das erfunden zu haben. Und da kann ich mich zum Beispiel erinnern, Vostell hatte eine zauberhafte Frau, eine Spanierin namens Mercedes, und er war mal irgendwann nicht da, [...]dann sollte diese Mercedes und ich irgendwas aussuchen für eine Ausstellung, Also es ging drum, nach einer Liste Bilder zu identifizieren und Daten. Und dann hab ich mal irgendwo gesehen, jetzt nur als Beispiel, dass ein Ding auf 61 datiert war vom Künstler, und dann sah man aber ein Filmplakat von 63, ne. Das kann der ja schlecht abgerissen haben, [...]Ja, ich meine, da war ich schon durchaus kri-

265 ——— Tomas Schmit, Wilma Lukatsch, *Dreizehn Montagsgespräche*, Berlin 2008, S. 57.

tisch dem Mann gegenüber, Er hatte auch so eine etwas großspürige Art, so dicke Zigarren und alles, Eigentlich so ein Künstlerdarsteller, Künstlerdarsteller mag ich überhaupt nicht, ne.²⁶⁶

Dagegen betont er Maciunas, George Brecht; Köpcke und Mac Low als Künstler, mit denen er sich besonders verbunden fühlte. Das Thema der Beziehungen untereinander spielt bei Fluxus eine so große Rolle, dass dieser Subtext häufig ins Zentrum der künstlerischen Arbeiten rückte. Fluxusarbeiten erscheinen so zeitweise als Arbeit am Netzwerk, oder Arbeit an einer (meist scheiternden) Meinungsfindung. Einige Fluxuseventscores von Schmit wurden regelmäßig von FluxuskünstlerInnen aufgeführt, so zum Beispiel *Piano Piece No.1*, eines der zahlreichen Stücke mit Klavier, das von Fluxus KünstlerInnen geschrieben wurde: »performer places various objects-toys, chess pieces, concrete blocks, wood blocks, bricks, glass vases, rubber balls, etc. – on the closed lid of a grand piano. He may arrange these objects very carefully and with deliberation. He may construct a building out of the blocks or arrange the chess pieces, or arrange the various toys, etc. When he has completed his arrangement, he lifts the great lid suddenly. The piano must be placed so that when the lid opens, the objects slide towards the audience. 1962« Typischerweise für ein Fluxusstück ist die Ausführung so unbestimmt, dass jeder Aufführende zwangsläufig zum Mitgestalter wird. Am häufigsten ist Schmit abgebildet beim Aufführen von *Zyklus*: »Water pails or bottles are placed around the perimeter of a circle. Only one is filled with water. Performer inside the circle picks the filled vessel and pours it into the one on the right, then picks the one on the right and pours it into the next one on the right, etc. till all the water is spilled or evaporated, Date unknown.«²⁶⁷ Insgesamt sind 10 Eventscores von Schmit im Fluxusworkbook niedergeschrieben. Editionen hat er im Selbstverlag herausgegeben, bei *Verlegerbesteck (Publisher's Set)*, 1966 und bei *Tischtheater*, 1968, sind die Anweisungen so gehalten, dass das Publikum zum Spieler, Arrangeur und Beobachter wird, (werden kann). So ist beispielweise eine Aufgabe bei *Tischtheater*, zwei Gläser mit kaltem um warmen Wasser aufzustellen, der Event geht so lange, bis das Wasser (geschätzt) dieselbe Temperatur hat. In Schmits Worten klingt diese noch lapidarere: »man nimmt halt das eine aus dem warmwasser- und das andere aus dem kaltwasserhahn. und versucht vielleicht sich die temperaturkurven vorzustellen und wie und wann sie sich vereinen (dann ist das stück zuende).«²⁶⁸

266 ——— Ebd. S. 42.

267 ——— Vgl. Friedman/ Smith/ Sawchyn, wie Anm. 207, S. 91.

268 ——— Schmit, zit. nach Conzen, wie Anm. 205, S. 130.

3.13 SUCHE NACH MYTHOLOGEMEN: *PIANO ACTIVITIES*



Abb. 29 Philipp Corner, *Piano Activities*, mit Emmett Williams, Wolf Vostell, Nam June Paik, Dick Higgins, Ben Patterson, George Maciunas, Wiesbaden 1962



Abb. 30 Philipp Corner, *Piano Activities*, mit Dick Higgins, Alison Knowles und Emmett Williams, Wiesbaden 1962

Den Mythos oder besser die Botschaft von Fluxus gilt es daher an einigen »Produkten« zu analysieren, die ihrerseits jeweils als Medienverbund übermittelt sind. So werden Fotografien von Berichten begleitet, Event-Scores von Relikten, Objekte und Grafiken von vielfältigen Erzählungen, Manifesten und Diagrammen und so weiter. Auffallend bei den »dokumentarischen« Fotografien zu Fluxus-Events ist zunächst, dass sie nie als einzelne Fotografie zu sehen sind, sondern fast ausschließlich als eine Ansammlung von Fotografien, von denen manche aus einer seriellen Abfolge stammen, die meisten jedoch ganz unterschiedliche Events und Partituren zeigen – wie Susan Sontag bemerkt: »What a photograph record confirms is,

more modestly, simply that the subject exists; therefore, one can never have too many.«²⁶⁹ Die Fotografien werden zudem in Veröffentlichungen zu Fluxus meist in Verbindung mit Texten gezeigt, entweder Bildunterschriften oder auch längere Kommentare. Zur Verbindung von Schrift und Bild meint Roland Barthes: »... es ist allerdings unmöglich, dass das Wort das Bild ›verdoppelt‹; denn beim Übergang von einer Struktur zur anderen entstehen zwangsläufig zusätzliche Signifikate.«²⁷⁰ Der Eindruck, der aus der Fülle von Bild- und Textmaterial entsteht, ist vor allem, dass »Fluxus« nicht über ein einzelnes Foto oder einen einzelnen Text gezeigt werden kann, der »Sinn« würde sich uns niemals erschließen, scheint uns die Bild- und Textmenge mitzuteilen, die Bedeutung macht eine serielle Reihung, das Zu-sehen-Geben einer Facette von Situationen notwendig.

In der Analyse der Fotos lehne ich mich an Roland Barthes Untersuchungen zur Fotografie an. Er beschreibt die Fotografie als eine Botschaft ohne Code, die man zur Analyse in einen denotierten und in einen konnotierten Zustand aufspalten kann. Der denotierte Zustand kann nur eine theoretische Annahme sein, da »die Fotografie im Moment der Wahrnehmung verbalisiert wird; oder besser noch: sie wird nur verbalisiert wahrgenommen. [...] und man weiß, dass jede Sprache Stellung zu den Dingen bezieht, dass sie das Wirkliche konnotiert, indem sie es zerlegt; die Konnotationen der Fotografie würden sich also *grosso modo* mit der Sprache decken.«²⁷¹ Die Deutungsmöglichkeiten einer Fotografie werden schon im Herstellungsprozess durch Sehgewohnheiten, Auswahl et cetera stark vorgegeben, die Lesweise der Gegenstände ist immer zutiefst kulturell bestimmt. Eine Ausnahme sieht Barthes dabei nur im traumatischen Moment innerhalb einer Fotografie: »Das Trauma ist genau das, was die Sprache suspendiert und die Bedeutung blockiert.«²⁷²

Ich stelle die theoretischen Bezüge kurz dar, um mit Barthes zu betonen, dass diese Überlegungen der populären Vorstellung von Fotografie diametral zuwiderlaufen. Üblicherweise wird der Fotografie die Fähigkeit zur reinen, objektiven Zeugenschaft zugeschrieben, sie bedeutet auf einer ersten Ebene diese Objektivität. Als ein wesentliches Merkmal der Fotografie verstehe ich daher diesen Naturalisierungseffekt, der eine »objektiven Zeugenschaft« behauptet. Ein Foto, das besonders konzentriert »Fluxus« zu enthalten scheint (also eventuell auch ohne weitere Bilder und Texte

269 ——— Susan Sontag, »The Image-World«, in: Jessica Evans und Stuart Hall (Hrsg.), *Visual Culture: The Reader*, London 1999, S. 86.

270 ——— Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 22.

271 ——— Ebd., S. 24.

272 ——— Ebd., S. 25.

auskommen könnte), ist auf der Titelseite des Katalogs 1962 *Wiesbaden Fluxus* 1982 reproduziert.



Abb. 31 Umschlag des Katalogs 1962 *Wiesbaden Fluxus* 1982, mit der Reproduktion einer Fotografie von Philipp Corners *Piano Activities*, mit Emmett Williams, dem Museumsdirektor, George Maciunas, Dick Higgins und Ben Patterson sowie im Hintergrund als Zuschauer Vera Spierri und Bazon Brock, Wiesbaden 1962

Das Schwarzweißfoto zeigt acht Menschen, von denen sich sechs intensiv mit einem Flügel beschäftigen, zwei am rechten Bildrand sind Zuschauer. Der erste Eindruck ist ein äußerst artifizierlicher. Das Bild sieht so stark komponiert aus, dass man geneigt ist, es für eine Fotomontage zu halten. Durch die harte, kontrastreiche Beleuchtung und das Hereinragen eines Absatzes oder einer Mauer vom rechten Bildrand her, wirkt es wie durch Schnitte zerlegt. Der rechte obere Bildteil sieht merkwürdig verschwommen und wolkig aus, anscheinend die Spuren einer unregelmäßigen Bildentwicklung, das Grobkörnige des Fotos teilt uns Spontantität und sozusagen das »Dokumentarische« als Subtext mit, in dessen Logik die technische Handhabung auf Dilettantismus schließen lässt. Offensichtlich ist das Foto aus der Horizontalen gerutscht, dies unterstützt den dramatischen Effekt des Bildes, desgleichen die harten Schatten aller Personen. Der geöffnete Flügel, in den wir von oben einsehen, offenbart sein teilweise zerstörtes Innenleben. Die Anordnung der Figuren um den Flügel ruft Bilder von Operationen oder Anatomiestunden aus der Kunstgeschichte und der Filmgeschichte auf. Die

Konzentration und der Ernst auf den Gesichtern der Handelnden unterstützen diese Assoziationen. Die Haltung der Beteiligten lässt aber auch an die Ernsthaftigkeit von Kindern denken, die gerade ein Tier oder einen Wecker zerlegen, sie scheint ganz offensichtlich der Situation, dem Zerlegen/Zerstören eines Flügels nicht angemessen. Die beiden Zuschauer am rechten Bildrand haben als Einzige ihre Gesichter dem Fotografen beziehungsweise dem heutigen Betrachter der Abbildung zugewandt. Beide lächeln hingerissen, geradezu verzückt, ja ihr Ausdruck lässt mich an den Begriff der *Jouissance*, an (sexuelles) Entzücken denken. Diese Beteiligten, die ich als Zuschauer identifiziert habe, stehen jedoch selbst Fluxus sehr nahe, weiter links sitzt Vera Spöerri, rechts hinter ihr Bazon Brock, der bald darauf selbst Fluxus-Aufführungen veranstalten wird.²⁷³

Die Beschäftigung der Akteure, die Zerstörung/Zerlegung eines Flügels lässt sich unschwer als Anschlag auf ein Symbol der bürgerlichen Auffassung von Bildung und Moral lesen. Das 1962 aufgenommene Foto, das zwanzig Jahre später als Titelbild eines Katalogs diente, muss in der Zeit seiner Entstehung als ein ungeheurer Affront gegen das Bürgertum und dessen Werte verstanden worden sein. Auch Justin Hoffmann verweist darauf, dass es in der Kunst der Sechzigerjahre häufig zur Destruktion von Musikinstrumenten gekommen ist. Am bekanntesten ist sicher Nam June Paiks Event-Score zu *One for Violin*, worin aus meditativer Versenkung heraus plötzlich eine Violine zerschmettert wird. Hoffmann sieht darin eine Zerstörung von Statussymbolen der bürgerlichen Kultur.²⁷⁴

Darüber hinaus können wir den Flügel in der Rückschau als ein Symbol lesen, das ähnlich wie die klassische Literatur in der bürgerlichen Schicht eine gewisse noble Rückzugsmöglichkeit aus den Niederungen der Politik bezeichnet hat, also auch eine sozusagen unschuldige, sprich schuldlose Rückzugsmöglichkeit vor den Erinnerungen an die nationalsozialistischen Greuel und der latenten Schuldfrage. Der Flügel ist im Nachkriegsdeutschland gewiss ein komplexes Symbol. Wiederholt haben sich ideologische Vertreter von reaktionären Positionen auf überzeitliche Kulturwerte bezogen. Als prominentes Beispiel darf hier, wie bereits thematisiert, Hans Sedlmayr gelten, der im Nachkriegsdeutschland für sich in Anspruch genommen hat, nie eine andere Position bezogen zu haben als die der Harmonie und überzeitlicher Werte.²⁷⁵ Bezeichnend sind auch der Ärger und

273 ——— Laut Ben Patterson in einem von der Autorin mit ihm geführten Gespräch, Zürich, 12. Dezember 2008.

274 ——— Hoffmann, wie Anm. 3, München 1995, S. 126.

275 ——— »Oben und Unten sind eben nicht nur räumliche, Oben und Unten sind Symbole geistiger Beziehungen. [...] Es geht nicht an, das Obere das Untere zu nennen, Sie werden nie das Triebleben das Obere nennen und den Intellekt das Untere! [...] Das sind vollkommen objektive Feststellungen. Fühlen Sie sich doch nicht immer

die Wut, die die Avantgarde und die Neoavantgarde bei Sedlmayr hervorgerufen haben. Die Revolte der Fluxus-Künstler («Antikunst» nach Sedlmayr) war keine Gegenbewegung, die in einer Art Subkultur angesiedelt gewesen wäre, wie später dann die Popkultur, die andererseits schnell von der Kulturindustrie vereinnahmt wurde. Fluxus-Künstler knüpften bei den Aufführungsorten (Museum, Universität, Galerie, Konzertsaal) und auch in den Begriffen, die sie für ihre Aktionen verwendeten, wie Partitur, Komposition, Symphonie oder Konzert an bildungsbürgerliche Konzepte an, um sie dann zu subvertieren. Wie Silke Wenk nachweist, wurde in der Nachkriegszeit das Bedürfnis der Bundesdeutschen nach einer klar gegliederten und nach festen Werten organisierten Ordnung, das im politischen Diskurs nur teilweise artikuliert werden konnte, auf die Hochkultur verschoben.²⁷⁶ Die hierarchisierte Hochkultur erscheint daher als eine Zuflucht vor dem Zusammenbruch einer kollektiven narzisstischen Identität am Ende des Hitler-Regimes und der damit einhergehenden Aggressionen und Schuldgefühle. Diese Beschädigung eines kollektiven Narzissmus durch den Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes hat auch Theodor W. Adorno als Zeitgenosse der Fluxus-Bewegung beobachtet, der schlussfolgerte, »daß insgeheim, unbewußt, schwelend und darum besonders mächtig, jene Identifikationen und der kollektive Nazismus [hier gemeint, die Ideologie der Nationalsozialisten] gar nicht zerstört wurden, sondern fortbestehen. Die Niederlage hat man innerlich so wenig ganz ratifiziert wie nach 1918.«²⁷⁷ Mit der Zerstörung eines Flügels unter den »irreführenden« Begriffen Konzert, Neue Musik, Partitur wurde genau diese Rückzugsbastion auf eine »überzeitliche«, hierarchisierte Hochkultur erschüttert. Die Fluxus-Aktionen zeigen einen Riss in der imaginierten Unangreifbarkeit und Abschottung der kulturellen Sphäre auf. In diesem Riss sahen die Zeitgenossen Düsteres: ausschweifende Sexualität, Schuld und Gewalt. Der folgende Zeitungsausschnitt gibt wieder, wie das bedrohliche Potenzial abgewehrt wurde. So wurde das in der Fotografie festgehaltene Geschehen auch in der *Bild-Zeitung* vom 4. September 1962 thematisiert. Unter der Überschrift »Musik mit Ei« und dem

angegriffen! Ich glaube, daß ich die moderne Kunst ernster nehme als die ganzen Schönfärber, von denen sie verteidigt wird. [Beifall – Trampeln Zuruf: Heil Hitler! Zuruf: Pfui!] Darauf erwidere ich nur, daß ich die gleichen Dingen vor und unter Hitler vorgetragen habe, genau so, mit dem gleichen Bekenntnis zu der Macht des Geistes und ohne die geringste Konzession. [Beifall] ...« (Siehe Anm. 142.)

276 ——— Silke Wenk, »Pygmalions moderne Wahlverwandschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfer-Mythos im nachfaschistischen Deutschland«, in: Ines Lindner u. a. (Hrsg.), *Blick-Wechsel, Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 59–82.

277 ——— Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. VII: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 135.

Untertitel »Wiesbaden: Modernes Konzert kostete zwei Klaviere« war dort zu lesen:

- ebe. Wiesbaden, 4. September. Genau 51 Opfer zählte das erste Konzert der *Internationalen Festspiele neuester Musik* in Wiesbaden: 50 Besucher, die nichts zu hören, dagegen einiges zu sehen bekamen, sowie als 51. Wiesbadens Bürgermeister Lutsch. Nichtsahnend hatte er zwei wertvolle Flügel und den Konzertsaal der Stadt den »Künstlern« gratis zur Verfügung gestellt.
- »Der wird Augen machen, wenn er aus dem Urlaub kommt und die Flügel wiedersieht«, freute sich ein Zuschauer. Gleich die erste Nummer »La mondana number six« stellte arge Anforderungen an das Stehvermögen des Instruments: Der »Künstler« sprang in die Saiten, und fotografierte dann mit Blitzlicht den zusammenstürzenden Turm von Kinder-Bauklötzchen, den er fein säuberlich auf der Tastatur aufgebaut hatte.
- Das zweite Stück zeigt eine »vertonte« Nahrungsaufnahme: Auf dem Flügel wurde in einer Schüssel ein Ei verquirlt und anschließend einem gelben Teddybären zu fressen gegeben.
- Das begeistert applaudierende Publikum: Bärtige junge Männer, dämonisch dreinblickende Teenager und ältere Frauen. Drei Mark Eintritt zahlte jeder. Ob bei dem Nachspiel auch noch die Polizei mitwirken wird, wird der Bürgermeister entscheiden müssen, wenn er die Reparatur-Rechnungen bekommt.²⁷⁸

Es fällt auf, dass sich der Journalist nicht entscheiden konnte, ob er von Flügeln oder Klavieren sprechen will, da im landläufigen Sinne Klaviere kleiner sind, als Flügel mit ihren ausladenden Resonanzkörpern. Offensichtlich wird die Veranstaltung und die Zerstörung von angeblich intakten Klavieren/Flügeln sofort dazu benutzt, politische Stimmungsmache zu betreiben und den Bürgermeister oder andere vermeintliche Entscheidungsträger zum Einschreiten zu bringen. Der Wahrheitsgehalt der Behauptung ist sehr gering, da die Flügel nach verschiedenen Künftleraussagen von vornherein nicht intakt waren. Auch die Beschreibung des Publikums als »bärtige junge Männer, dämonisch dreinblickende Teenager und ältere Frauen« birgt sexuelle Konnotationen. Offensichtlich fehlen in dieser Kategorisierung genau die Menschen, die altersgemäß am ehesten in der gere-

²⁷⁸ — Bild-Zeitung, 4. September 1962, dokumentiert in: Becker/Vostell, wie Anm. 177, o. S.

gelten Form der sexuellen Beziehung, nämlich der bürgerlichen Ehe, leben. Selbst die »älteren Frauen« scheinen ohne ältere Männer gekommen zu sein. Jeder genannten Gruppe haftet eine gewisse sexuelle Offenheit, um nicht zu sagen, Verfügbarkeit an. Der Verdacht von sexuellen Ausschweifungen unterliegt der Beschreibung als Subtext. Diese und andere Zeitungsartikel sind von Jürgen Becker und Wolf Vostell in ihrer Dokumentation abgebildet worden, beinahe alle tendieren dazu, die Veranstaltungen der Fluxus-Künstler abzuwerten, die Bewertungen variieren von bloßem Gelangweiltsein bis hin zu äußerst höhnischen Bemerkungen. Durch Abbildung der Artikel innerhalb einer von Künstlern herausgegebenen Dokumentation wurde die Borniertheit der Presse herausgestellt und die Mythologisierung der Aktionen als Protestbewegung gestützt. In gewisser Weise wurde durch die Reaktion der rechtskonservativen *Bild-Zeitung* die Aktion der Künstler in einem Gegeneffekt als links und potenziell revolutionär verortet. Auch der negative Diskurs über ein Kunstwerk ist ein Moment der Produktion des Werkes, seines Sinnes und seines Wertes,²⁷⁹ was die Künstler erkannten und dankbar aufgriffen.

Eine weitere Konnotation des Flügels ist die der »jungfräulichen Unschuld«, da das Erlernen des Klavierspiels zu der Zeit, als das Konzert stattfand und das Foto aufgenommen wurde, noch immer zu den Tugenden der unverheirateten Bürgertöchter gehörte. Die Festschreibung der Geschlechterrollen, die den bürgerlichen Frauen einen äußerst eng umgrenzten Rahmen zwies, der sowohl sexuelle Unfreiheit als auch eine generelle Unterordnung unter die Bedürfnisse und Belange des Mannes beinhaltete, kann hier mitgedacht werden. Das aggressive Vorgehen der Akteure macht demgegenüber den Eindruck einer »gewaltsamen Öffnung«, der Flügel wirkt sozusagen nackt, unschuldig und vergewaltigt. Die Handlungen der ausschließlich männlichen Akteure sind brutal, die einzige Figur, die man in voller Körpergröße sehen kann, tritt gerade mit ihrem ganzen Gewicht von oben auf die Saiten des Instruments, einer hält einen Hammer in der Hand, ein weiterer Künstler ist inmitten eines Eingriffs festgehalten, der mit einem nicht zu erkennenden Instrument getätigt wird. Die Konnotation eines sexuellen Aktes wird von den verzückten Gesichtern der beiden Zuschauer (einem Mann und einer Frau) gestützt. Eine Bedeutungsebene der Abbildung wäre demnach die Demontage der bürgerlichen Wertvorstellungen und der bürgerlichen Sexualmoral. Die Verzückung auf den Gesichtern der Zuschauer verleiht dem Geschehen auch eine gewisse Aura des Aufregenden, Faszinierenden. Der Eindruck, den die Aktion hervorruft, ist der einer revolutionären Tat, auch da die Vorstellung von Revolution immer mit Gewalt einhergeht.

279 ——— Vgl. Bourdieu, wie Anm. 31, S. 276.

Das aggressive Moment ist allerdings durch die fotografische Festbeschreibung, die einen Handlungsablauf innerhalb einer Zehntelssekunde ins Bild bannt, in der Wirkung überzeichnet. Meine auf der fotografischen Abbildung beruhende Vorstellung von einer äußerst gewaltsamen Szene ist durch die mündliche Beschreibung Vostells entkräftet worden. Die Demontage des Flügels sei langsam vonstatten gegangen, sie habe sich über mehrere Aufführungen an mehreren Abenden erstreckt. Vostell beschrieb das Geschehen als einen eher langsamen, sezierenden Prozess: »Dieses Stück war wahrscheinlich der Durchbruch. Die Zeitungen schrieben alle darüber: Zerstörung eines Pianos. Aber was hier wie eine Zerstörung aussieht, war eine Demontage und die hat stundenlang gedauert, bestimmt zwei Stunden. Gerade der Zeitfaktor war die Provokation. Es ging nicht wild zu mit Hämmern oder Zuschlagen, oder nur zum Teil. Sehen Sie ein Flügel, der hat ja sehr lange Schrauben und das Rausschrauben, das war kompliziert und dauerte lange. Und anschließend, worüber auch wenig gesprochen worden ist, wurden die Reste des Klaviers oder des Flügels versteigert.«²⁸⁰



Abb. 32 Versteigerung von Relikten unter Teilnahme von Alison Knowles, Nam June Paik, George Maciunas, Dick Higgins und Ben Patterson, Wiesbaden 1962

Es ist interessant, auf welche Weise und in welchen Zusammenhängen diese Aktion in Texten dargestellt wird. Bei Katalogveröffentlichungen fällt auf, dass sich Texte und Abbildungen oft nicht konkret aufeinander beziehen, man findet sie an weit auseinanderliegenden Stellen. In einer sehr frühen Publikation zu Fluxus, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme* von 1965, herausgegeben von Vostell und Becker, finden sich diverse Textstellen zu der Aktion. Dick Higgins beschreibt sie in einer Abfolge mit den anderen aufgeführten Stücken: Wir führten »Danger Music No. 3« auf. In diesem Stück schor ich mir eine Glatze und schleuderte Pamphlete in das Publikum. Dann »Danger Music No. 16«, die aus der Anweisung »Beschäftige dich eine Zeitlang mit Butter und Eiern« bestand. Statt eines Omeletts kam etwas Ungenießbares heraus. Ich fühlte, dass das für Wiesbaden nötig war. Für eine Weile flogen alle paar Minuten Eier durch die Luft. Während

280 ——— Vostell, wie Anm. 191.

der Emmett Williams Oper kamen ein paar Studenten aus dem Publikum auf die Bühne und sangen Studentenlieder. Dann führten wir Maciunas »Metronome-Rhythmic in memoriam Adriano Olivetti« auf. Wir nahmen unsere Hüte ab, schnippten mit den Fingern, keuchten, standen auf und setzten uns wieder, wackelten mit den Köpfen usw. Das ging 3 Wochen so weiter. Wir führten Corners »Piano Activities« auf, in welchem Stück wir einen Flügel auseinandernahmen und die einzelnen Teile versteigerten. Wir führten den größten Teil des »Requiem für Wagner, den Kriminalinspektor« auf.²⁸¹

Dieser Künstlerbericht will die Spannung des Geschehens vermitteln. Die wesentliche Botschaft ist: Das Gebotene war interessant, die restlichen Beschreibungen malen dies aus. Es war frech, es ähnelte studentischem Klamauk, es geschah sehr schnell sehr viel Verschiedenes, auf jeden Fall wurden »Überschreitungen« zu sehen gegeben. Es wird dadurch die Authentizität der künstlerischen Handlung mitbedeutet, die Künstlersubjekte in gewisse traditionelle Vorstellungen von Überschreitung situiert.

Ich werde im Folgenden einen von George Maciunas' Briefen zitieren, in denen es zum großen Teil um organisatorische Details geht, die aber auch ideologischer Natur sind. Sie sind ebenfalls in Vostells und Beckers Sammelband von 1965 abgedruckt. Dabei ist erstaunlich, dass darin schon die für Fluxus-Veröffentlichungen typische Mischform von unterschiedlichen Textsorten zum Tragen gekommen ist und damit als eine adäquate Äußerungsform im Kunstkontext proklamiert wurde. Nicht nur die »authentische« Künstlerstimme von Higgins, sondern auch Details des Making of an Exhibition wurden offengelegt. Diese Offenlegung der organisatorischen Prozesse kann man als eine Form der Institutionskritik sehen. Das Bild einer abgeschlossenen, präsentierbaren Darbietung wurde unterlaufen. Die Backstage-Vorgänge wurden dem Leser aufgedeckt und somit das Auratische einer Aufführung, einer Ausstellung und der authentischen, spontanen und genialen Künstlerartikulation demontiert. So schrieb Maciunas an den damals noch nicht zur Fluxus-Bewegung gehörenden Joseph Beuys:

AN JOSEPH BEUYS, 17. JANUAR 1963

Lieber prof. Beuys:

Ich erhielt Ihren Brief gestern Abend, so lasse ich also heute morgen einen weiteren Brief folgen, der Ihre Fragen beantwortet.

1. Am 1. Feb., 10 Uhr, schon nach Düsseldorf zu kommen, wäre ein wenig unbequem, da ich meiner Arbeit fernbleiben müsste und 80 DM verlieren würde. [...]

281 ——— Dick Higgins, »Auszug aus Postface«, in: Becker/Vostell, wie Anm. 177, S. 180.

5. Wir werden das Klavier nicht zerstören. Aber können wir es tünchen? (eine Fläche mit weißer Wasserfarbe bemalen?) (und dann wieder abwaschen).

6. Tagsüber bin ich über Telefon Wiesbaden 54443 erreichbar.

Regardful regards

G. Maciunas²⁸²

Dieser Brief, der die Höflichkeit der Umgangsformen und die Besorgtheit übermittelt, mit der versichert wird, dass das Klavier (einer späteren Vorstellung) keinen Schaden nehmen werde, konterkariert das Bild des wilden, revolutionären Künstlersubjekts. Es wird deutlich, unter welchen eingeschränkten finanziellen Bedingungen die KünstlerInnen agieren mussten. Die sozialen Bedingungen werden sichtbar, die auch den revolutionären Künstler dazu bewegen konnten, Beuys mit Professorentitel anzuschreiben. Diese Kluft zwischen revolutionärem Impetus und höflich-bürgerlicher Umgangsweise lässt die LeserInnen amüsiert zurück.

Auch Emmett Williams, zugleich Beteiligter und Kommentator von Fluxus, spielte auf die *Piano Activities* an:

»wenn ihr eure hausaufgaben nicht macht«, pflegte meine frau unseren kindern zu drohen, »werdet ihr, wenn ihr gross seid, nichts besseres zu tun wissen, als steine in klaviere zu schmeissen – wie euer vater.« es ist richtig, dass ich einmal – unter den verräterischen augen von fernsehen und presse – an der vernichtung eines flügels teilgenommen habe; doch um ihre vorstellung vom vater als zerstörer erschüttern zu helfen und um ihre aufmerksamkeit auf die »liebenswürdigkeit« von papas werken zu richten, führe ich die folgenden bemerkungen aus dick higgins buch postface an (new york, something else press, 1964).²⁸³

Williams' Beitrag ironisiert die Kluft zwischen revolutionärer Attitüde und den sozialen Verpflichtungen eines Künstlers. Ungewöhnlich daran ist, dass er sich überhaupt als Teil einer Familie einführt und damit die Gebundenheit seiner Person an ein soziales Gefüge herausstellt. Die traditionelle Meistererzählung behauptet eher die Unabhängigkeit des Künstlers von den sozialen und kulturellen Netzen, insbesondere von der Familie.

Einen weiteren Kommentar entnehme ich einem Beitrag von Ramón Barce, einem spanischer Komponisten und Musikwissenschaftler.

282 ——— George Maciunas, Brief an Joseph Beuys, 17. Januar 1963, in: ebd., S. 197.

283 ——— Emmett Williams, »Bemerkungen und Haltungen«, in: ebd., S. 261.

Dieser Kommentar wurde in der frühen Publikation von Vostell und Becker veröffentlicht:

Beim Wiesbadener Fluxus-Festival (1962) bestand eine Kraftnummer aus der Vernichtung eines Flügels. Er wurde erst mit Steinen beworfen und anschließend in seine Einzelteile zerlegt. Es ist auch möglich, das Klavier mit frischen Eiern zu »füttern«, mit Kartoffeln, sonstigen festen oder flüssigen Lebensmitteln, mit einem Eimer Wasser. Manchmal wird nur eine plastische Wirkung gesucht: Der Interpret beschmiert sein Gesicht mit Tomatenmark oder die Musiker laufen langsam und rhythmisch einer nach dem anderen über die Bühne.

Das Ersetzen des Klanges durch den plastischen Ritus zwingt uns dazu, die Anstrengungen dieser plastischen Bedeutung zu ertragen. Zirkusartige Darstellungen liegen unbestreitbar eine Stufe niedriger im Intensitätsgrad, da hier parodistische Elemente vorhanden sind und sie darum dem Bereich der konventionellen Verständigung zugeordnet werden müssen. Der nächste Schritt ist die Vertiefung im tabu. Dringt man in die Fülle des Verbotebenen ein, so ist dort die rituelle Handlung mit geheimnisvollen Gefühlen gesättigt, weil sie mit der ewigen Qual des Sexuellen verbunden ist. Bei diesen Sitzungen neodadaistischer Musik wird das, was in irgendeiner Weise mit dem Geschlechtstrieb zu tun hat auf neutrale oder doch auf kühle Art behandelt, das fängt natürlich mit der Nacktheit an, die das soziale Tabu mit dem sexuellen vereint.²⁸⁴

Barce versucht die Fluxus-Events auf der einen Seite gegen Populärkultur, nämlich Zirkusvorstellungen, abzugrenzen und auf der anderen Seite über den Vergleich mit kultischen, rituellen Handlungen zu nobilitieren. Die Einschreibung des performativen Aktes als Kunst, als neue Musik, wird gleichwohl deutlich. Die Sprachebene des Textes ist elaboriert, die Auseinandersetzung mit den Phänomenen ist im Gegensatz zum zitierten Artikel aus der *Bild-Zeitung* am konkreten Ablauf orientiert. Der Beitrag dient in der Zusammenstellung der Texte innerhalb der genannten Veröffentlichung dazu, den Aktionen einen kunst- beziehungsweise musikwissenschaftlich relevanten Status zuzuschreiben. Dies ist als eine Positionierungsstrategie der Herausgeber Becker und Vostell zu sehen, der Barce-Text wurde dem recht wilden Textkonglomerat zugeordnet, um über das darin vorkommende

284 ——— Ramón Barce, »Vom Klang zum Ritus«, in: ebd., S. 147/148.

Vokabular die Professionalität und Ernsthaftigkeit der Fluxus-Events zu bestätigen und einem kunsthistorischen Kanon zuzuführen.

Barce führt an dieser Stelle als Erklärungsmodell für neodadaistische Musik den Ritus an: »Die Vernichtung der Form als Verständigungsmittel bringt die Wiedereinführung des Rituellen in die Kunst mit sich.«²⁸⁵ Dies folgert er aus der Zerstörung aller konventionellen Formen, der Ausführungsformen, der musikalischen Form, der sozialen Formen, also aller bisher geltenden Codes. Die mystische, auratische Aufladung, die er dabei den Fluxus-Aufführungen zuschreibt, halte ich für eine weitere rhetorische Figur, die einen Mythos hervorbringt. Denn von den Fluxus-KünstlerInnen selbst wurde immer wieder eine Nähe zu einer solchen Symbolik abgelehnt. Vielmehr wurden bislang geltende Codes, Seh- und Hörgewohnheiten durchkreuzt und soziale Verabredungen in Frage gestellt, ohne deswegen neue Mystifizierungen schaffen zu wollen. Zudem wurde der Bezugsrahmen Kunst nicht wirklich aufgegeben, die Konzerte, Aufführungen und Aktionen fanden in Museen statt und zum Abschluss gab's eine Versteigerung.

In einer späteren Veröffentlichung von Williams und Ann Noël aus dem Jahr 1996 wird die Mutter von Maciunas, Leokadja Maciunas, wiedergegeben: »Wenn das Instrument auch alt und unbrauchbar war, so war es doch nobel [...] Es hatte talentierten Händen gedient, sie hatten dem Publikum Freude und Begeisterung bereitet. Es war fürchterlich und schmerzlich mit anzusehen, wie die Späne herumflogen, dem klagenden Wimmern der durchtrennten Saiten zuzuhören. Beim Anblick eines derart beschämenden und gepeinigten Endes des Instruments konnten Menschen ihre Tränen nicht zurückhalten ...«²⁸⁶ Auch George Maciunas selbst kommt in der Veröffentlichung mit einer Äußerung zu dem Ereignis zu Wort: »Zum Schluss brachten wir Corners ›Piano Activities‹, nicht nach seinen Anweisungen, da wir das Piano, das ich für 5 Dollar gekauft hatte, systematisch zerstörten, und wir mussten es ganz klein kriegen, um es wegwerfen zu können, sonst hätten wir die Spediteure bezahlen müssen, eine sehr praktische Komposition, die deutschen Gefühle zu diesem Instrument von Chopin waren allerdings verletzt und sie machten Krawall.«²⁸⁷ Es bleibt zu erwähnen, dass genau diese Aktion eine Entfremdung zwischen Maciunas und seiner Mutter zur Folge hatte. Sie zog daraufhin zu Verwandten nach Südamerika und entließ ihn mindestens teilweise aus ihrer »Obhut«.²⁸⁸ Anders aus-

285 ——— Ebd., S. 147.

286 ——— Leokadja Maciunas in: Williams/Noël, wie Anm. 110, S. 52.

287 ——— George Maciunas, Brief an La Monte Young, 1962, in: ebd., S. 53.

288 ——— »Dass ich keine Sympathie hege, spürte er und wurde noch verschlossener. Es war, als ständen wir an getrennten Ufern. Ich war aus meinem bisherigen Leben vollkommen herausgefallen, Dick Higgins und seine Frau kamen aus New York und blieben Gott weiß wie lange bei Yurgis in seiner Wohnung. [...] Es war

gedrückt, die Fluxus-Künstler hatten wohl politisch-ideologische Gründe zur Verletzung der bürgerlichen Moralvorstellungen, aber auch sehr persönliche.

Auffallend an der Zusammenschau der schriftlichen Materialien zu dieser Partitur (ich spreche hier von Partitur, nicht von Aufführung, da eine Partitur unterschiedliche Aufführungen zulässt) ist, dass sich die Bedeutungen der einzelnen Texte oder Text-Bild-Zusammenstellungen zum Teil widersprechen. So war die Handlungsanleitung von Philipp Corner zu den *Piano Activities* im Gegensatz zur ausufernden Bebilderung und den vielfältigen Kommentaren sehr reduziert. Der Event-Score schlug verschiedene Aktivitäten mit dem Piano vor, wie »Drop objects on strings or other parts of piano or draw chains or bells across, act in any way on underside of piano«. Diese zwei von neun Anweisungen hätten auch ganz andere Ausführungen möglich gemacht.

Die redundanten Bilder, Texte, Kommentare zu diesem Stück ermöglichen ein Kaleidoskop von Bedeutungen: So wird die Vorstellung vom autonomen Künstlersubjekt einerseits demontiert, etwa durch den Williams- oder den Maciunas-Text, auf der anderen Seite aber auch durch glorifizierende Darstellungen der Fotos oder beispielsweise den Text von Higgins gestützt. Auch hier stoßen wir auf die Widersprüchlichkeit der Implikationen. Die folgende Aussage von René Block kann als ein weiterer Widerspruch im oben erwähnten Sinne gedeutet werden. Zugleich wird offensichtlich, dass es einen Zusammenhang zwischen der Akzeptanz der künstlerischen Mittel im Kunstbetrieb und der Bereitschaft zu geben scheint, sich als Künstler angepasster zu verhalten: »Um über Wiesbaden zu sprechen, ihr seid 1982 an diesen Ort zurückgekehrt und es hat diese sehr ergreifende ›Reverence to the Piano‹ genannte Aufführung von Phil Corner gegeben, in der es sich quasi dafür entschuldigt, was 20 Jahre zuvor mit dem Konzertflügel passiert war.«²⁸⁹ Diese nachträgliche Rücknahme widerspricht eklatant den früheren Fluxus-Haltungen, sie zeigt gleichzeitig, dass die Künstler auch ihre revolutionäre Haltung nicht unbedingt glorifizieren.

für mich nicht leicht, mit anzusehen, wie er vollständig in etwas aufging, das so unbegreiflich und fremd war. Daher entschloss ich mich nach Brasilien zu gehen. Meine drei Schwestern und Brüder lebten dort. Yurgis war über meinen Entschluss glücklich und ich ging.« (Leokadja Maciunas, wie Anm. 286.)

289 ——— René Block in: Williams/Noël, wie Anm. 110, S. 54.

3.14 HISTORISCHE ABGRENZUNG: ABSTRACT EXPRESSIONISM

Change your mind repeatedly in a lyrical manner
about Roman Catholicism.

Dick Higgins, Event-Score zu *Danger Music Number Eleven*
(for George), 1962²⁹⁰

Kunsthistorisch gesehen entwickelte sich das Programm der Fluxus-Bewegung in Abgrenzung gegen den subjektiv-gestischen Abstract Expressionism, dessen gegenstandsloser Sprache innerhalb der gesamten westlichen Welt der Nachkriegszeit eine internationale Stilverbindlichkeit attestiert wird.²⁹¹ Die Gegenstandslosigkeit hatte sich entsprechend zur Ausdehnung des Weltmarkts mit den Vereinigten Staaten als stärkster Handelsmacht im Kunstmarkt auf die gesamte westliche Welt einschließlich Japan ausgeweitet. In diesem Sinne war der Abstract Expressionism Ausdruck der kulturellen Hegemonie Nordamerikas.

Fluxus als Gegenbewegung zum Abstract Expressionism lässt sich auf verschiedenen Ebenen darstellen. Zum einen in Bezug auf das »Kunstwerk«, das im Abstract Expressionism noch das klassische Tafelbild war, dagegen bei Fluxus nicht mehr in einer bestimmten Form vorkam (performative Darbietungen, Objekte, Auflagenarbeiten, Relikte, Erzählungen über Fluxus, Newsletter mit veröffentlichten Briefen, Fotografien), zum anderen in den Inhalten: Im Abstract Expressionism stand der individuelle Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit, Expression und extremer Subjektivismus im Vordergrund, bei Fluxus wurde die Einfachheit, das Nichtsymbolische und Kollektive betont. Eine Anknüpfung ließe sich in der Betonung des aktionistischen Aspekts sehen, wie dies beispielsweise Jürgen Schilling 1978 in seiner Publikation *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben?* getan hat. Schilling bezeichnete Dadaismus, Futurismus und Surrealismus als Vorläufer sowohl des Abstract Expressionism als auch von Happening und Fluxus. Eigene Unterkapitel bezogen sich zudem auf Informel und Action Painting, Lucio Fontana, Yves Klein und Piero Manzoni, Pop Art, Happening und Fluxus, Action Art und Conceptual Art, Pop Art und Aktionismus in Europa sowie Körperkunst und Demonstrationskunst, die allesamt damit als Facet-

290 ——— Dick Higgins in: Friedman, wie Anm. 189, S. 23.

291 ——— Vgl. Karin Thomas, *Bis heute*, Köln 1978, S. 219.

ten eines gemeinsamen Projekts, nämlich der Aktionskunst, angesehen wurden.²⁹² Erst in der Rückschau aus einer größeren zeitlichen Distanz wird die Verbindung, vor allem aber auch die Abgrenzung gegen den Abstract Expressionismus deutlich.

Die strukturellen Züge des Abstract Expressionismus bewegten sich innerhalb eines traditionellen Kanons von Vorstellungen zur Entstehung und zu Merkmalen eines Kunstwerks. Sein Konzept von Autorschaft war an die Vorstellung von einem einheitlichen, kontingenten Subjekt gebunden. Der Prozess der Entstehung von Werken wurde der Genialität des Künstlers zugeschrieben. Dies geschah in Anlehnung an Verfahren des Surrealismus, der unbewusste Prozesse als konstitutiv für die Produktion eines Kunstwerks angesehen und in der *écriture automatique* einzusetzen versucht hatte und der mit dem Unbewussten zugleich eine erneute Wertschätzung des »Authentischen« verbunden hatte. Die im Abstract Expressionismus gebräuchliche enorme Größendimension der Gemälde kann sowohl als Reaktion auf die immer stärker visuell präsente Werbung gelesen werden als auch im Sinne einer ideologisch vorgetragenen Metapher für den Anspruch der Vereinigten Staaten, eine führende militärische Groß-, Handels- und Kulturmacht zu sein.²⁹³ Dieser Sichtweise folgt auch Christoph Keller: »Mit der Einführung des amerikanischen Expressionismus im Ausstellungsprogramm der zweiten Documenta von 1959 durch Werner Haftmann und Arnold Bode wird der künstlerische Ausdruck auch als wirksames Propagandamittel des Kalten Krieges [...] entdeckt, indem man die Avantgarde ›als Ausdruck der geistigen Freiheit des Westens‹ titulierte und damit einem domestizierten, antikommunistischen und moderaten Modernismus das Feld bereitet.«²⁹⁴ Der Abstract Expressionismus wird häufig, beispielsweise von Eva Cockroft, als Propagandawaffe des Kalten Krieges bezeichnet.²⁹⁵ Auch Serge Guilbaut sieht Begriffe aus einem Grundlagentext des Abstract Expressionismus – »New Frontiers in American Painting« von Samuel Kootz – als ideologische Schützenhilfe für eine auf Kapitalismus beruhende Handelsmacht. Den »persönlichen Beitrag« interpretiert er als Verherrlichung eines extremen Individualismus, die neue Stärke der Vereinigten Staaten liest er aus den Attributen »energisch«, »athletisch« und »aggressiv« heraus und der technologische

292 ——— Schilling, wie Anm. 12.

293 ——— Vgl. Thomas, wie Anm. 291.

294 ——— Keller, wie Anm. 20, S. 74, mit einem Zitat aus: Jean Baudrillard, »Der Krieg findet nicht statt«. Gespräch mit Sven Gächter«, in: *Wiener*, Nr. 3, 1991, S. 126.

295 ——— Einige Autoren legen dabei nahe, dass die internationale Verbreitung und Durchsetzung des Abstract Expressionismus von staatlichen Stellen und sogar vom Geheimdienst der Vereinigten Staaten unterstützt worden sei. So eben auch Eva Cockroft mit »Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War«, in: *Artforum*, Juni 1974, S. 39–41.

Fortschritt wird seiner Meinung nach durch die Begriffe »Erfindung« und »Untersuchung« affirmiert.²⁹⁶ Semiotisch knüpfen die gebräuchlichen Sprachbilder für den Abstract Expressionismus sowohl an ein den »großen Epen der Eroberung des Westens nachempfundenes Bild mit nationalistischen Untertönen« an, gleichzeitig wird damit die Hoffnung auf das Erreichen und Durchsetzen eines internationalen Standards in der bildenden Kunst formuliert.

In der 2000 von Roger M. Buergel und Vera Kockot zusammengestellten Anthologie *Revisionen des Abstrakten Expressionismus* legen die Herausgeber dar, wie von verschiedenen politischen Gruppierungen jeweils versucht worden sei den Abstract Expressionismus als eine Art Verhandlungsmasse zu benutzen, um eigene Interessen durchzusetzen und ideologisch zu legitimieren. Zuerst legte das FBI Akten über einige der KünstlerInnen an (Adolph Gottlieb, Lee Krasner, Ad Reinhardt und Mark Rothko) und diffamierte sie.²⁹⁷ Später wurde dann ganz im Gegenteil versucht diese Kunst-richtung in den Dienst einer hegemonialen Kulturpolitik zu stellen. Auch Marius Babias formuliert im Anschluss an Guilbaut: »Alfred Barr, damaliger Direktor des Museums of Modern Art, gab dem CIA zu verstehen, dass sich mit der Abstraktion der Kalte Krieg munitionieren ließe. Die vom CIA mitfinanzierte Europatour der Abstrakten Expressionisten 1958 durch Basel, Mailand, Berlin, Amsterdam, Brüssel und London begründete die bis heute wirkende Kunsthegemonie und ökonomische Vormachtstellung der USA am Kunstmarkt.«²⁹⁸ Abstraktion wurde nun mit dem Begriff künstlerischer Freiheit assoziiert, Freiheit galt als wichtigstes Gut der amerikanischen Gesellschaft, dieser Freiheitsbegriff war wiederum mit unternehmerischer Freiheit assoziiert. Insofern hielten die großen Bilder für diese Lesweise semi-otische Anknüpfungsmöglichkeiten bereit.

Ironischerweise profitierte Fluxus bei den ersten Aufführungsmöglichkeiten gerade von dieser kulturellen Hegemonie der Vereinigten Staaten, denn KünstlerInnen, die sich als »amerikanisch« bezeichnen konnten, wurden in Deutschland eher Ausstellungsmöglichkeiten und Aufführungsorte geboten. Dennoch ist unverkennbar, dass mit Fluxus-Events anti-hegemoniale Bestrebungen transportiert wurden.

296 ——— Guilbaut, wie Anm. 112, S. 94.

297 ——— Roger M. Buergel, »Zur Einführung«, in: Buergel und Vera Kockot (Hrsg.), *Abstrakter Expressionismus. Konstruktionen ästhetischer Erfahrung*, Dresden 2000, S. 9.

298 ——— Marius Babias, Zitat konnte nicht mehr aufgefunden werden, wurde aber von Marius Babias inhaltlich bestätigt.

3.15 DIE FOTOGRAFIE, EIN NEUES KONSTITUTIVES MITTEL

Die offensichtlichste Parallele von Abstract Expressionism und Fluxus ist die Form der fotografischen Beglaubigung. Im Falle des Abstract Expressionism dienten zahlreiche Fotografien dazu, den Akt des selbstvergessenen Malgestus zu überhöhen. Auf das Hochglanzpapier der Zeitschrift *Life* gebannt, trugen diese Bilder zur Verbreitung des Mythos Abstract Expressionism entscheidend bei. Jackson Pollock verkörperte dabei eine Heroisierung des mythischen Künstlerbilds, das im Nachkriegsamerika eine Neuformulierung erfuhr. Die Subjektposition des einsam handelnden schöpferischen, aber auch gequälten Menschen, hielt neue Paradigmen bereit, die den weißen heterosexuellen Mann nicht nur voraussetzten, sondern in ihrem Sinne überhaupt erst wieder in Stellung brachten. Das Heldentum des soldatischen Mannes im Krieg, der in Gruppenverbänden handelte und eben nicht unbedingt weiß war, sondern als Bürger der Vereinigten Staaten möglicherweise auch farbig oder jüdisch, erfuhr eine mediale Umdeutung zur repräsentativen, soziale Ausschlüsse markierenden Heldenpose. Als Medium der Beglaubigung und der Stilisierung von Posen spielte dabei die fotografische »Dokumentation« eine nie dagewesene, zentrale Rolle. Sie errang in beiden Fällen, Fluxus und Abstract Expressionism, einen vergleichbaren und in der bildenden Kunst neuen Stellenwert der Zeugenschaft und der Konstitution eines Stils und einer ganzen Kunstbewegung. Für den Abstract Expressionism übernahm die fotografische Dokumentation die Bezeugung des genialen Gestus, des Künstlergenies. In gewisser Weise waren die frühen Bilder von Fluxus gegen die Fotos und Gesten des Abstract Expressionism komponiert – eine Gruppe bei der sowohl Asiaten, Schwarze als auch Frauen beteiligt waren – eine Gruppe, bei der sogar diese eindeutige Zuordnung schwierig wurde.

Für die Fluxus-Bewegung war die fotografische Dokumentation der Garant der Überlieferung überhaupt, das vordringlichste Relikt der performativen Aktionen, die Beglaubigung der Überschreitungen. Fotografie wurde so zum Instrument der Inszenierung, des Stils und damit auch der Positionierung. Bei Fluxus war die Fotografie die Bedingung dafür, die Kunstbewegung innerhalb der bildenden Kunst und nicht der Musik situieren zu können, sie war ihre erste Bildwerdung. Bilder von Fluxus-Veranstaltungen begannen vor allem in der Bundesrepublik Deutschland entlang der Verbreitungswege der Massenmedien in den Zeitungen zu zirkulieren. Die provokanten Gesten der Fluxus-KünstlerInnen ereigneten sich daher im massenmedial geprägten Raum von Körperbildern und Künstlermythen und wurden von den KünstlerInnen auch als solche inszeniert.

Seit den Vierzigerjahren nahmen auch bei der Durchsetzung von politischen Interessen die Massenmedien – und damit Fotografie und Film – einen immer größeren Stellenwert ein. In den Vereinigten Staaten antworteten Bürgerrechtsbewegungen ab Ende der Fünfzigerjahre auf die restriktive Politik, auch diese Bewegungen waren auf die Vermittlung durch Film, Fotografie und Medienberichte angewiesen.²⁹⁹

3.16 FLUXUS UND FLUXUS-KÜNSTLER- INNEN IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND NACH DER ERSTEN »HEROISCHEN« PHASE

Wolf Vostell, der nach seiner Fluxus-Zeit während der »heroischen« Phase der Festivals in Europa vor allem mit seinen Happenings über die Berichterstattung in den Printmedien einer breiten Öffentlichkeit bekannt wurde, stellte in der 1965 von ihm und Jürgen Becker herausgegebenen Publikation

299 — In der innenpolitischen Situation der Vereinigten Staaten erstarken die Bürgerrechtsbewegungen. 1956 erzwangen schwarze Amerikaner nach siebenmonatigem Boykott die Aufhebung der Rassentrennung in Bussen. Präsident Dwight D. Eisenhower begrüßte die ungarische Erhebung, die Vereinigten Staaten dehnten ihr Einflussgebiet aus. 1957 wurde ein Bürgerrechtsgesetz verabschiedet, das Rassengleichheit garantierte, bei der Durchsetzung kam es jedoch zu Unruhen. 1960 fanden ausgehend von Greensboro in North Carolina Sit-ins von StudentInnen gegen die verbreitete Rassendiskriminierung statt. In den Vereinigten Staaten floss sehr viel Geld in die Rüstungsindustrie und in Raumfahrtprogramme. 1961 wurde John F. Kennedy zum Präsidenten gewählt. 1962 eskalierte der Ost-West-Konflikt in der Kubakrise, die beinahe in einen Weltkrieg gemündet wäre. 1963 nahmen circa 200000 schwarze und weiße Amerikaner am March on Washington for Jobs and Freedom teil. Am 22. November 1963 wurde John F. Kennedy erschossen. 1965 traten die Vereinigten Staaten unter Präsident Lyndon B. Johnson durch erste offene Kampfhandlungen in den Vietnamkrieg ein. Im selben Jahr fanden schwere Rassenunruhen statt, eine Folge davon war die Einrichtung eines Ministeriums für Städtebau und Städtewesen, das sich mit der Subventionierung von Mieten für Bedürftige und der Erneuerung verfallener Innenstädte befasste. 1968 wurde Martin Luther King ermordet.

Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme (Abb. 19) einen zu dieser Zeit sehr ungewöhnlichen zeitgeschichtlichen Zusammenhang her, wenn er die ersten Kunstaktionen von Fluxus aus den Jahren 1959–1962 politischen Ereignissen in einer Zeittafel gegenübergestellt.³⁰⁰ Der folgende kurze Auszug bezieht sich auf das Jahr 1965: »25.1. Martin Niemöller bezeichnet in einer Rede in Kassel die Ausbildung zum Soldaten heute als ›die Hohe Schule für Berufsverbrecher«. 6.2. Gustav Sorge und Wilhelm Schubert, Aufseher im KZ Sachsenhausen, werden vom Schwurgericht Bonn zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilt.« Vostell positionierte die Kunstaktionen als quasipolitische, nichtautonome Kommentare zur Zeitgeschichte. Eine solche Geste führte die politische Dimension in einer radikalen Weise in den Kunstkontext ein, fand dies doch in einer Zeit vor der 68er-Bewegung statt. Die Politisierung im Vorfeld der 68er-Bewegung hatte noch nicht weite Teile der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit erfasst. Vostell formulierte somit implizit auch den Anspruch auf eine gesellschaftspolitische Vorreiterrolle der Fluxus-Bewegung.



Abb. 33 Auszug aus der von Jürgen Becker und Wolf Vostell herausgegebenen Publikation *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Reinbek 1965

300 ——— Becker/Vostell, wie Anm. 177, S. 38. Siehe auch den ausführlicheren Kontext des Zitats: »1959: 2.1. Die Russen schicken den ersten künstlichen Planeten in den Weltraum. [...] 25.1. Martin Niemöller bezeichnet in einer Rede in Kassel die Ausbildung zum Soldaten heute als ›die Hohe Schule für Berufsverbrecher«. 6.2. Gustav Sorge und Wilhelm Schubert, Aufseher im KZ Sachsenhausen, werden vom Schwurgericht Bonn zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilt. 3.3. Sprengstoff-Attentat auf den Waffenhändler Puchert in Frankfurt. 7.4. Adenauer Präsidentschaftskandidat. 4.6. Adenauer zieht seine Kandidatur zurück und bleibt Kanzler. 6.6. Das erste Jagdgeschwader der Bundeswehr, Kommodore: Major Hartmann, Brillantenträger, 352 Abschüsse im Zweiten Weltkrieg. 2.7. Chruschtschow: ›Ich möchte lieber durch eine Atombombe hinweggefegt werden, als die Fortsetzung der westlichen Besatzung in Berlin hinnehmen.«

Vostell konzentrierte sich in der Folgezeit auf Happenings, die jeweils eindeutig auf einen Autor zurückgingen und wesentlich theatraler waren als Fluxus-Aufführungen (Abb. 34). Als entscheidendes Merkmal von Happenings und weiteren Gegensatz zu Fluxus hat er im Gespräch deren Einmaligkeit hervorgehoben. Bei Fluxus-Events ist ein Re-Enactment von vornherein vorgesehen, Fluxus existiert als mehrfach und dabei sehr unterschiedlich aufführbare Partitur oder Event-Score ohne die Verbindlichkeit einer originalen Aufführung. Auch hier bricht Fluxus wiederum radikal mit Praktiken des Dispositivs der bildenden Kunst, des Theaters und der Musik. »Ich setzte voraus, dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbares Ereignishafes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen«, wie dies Michel Foucault formuliert.³⁰¹ Jede Aufführung eines Event-Scores kann radikal verschieden sein und setzt damit auch Prozeduren der Kontrolle radikal außer Kraft.

Ablauf der Ereignisse / Beginn 15 Uhr

15.10 - 15.30	Ulmer Theater
<u>Aktionsvortrag</u> von Claus Bremer, Kurt Fried, Wolf Vostell	
15.30 - 16.00	Autobusfahrt von Theater zum Flugplatz Leipheim
<u>Textstrukturen</u> 2/ 1-2-3-4-5	
16.00 - 16.15	Flugplatz
<u>Der Flugplatz als Konzertsaal</u>	
16.15 - 16.45	Autobusfahrt vom Flugplatz zur Autowaschanlage
<u>Textstrukturen</u> 4/ 1-2-3-4-5	
16.45 - 17.15	Autowaschanlage
<u>Die Verwendung zum Hedonismus durch den Zufall</u>	
17.15 - 17.25	Busfahrt von der Autowaschanlage zur Tiefgarage
<u>Textstrukturen</u> 6/ 1-2-3-4-5	
17.30 - 17.45	Parkhaus mit 3 Tiefgaragen
<u>Das Leben mit den unberechenbarsten Zusammenhängen</u>	
17.45 - 17.55	Autobusfahrt vom Parkhaus zum Freibad
<u>Textstrukturen</u> 8/ 1-2-3-4-5	
17.55 - 18.15	Schwimmbaden
<u>Das blendendste Weiß unseres Lebens</u>	
18.15 - 18.25	Autobusfahrt vom Freibad zum Kloster Wiblingen
<u>Textstrukturen</u> 10/ 1-2-3-4-5	
18.25 - 18.35	Seitenhof des Klosters Wiblingen
<u>Der chronische Appetit nach Konsumgütern</u>	
18.35 - 18.55	Busfahrt vom Kloster zum Acker in Grimmelfingen
<u>Textstrukturen</u> 12/ 1-2-3-4-5	
18.55 - 19.10	Ackerfeld bei Dunkelheit
<u>100 Plätze an der Sonne</u>	
19.10 - 19.25	Müllabladeplatz
<u>Der Rauch der großen Kleinen Welt</u>	
19.25 - 19.45	Autobusfahrt vom Müllabladeplatz zum Schlachthof
<u>Textstrukturen</u> 15/ 1-2-3-4-5	
19.45 - 20.45	Schlachthof
<u>Der Antisemitismus in der Werbung und die Einführung der Konsumtion mit den Massenmedien</u>	
20.45 - 20.50	6 Taxen fahren mit 24 Leuten zu 6 verschiedenen Stellen in Ulm
<u>Aufhebung eines Happenings</u>	
20.45 - 20.50	6 Taxen fahren mit 24 Leuten zu 6 weiteren Stellen
20.45 - 21.10	Saunabad 4 Räume
<u>Die Infrastrukturalisierung der sinnlichen Behaglichkeit ... oder wo stehen Sie heute vor 20 Jahren?</u>	
21.10 -	Autobusfahrt (2 Busse) von der Sauna zum Theater
<u>Stille</u>	
21.15 - 21.45	2 Autobusse an 2 verschiedene Bauernhöfe
<u>Textstrukturen</u> 23/ 1-2	
21.45 - 22.00	2 verschiedene Bauernhöfe
<u>Die Aufhebung der Inzidenz durch die Algorik</u>	
Sackfahrt getrennt /2 Autobusse an 2 verschiedene Stellen in Ulm	

Abb. 34 Wolf Vostell, Plan für *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum*. Happening aus 24 verwischten Ereignissen, aufgeführt am 7. November 1964

301 ——— Foucault, wie Anm. 27, S. 10 f.

Vostell setzt dem sein abweichendes Konzept von Happening entgegen: »Happening muss immer neu sein. Ein neues Geschehen, ohne Probe und mit Beteiligung der Aufführenden.« Als besonders wichtiges Beispiel hierfür mag *In Ulm und um Ulm und um Ulm herum* gelten. Die folgende Beschreibung stammt von Vostell selbst: »... in letzter Zeit fällt mir Ulm als richtiges Beispiel für Vostell-Happenings ein. Die Einbeziehung großer Materialien und sehr viel Außenaktivität von anderen. Es gibt ja ein Wort von mir, das ich schon sehr früh angewendet habe: Umgebungsveränderung. Damals gab's noch gar nicht das Wort Umweltveränderung.« Und weiter: »... in der Gesamtkonzeption war Ulm vielleicht die bitterste Medizin, aber im künstlerischen Sinne auch die, die am meisten Grenzen durchbrochen hat. Es gab dieses Konzert mit den drei Flugzeugen, es gab eine Autowaschanlage, es gab ein Schwimmbad, es gab ein Feld.«³⁰²

Das Mythologem »Kunst gleich Leben«, das Vostell später als Schlagwort eingesetzt hat, impliziert als rhetorische Geste die totale Auflösung der Kunst in das Leben. Das Happening *In Ulm und um Ulm und um Ulm herum* nahm seinen Ausgang im Ulmer Theater. Dieser Ansatz, das Publikum mit »fremden« Umgebungen zu konfrontieren, also formale Elemente des Theaters in andere Umgebungen zu transportieren, ohne deswegen bestimmte andere Konventionen des Theaters aufzugeben, wurde in den Achtziger- und Neunzigerjahren ansonsten eher im Theaterkontext, im bundesdeutschen Regietheater, aufgenommen, etwa durch Inszenierungen in einem Zoo, in stillgelegten Bunkern oder dergleichen. Happenings ähnelten Theateraufführungen auch insofern, als sie durch stark inszenierte, atmosphärische Räume eine emotionale Reaktion hervorriefen. Aber auch skulpturale Elemente standen bei Happenings im Vordergrund, wie es Vostell mit Blick auf das Happening *You* beschrieben hat:

Es fand in einem Garten und in einem Schwimmbad statt. [...] Es war natürlich kompakter. Auch wenn keine Reisen mit ihm verbunden waren, die Umgebung innerhalb dieses ganzen Geländes war sehr verändert. Neben das Schwimmbad hatte ich drei amerikanische Hospitalbetten gestellt und die Patienten waren Fernsehgeräte. Das waren die ersten Riesen-Farbf Fernsehgeräte, die es in Amerika gegeben hat. Mit denen habe ich verwischtes, farbiges Programm, Decollage, gemacht. [...] Nicht nur diese Idee, Fernsehgeräte als Patienten im Bett, sondern eben auch was auf den Bildschirmen geschah, war Teil der Idee. Und die guckten so auf das Schwimmbad aus ihren drei Riesenbetten, als zum Beispiel das mit den Farbbeuteln geschah. Dann ging es runter

302 ——— Vostell, wie Anm. 191.

auf ein gartenartiges Feld, was oft vergessen wird, es steht aber in der Partitur. Es gibt sogar ein paar Fotos davon, zum Beispiel wie ein laufender Fernseher verbrannt wird.³⁰³

You war Teil von *An Afternoon of Happenings* auf der Segal Farm und fand in Kooperation mit der Smolin Gallery am 19. Mai 1963 statt.³⁰⁴ Den programmatischen Ansatz, Kunst gleich Leben zu setzen, wie dies Vostell propagierte, hat Friedrich Wolfgang Heubach in einem Artikel zur Ausstellung *Happening und Fluxus* von 1970 erklärt. Dabei schloss er sich Vostells Rhetorik an, wonach das Problem von Realität in der Kunst »nicht eines der Darstellungsweisen oder des Dargestellten« sei, »sondern sie begreift das Problem der Realität in der Kunst als das des Umgangs mit ihr, der Kunst, der Realität: Die Kunst hat die Realität ihres Konsums.«³⁰⁵ Dies wird nun nicht durch eine Umdeutung oder Kritik der verschiedenen Instanzen (Diskursgesellschaften etc.) des Kunstbetriebs »gelöst«, sondern als Modifikation der Publikumsposition inszeniert. Das Happening versuche die Grenze zwischen Wirklichkeit und Kunst zu verwischen. »Leben = Kunst/ Kunst = Leben«, so Vostells Devise. »Das Happening hat dieses Programm mehr tendenziell als prinzipiell verwirklicht: Es versucht, die Kunst, das als solche Erlebte und damit kategorial von der Wirklichkeit Getrennte, aufzuheben, indem es den Zuschauer als Kunstmacher, -mitmacher und nicht (nur) -erlebenden integriert.«³⁰⁶

Diese Gleichsetzung von Kunst und Leben kommt einer Nivellierung gleich, die einen weitgehenden Absolutheitsanspruch ausdrückt – ohne Strukturen zu befragen. Nicht zufällig hat Emmett Williams hervorgehoben, dass jeder, der Kunst und Leben verwechsle, ein Problem habe. Im Gegensatz zu diesem rhetorischen Absolutheitsanspruch entstand der Kunstbegriff der Fluxus-Bewegung in komplexen Beziehungen von Affinitäten, Ironie und Abgrenzung zum Kunstbetrieb. Doch auch Peter Bürger geht in seiner Theorie der Avantgarde davon aus, dass KünstlerInnen der (Neo-) Avantgarden (in der Terminologie von Peter Bürger) eine Überführung von Kunst in die Lebenswelt angestrebt hätten, und impliziert damit ebenso wie Vostell eine essenzielle Sichtweise, die Annahme eines authentischen Lebens. Dies ist aber von vornherein problematisch, »Lebenswelten« sind nicht an sich authentisch, sie sind gesellschaftlich und medial vermittelt, ebenso wie ihre Abgrenzung gegenüber anderen gesellschaftlichen Feldern wie der Kunst, dem vermeintlich Öffentlichen und Privaten.

303 ——— Ebd.

304 ——— Siehe hierzu Ausst.-Kat. Köln, wie Anm. 185, o. S.

305 ——— Friedrich Wolfgang Heubach, »Zu Happening und Fluxus«, in: ebd., o. S.

306 ——— Ebd.

Von 1963 an gab es in Europa weiterhin einige Fluxus- oder fluxusähnliche Veranstaltungen, die ohne George Maciunas Organisation stattfanden, wie beispielsweise vom 29. August bis 11. September 1964 7 *Konzerte, Happenings und Action Musik* in Kopenhagen, *Maj-Udstillinger*, bei der Vostell, Williams, Eric Andersen, Joseph Beuys, Bazon Brock, Arthur Koepcke und Tomas Schmit beteiligt waren, oder das *Flux-Festival* mit Andersen, Koepcke, Williams, Robert Filliou, M. Mengelberg, Willem de Ridder, Wim T. Schippers und Ben Vautier in Rotterdam.³⁰⁷ Für die Entwicklung von Fluxus (und verwandten Kunstrichtungen) in der Bundesrepublik Deutschland war die Galerie von René Block ein wichtiger Ort der öffentlichen Präsentation, fördernd war auch die Sammeltätigkeit von Hans Sohm, der mit vielen Künstlern über lange Jahre Kontakt hielt und akribisch Briefwechsel, Relikte und Einladungskarten archivierte. Block konnte zudem als Leiter des DAAD zahlreiche Künstler zu einem Arbeitsaufenthalt nach Berlin einladen und unterstützte damit die multinationalen Fluxus-Beziehungen. Einige der Fluxus-KünstlerInnen lebten später dauerhaft in der Bundesrepublik: Schmit, Williams und Mieko Shiomi jeweils nach einem DAAD-Stipendium in Berlin, George Brecht in Darmstadt und Nam June Paik, der lange Zeit zwischen New York und Düsseldorf pendelte. Vostell und Beuys verkörperten in der Bundesrepublik der Sechziger- und Siebzigerjahre einen Künstlertypus, der sich explizit in politische Belange einmischte und mit künstlerischen Mitteln Stellung bezog. Im späteren Kapitel zu »Politiken und Performanzen« werde ich die Frage aufwerfen, inwieweit sich diese Form der Selbstinszenierung mit dem Bild des Künstlers als genialer Autor verknüpfen sollte.

3.17 HISTORISCHE ANKNÜPFUNG: DADA UND SURREALISMUS

Wie oben schon skizziert, lassen sich als kunsthistorische Vorläufer von Fluxus die historischen Avantgarden bestimmen und hier vor allem der Dadaismus – ein Einfluss, der sowohl in Europa als auch in den Vereinigten Staaten eine wesentliche Rolle gespielt hat. Der Fluxus-Kenner Christoph

307 ——— Für eine vollständige Liste bis 1970, zusammengestellt von Hans Sohm aus seinem Archivmaterial, siehe ebd., o. S.

Keller verweist darauf, dass die Wiederentdeckung des Dadaismus, das Erscheinen von Robert Motherwells bahnbrechender Anthologie, die Schwitters-Ausstellung 1956 in Hannover und die Düsseldorfer Dada-Ausstellung von 1958 – ein Rekurs, den Huysen mit der »aura of the new« belegt sieht – die dadaistische Attacke gegen die Hochkunst und deren Institutionalisierung durch Museen, Galerien, Wissenschaftler und Kritiker wieder ins Blickfeld gerückt hätten. Dies habe es den neodadaistischen Bewegungen ermöglicht, an die entsprechende künstlerische Rhetorik anzuknüpfen und auf Aufführungen und Collage, Manifeste und Zeitungen als Stilmittel zurückzugreifen.³⁰⁸ Estera Milman analysiert zudem die Ähnlichkeiten beider Bewegungen in ihrer Strategie der Positionierung innerhalb des Kunstbetriebs.³⁰⁹ Die Verwandtschaft mit dem Dadaismus wurde von den KünstlerInnen explizit benannt. Entsprechend hat sich zum Beispiel Wolf Vostell geäußert und dabei eine Positionierungsstrategie im Sinne kunsthistorischer Entwicklungslinien verfolgt:

Zweifellos haben wir etwas fortgesetzt, was Dada nicht hatte verwirklichen können. Schwitters und Hausmann sind ja durch die Nazi-Zeit und den Zweiten Weltkrieg unterbrochen worden, und danach waren sie zu alt. Uns allen war gemeinsam, dass wir den Dadaismus als wichtigste Kunstbewegung für den eigenen Ansatz empfanden. Das wurde aber erst klar nach der ersten Dada-Ausstellung 1958 in Düsseldorf. Vorher hatte es in Deutschland keine Informationen zu Dada gegeben. Die zu erhalten war für uns Ende der Fünfzigerjahre ganz wichtig. Ich weiß auch, dass es Paik darum gegangen ist und er durch die Düsseldorfer Dada-Ausstellung im positiven Sinne schockiert war. [...] Und als die deutsche Kritik zehn Jahre später schrieb, einige Leute, wie Richter, Paik oder Vostell, seien von den Amerikanern herzuleiten, konnten wir nur lachen. Weil sie kamen ja von Dada. Nur hat es keiner gewusst.³¹⁰

Auch andere Fluxus-Künstler führen Dadaismus und Dadaisten als Referenz an, so beispielsweise George Brecht, der seinem Essay »Change Imagery« ein Zitat von Tristan Tzaras »Vortrag über Dada« voranstellt: »Art is not the most precious manifestation of life. Art has not the celestial and universal value that people like to attribute to it. Life is far more interesting.«³¹¹

308 ——— Keller, wie Anm. 20, S. 74.

309 ——— Milman, wie Anm. 200, S. 17–34.

310 ——— Vostell, wie Anm. 191.

311 ——— George Brecht, »Change Imagery«, mit einem Zitat aus: Tristan Tzara, »Vortrag

Die Fluxus-Bewegung vollzog im Rekurs auf den Dadaismus einen weitgehenden Bruch mit den Regeln des damaligen Kunstbetriebs. Die Position des Autors wurde massiv in Frage gestellt, die Vorstellung vom genialen einzelnen Künstlersubjekt ironisiert, auch wenn diese Haltung später von einzelnen Künstlern teilweise zugunsten eigener Positionierungsstrategien aufgegeben wurde.³¹² George Maciunas betonte den kollektiven Charakter von Fluxus: »Fluxus is not an individual impressario & if each does not help another collectively by promoting each other, the collective would lose its identity as a collective and become individuals again, each needing to be promoted individually.«³¹³ Unter der Parole von Fluxus wurden neue Entwicklungen aus der Musik, der minimalistischen und atonalen Musik, sowie der Literatur, hier der konkreten Poesie, in den Kontext der bildenden Kunst transferiert und damit einer Resemantisierung unterzogen. Überschreitungen von Gattungsgrenzen, Ironie und Klamauk haben zu einer epochemachenden Neuformulierung von Kunst beigetragen. Dick Higgins benannte neun Kriterien, um zu skizzieren, was Fluxus ausmacht: »internationalism, experimentalism, iconoclasm, intermedia, minimalism, the resolution of the art/life dichotomy, implicativeness, play or gags, ephemerality, and specificity.«³¹⁴ Ken Friedman, einer der Künstler, die erst Mitte der Sechzigerjahre, also nach der ersten »heroischen« Festivalphase, zu Fluxus stießen, nannte sogar zwölf Kriterien: »globalism, unity of art and life, intermedia, experimentalism, and research orientation, chance, playfulness, simplicity, and parsimony, implicativeness, exemplativism, specificity, presence in time, and musicality.«³¹⁵ Emmett Williams betonte den kämpferischen Aspekt der Antikunst Fluxus und formulierte dabei die implizite Auseinandersetzung auf ideologischer Ebene: »The miracle was not that these art-

über Dada«, zit. nach Knapstein, wie Anm. 17, S. 63. Wie Knapstein berichtet, berief sich Brecht wiederholt auf diesen Tzara-Vortrag, ohne dessen »aggressive und provokative Ausrichtung zu betonen«; er habe damit sein eigenes Verständnis von Kunst als »nothing-special« unterstützen wollen (ebd.).

312 ——— Wie schon erwähnt sind unsere Vorstellungen, was Fluxus war und ist, sehr stark von den einzelnen Sammlungen und Archiven bestimmt, deren Ausrichtungen auch wiederum recht unterschiedlich sind. Die Sammlung des Archivs Sohm hat einen Schwerpunkt auf Briefwechsel und Relikten aus Aktionen, die Sammlung Silverman besteht aus Objekten, die als solche auch einzelnen Künstlern zugeordnet werden, um nur zwei Beispiele zu nennen. Die Sammlung Silverman wurde inzwischen an das Museum of Modern Art, New York, verkauft.

313 ——— George Maciunas, Brief an Dick Higgins, August 1966, zit. nach Smith, wie Anm. 65, S. 229.

314 ——— Dick Higgins, »Fluxus: Theory and Reception«, unveröffentlichtes Essay, Kopie in der Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, zit. nach ebd.

315 ——— Ken Friedman, »Fluxus and Company«, in: *Lund Art Press*, Bd. I, Nr. 4, Sommer/Herbst 1990, zit. nach ebd., S. 228.

ists of different nationalities, cultural backgrounds, artistic temperaments and status in the world of art worked so well together, but that they were able to work together at all. There was no aesthetic to unite them in a common cause. It is wrong to think of fluxus as a movement, or even a group. It's closer to the bulls-eye to call it a United Front. The United Front provided them a forum, free from the entanglements of the art establishment, in which to perform their own works, and the works of kindred spirits.«³¹⁶

Dieser Bruch innerhalb der bildenden Kunst auf struktureller Ebene konnte sich nur in einem allgemeinen Klima kultureller Paradigmenwechsel und politischer Veränderungen entwickeln. John F. Kennedy, Martin Luther King und Willy Brandt galten als Hoffnungsträger von neuen sozialen Bewegungen. Nach den restriktiven Fünfzigerjahren war der Wunsch nach Aufbruch diesseits und jenseits des Atlantiks spürbar, die Anfänge einer Hippiebewegung und von Studentenrevolten begannen sich abzuzeichnen. Machtverschiebungen und Machtkämpfe im politischen Gefüge der westlichen Staaten kündigten sich an. Fluxus gehörte zu den künstlerischen Artikulationen, die auf der symbolischen (oder ideologischen) Ebene andere Wertsysteme als die der freien Marktwirtschaft und der erstarrten Hierarchien propagierte.

Wenn man vom Kunstbegriff von Fluxus sagen kann, dass er sich in Abgrenzung vom Abstract Expressionism und in Anknüpfung an den europäischen Dadaismus aus der Vergangenheit entwickelt hat, so lässt sich in zeitgenössischer Orientierung zugleich eine ausgeprägte und deutlich verbalisierte Abgrenzung gegen die amerikanische Pop Art feststellen. Der Flirt mit der Warenästhetik, dem kommerziell Verwertbaren und dem kommerziell Erfolgreichen war den Fluxus-KünstlerInnen zuwider. Zwischen den Kunstbewegungen von Fluxus und Pop Art entstand zudem eine Konkurrenz um öffentliche Wahrnehmung. Die Konzepte der KünstlerInnen beider Gruppen ähnelten sich stark, allerdings war insbesondere Andy Warhols Factory und seine ironisch-zynische Wiederholung von industriellen Produktionsprozessen eher geeignet, als Ware zu reüssieren, als die ephemeren Produktionen der Fluxus-KünstlerInnen. Diese nahmen teilweise verbittert zur Kenntnis, dass ähnliche Konzepte, wie filmische Langzeitaufnahmen, im Umkreis der Factory bekannt wurden und auf dem Umweg via Siebdruckproduktion Überganglos an den Markt angeschlossen werden konnten. Wiewohl das Fluxus-Manifest, das Maciunas collagiert hatte, von den anderen Mitgliedern nicht unterschrieben wurde, spiegelte es doch ihre radikale Haltung wider: »Purge the world of Europeanism, bourgeois sick-

316 ——— Emmett Williams, »Happy Birthday, Everybody«, in: Ausst.-Kat. Wiesbaden/Kassel/Berlin, wie Anm. 25, S. 86.

ness, intellectual, professional, commercial culture. Purge the world of dead art, imitation, artificial, abstract art, serial art ... «³¹⁷

Erste Vor-Fluxus-Events wurden bezeichnenderweise mit Neodada oder Neo-Dada titulierte. Ben Patterson hat zudem den Hinweis geliefert, dass Maciunas in einem längeren Briefwechsel mit Raoul Hausmann gestanden habe, als er Neo-Dada weiterhin benutzen wollte. Hausmann bezog jedoch strikt Stellung gegen eine solche Namensübernahme und wies Maciunas, laut Patterson, darauf hin, dass Fluxus als Namen für die neue Kunstbewegung geeigneter sei.³¹⁸ Maciunas bezog auch persönlich ikonografische Anleihen beim Dadaismus, indem er sich selbst als Tristan Tzara mit Melone und Monokel inszenierte.

317 ——— George Maciunas, »Manifesto«, zit. nach Smith, wie Anm. 65, S. 231.

318 ——— Patterson, wie Anm. 273.

Within fluxus group there are 4 categories indicated:

- 1) individuals active in similar activities prior to formation of fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day, (only George Brecht and Ben Vautier fill this category);
- 2) individuals active since the formation of fluxus and still active within fluxus;
- 3) individuals active independently of fluxus since the formation of fluxus, but presently within fluxus;
- 4) individuals active within fluxus since the formation of fluxus but having since then detached themselves: on following motivations:
 - a) anticollective attitude, excessive individualism, desire for personal glory, prima dona complex (Mac Low, Schmit, Williams, Nam June Paik, Dick Higgins, Kosugi),
 - b) opportunism, joining rival groups offering greater publicity (Paik, Kosugi),
 - c) competitive attitude, forming rival operations (Higgins, Knowles, Paik).

These categories are indicated by lines leading in or out of each name. Lines leading away from the fluxus column indicate the approximate date such individuals detached themselves from fluxus.

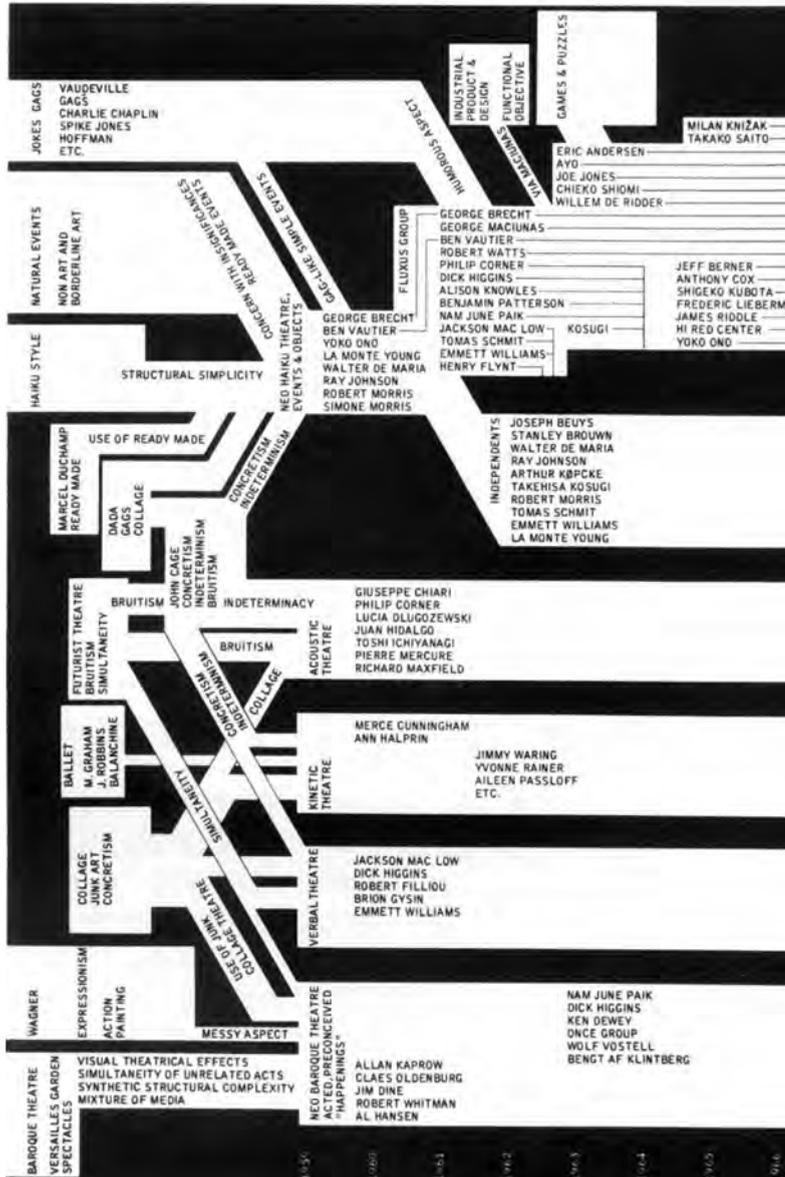


Abb. 35 George Maciunas, Fluxus-Diagramm

**4 DIE GRUPPE UND DAS LABEL FLUXUS
ALS VERHANDLUNGSMASSE IN
PRODUKTION, DISTRIBUTION UND
REZEPTION**

4.1 BACK IN THE USA

George Maciunas kehrte 1963 wieder in die Vereinigten Staaten zurück, allerdings zerstritt er sich mit wichtigen Vertretern von Fluxus wie Dick Higgins oder Jackson MacLow. Auseinandersetzungen gab es vor allem über die Auf-führung der »Originale« von Karlheinz Stockhausen, wie im Kapitel »Poli-tiken und Performanzen« noch ausführlich dargestellt wird. Maciunas hatte sich durch eine manische Arbeitshaltung und einen pausenlosen Einsatz für die organisatorischen Belange der Gruppe als eine zentrale Figur positioniert. Für die Konstituierung einer so großen Künstlergruppe (die letzte Liste, die Maciunas geschrieben hat, enthält alle jemals Beteiligten und umfasst 84 Namen!³¹⁹), die über mehrere Länder und Kontinente verteilt war und von der keine fest umrissene programmatische Erklärung existierte, wurden Zeitungen, Publikationen und (damals gedruckte) Newsletter zu einem entscheidenden Mittel der Verbindung. Dazu gehörte die von Wolf Vostell 1962 gegründete *Dé-coll/age*, in der Partituren und Stücke von Fluxus-Mitgliedern veröffentlicht wurden (sieben Ausgaben von 1962 bis 1968), dann der *Fluxus-Newsletter*, der von Maciunas, sowie das Fluxus-Magazin *cc V TRE*, das zuerst von George Brecht und später von Maciunas herausgegeben wurde. Bei ihrer Rückkehr nach New York fanden die KünstlerInnen Aufnahme in eine größeren Kontext von avantgardistischen Bestrebungen: Hap-penings, experimenteller Tanz, Andy Warhols Factory und sonstige Aktivi-täten aus dem Kreis der Pop-Art-KünstlerInnen waren Bestandteile einer in Bewegung geratenen Kunstszene. Einen weiteren Ort des Diskurses bildete die von Higgins 1964 in New York gegründete Something Else Press. Hig-gins gab Publikationen der Fluxus-KünstlerInnen heraus und unterstützte sie durch längere oder kürzere Anstellungen beim Verlag. Auch Alison Knowles, damals mit Higgins verheiratet, arbeitete zeitweise für die Some-thing Else Press, ebenso Emmett Williams. Damit agierte der größte Teil der Gruppe wieder in den Vereinigten Staaten.

Maciunas nahm für sich das Recht in Anspruch, über Diagramme Mitgliedschaften bei Fluxus zuzuschreiben oder abzuerkennen. Dies wurde von den anderen Fluxus-KünstlerInnen nicht unbedingt als gültiger Maß-stab anerkannt. So stellte auch die Something Else Press in den Augen von Maciunas ein Konkurrenzunternehmen dar: »I can't figure out Dick's inten-tion at all. In the Rowohlt Vostell book he wrote that fluxus was dead and that he and 'others' have quit or lost interest in it on account of Flynt-

319 ——— Ken Friedman: »Explaining Fluxus«, in: *White Walls: A Magazine of Writings by Artists*, Chicago 1990, S. 19.

Maciunas picket I suppose. Well, I took that statement for a fact, and in an essay I wrote for a Czech magazine I wrote that Dick & his friends quit or left fluxus – motivated by a desire to start a rival operation (Something Else Press) – & Prima done complex – this I deduced – reasoned out, (not invented) – the next development of course was Dick's explosion about being left out from fluxus in my essay.«³²⁰

In einem Kommentar von Knowles zur Something Else Press und den Gruppierungen in New York werden die Geschichte der Künstlergruppe, diejenige der Something Else Press sowie die Erzählung von der Knowles-Higgins-Kleinfamilie vermischt. In dem Interview wird der Versuch der Künstlerin deutlich, sich selbst als bedeutende Persönlichkeit in die Kunstgeschichte einzuschreiben. Außer sich und Higgins erwähnt sie in Zusammenhang mit der Something Else Press »Emmett Williams, Ann Noël [Künstlerin und Williams' spätere Frau], Ben Patterson, Philip Corner, John Cage sowie unsere Töchter Hannah und Jessie«. Sie bleibt jedoch vage, wenn es um die internen Machtbeziehungen geht.³²¹ Jedenfalls entsteht der Eindruck, dass in den Vereinigten Staaten neben dem Maciunas-Kreis eine gleichwertige Gruppierung um Higgins und die Something Else Press entstanden sei. Diese Sichtweise wird insbesondere auch von Higgins lanciert, etwa in seinem 1992 in dem Heft *Fluxus: A Conceptual Country* erschienenen Artikel »Two Sides of a Coin«. Wie der Titel schon ahnen lässt, wird darin die Something Else Press als gleichrangige Organisation zu Fluxus vorgestellt. Higgins differenziert zwar die Rollen der beiden Organisationen, behauptet aber ähnliche Ziele für sie:

Fluxus was to be thought of as having four aspects: a series of publications, a group of artists, the forms associated with these publications and the artists' performances and the theoretical positions inherent in these. It was not so much a movement, with a clearly defined group of artists setting out to achieve a particular program, as a tendency. Organized on a collective basis: [...] *Something Else Press* was to be a parallel expression, covering much the same ground; committed to the development of a context for Fluxus and intermedia art forms by bringing the work to the largest possible public in an undiluted form.³²²

320 ——— Zit. nach Smith, wie Anm. 65, S. 196.

321 ——— Knowles, wie Anm. 171.

322 ——— Dick Higgins, »Two Sides of a Coin«, in: *Visible Language*, Bd. XXVI, Nr. 1/2, 1992: *Fluxus: A Conceptual Country*, S. 150 (Hervorhebung von der Autorin).

Dagegen wird die Auffassung der Something Else Press als eines zweiten künstlerischen Zentrums von Williams, der für den Verlag arbeitete, aber auch in engem Kontakt zu Maciunas stand, in Zweifel gezogen:

Dorothee Richter: I think that Dick Higgins and George Maciunas were important in the way they are getting people together.

Emmett Williams: Well that was Maciunas, that wasn't Higgins.
D. R.: No he wasn't?

E. W.: No, how did he get people together, it was Maciunas who started Fluxus in Europe, and arranged all of these festivals, and took us here, and there, and elsewhere, and attracted these people. And that's why Spoerri and Filliou and I were working with Maciunas. Well anyway, we all knew one another before there was a Fluxus so we all worked together. But Dick and Alison came into Europe in 1962 for the first time for the Fluxus festival then they went back to America you see. But we were here pounding the pavements for years, as it were, and Maciunas was arranging this. What did you have in mind about Dick?

D. R.: I had in mind maybe that Something Else Press was also a kind of coming together, because some people worked there, or wasn't it?

E. W.: I worked there with Dick, and Alison lived in the same place, I mean she lived in the house, not in the press. Ben Patterson was upstairs, but that is because he came and didn't have a place to live and Dick rented him the apartment there for about a year. But that wasn't the same thing as George bringing people from Japan, and recruiting people from all over the world. No, George is, George is the man. George is Mr. Fluxus, and it was he who united people like Ay-O and Shigeko and Nam June and the other contingent, and he arranged the festivals. Dick wasn't an arranger of festivals, he was editor in chief of the Something Else Press. Maciunas organized festivals ...³²³

Wie Williams zu verstehen gibt, waren die Strukturen der beiden Zentren von Fluxus bei genauer Betrachtung weit differenter, als die Selbstzeugnisse von Higgins und Knowles nahelegen. Die Selbstpositionierungs-

323 ——— Emmett Williams im Gespräch mit Dorothee Richter, Berlin, Februar 2000.

strategie von Maciunas über die Erstellung von Listen und Grafiken, die Genealogien der Fluxus-Bewegung erfunden und festgeschrieben haben, kann man sowohl als Kanonisierungs- und Hierarchisierungsprozess sehen als auch als dessen Sichtbarmachung. Zumindest wurden dadurch die Zusammensetzungen und historischen Bezüge der Bewegung diskutierbar gemacht. Maciunas und Higgins vertraten in gewisser Weise Gegenpositionen, da Maciunas seit 1963 Fluxus als Kollektiv und politische Gruppe zu erzwingen versuchte und damit große Kontroversen in der Gruppe auslöste. Maciunas setzte auf das Kollektiv – Higgins und andere hielten an der Idee einer Produktion innerhalb des Kunstbetriebs sowie an traditionellen Auffassungen von Künstlerschaft und von Autorschaft innerhalb eines Verlages fest.³²⁴ Wie dagegen aus dem Williams-Interview hervorgeht, wurde die *Something Else Press* offensichtlich als privatwirtschaftlicher Betrieb geführt; dies geschah mit Mitteln aus Higgins Erbe. In ihr herrschten die autoritären Strukturen eines regulären Betriebes. Higgins fungierte als Editor-in-Chief (Verlagsleiter) und stellte andere Beteiligte wie etwa Williams ein. Die Machtverhältnisse innerhalb des Verlages folgten nach Williams Aussagen konventionellen Strukturen, so waren beispielsweise seine eigenen Einflussmöglichkeiten auf das Verlagsprogramm beschränkt. Auch Maciunas versuchte Fluxus in autoritärer Weise zu organisieren, er strebte an, sich eine Art Definitionsmacht vorzubehalten, aber er besaß keine finanziellen Mittel, um dies durchzusetzen oder festzuschreiben. Daher war seine Autorität auf Anerkennung durch die anderen Künstler gegründet, diese wurde ihm für sein extremes Engagement gezollt. Die Strukturen, die Maciunas für Fluxus eingeführt hat, sind am ehesten mit denen anderer künstlerischer Bewegungen vergleichbar. Auch beim Dadaismus etwa spielten Definitionsmacht und der Versuch, sich in die Kunstgeschichte einzuschreiben, eine tragende Rolle. Dennoch sind solche Strukturen allemal offener als die in einem Betrieb traditionellen Zuschnitts, dessen Grundlage das Kapital des Editor-in-Chief ist und dessen Angestellte in einem eindeutigen finanziellen Abhängigkeitsverhältnis stehen.

Beide Formen, Definitionsmacht zu etablieren, enthalten Strategien der Verleugnung, folgt man Pierre Bourdieu. Diese »zwieschlächtigen und zweideutigen« Verhaltensweisen geben falsche Perspektiven vor, wenn »ihre wesentliche Dualität und Duplizität« ignoriert werden und das ökonomische Element zugunsten der »reinen« Kunst ausgeblendet wird.³²⁵ Nach Bourdieu kann man ein changierendes Verhältnis von Eigennutz und Uneigennützigkeit bei der sogenannten »reinen«, interesselosen Kunst annehmen. Ich möchte hier jedoch hervorheben, dass man bei einer hierarchi-

324 ——— Siehe hierzu Conzen, wie Anm. 38, S. 18 ff.

325 ——— Bourdieu, wie Anm. 31, 34, 45, 113, 279 und 394, S. 239.

schen Struktur, die wie bei der Something Else Press von vornherein auf ökonomische Überlegenheit gegründet ist, nicht von einer Überschreitung traditioneller Produktionsformen sprechen kann. Bei der Rolle hingegen, die Maciunas eingenommen hat, ist im historischen Rückblick festzustellen, dass seine Handlungen des Organisierens, Ordners, Präsentierens, der Geldbeschaffung und der Vermittlung in erstaunlicher Weise der Rolle des freien Kurators ähneln, der in den Achtzigerjahren als neuer Akteur im kulturellen Feld auf den Plan getreten ist. Sowohl die Kreativitätszuschreibung als auch die bedeutungstiftenden Akte des Verknüpfens und der Rekontextualisierung sowie den autoritären Gestus von Einschreibungen und Ausschlüssen nahm Maciunas in seiner Funktion als Organisator (und Chefideologe) von Fluxus vorweg. Auch seine Versuche, als eine Art Metakünstler Arbeiten anderer Künstler unter das Label Fluxus zu subsumieren, erinnern an die Rolle des zeitgenössischen Kurators seit den Achtziger- und Neunzigerjahren. Wie gegenwärtig in der freien Szene zu beobachten, ist das Zustandekommen von Ausstellungen und Events nicht nur an große Häuser und Gelder geknüpft, sondern auch an Begehrensbeziehungen anderer Art. Persönliche Freundschaften, Netzwerke, Gruppenzugehörigkeiten und Positionierungen im Feld machen soziales Kapital aus, mit dem sich im Feld der bildenden Kunst operieren lässt. Dieses soziale Netzwerkkapital stellt parallel zum ökonomischen Kapital und mit der Möglichkeit zum Umschlag in dieses einen Wert dar. So lässt sich Maciunas Agieren als eine Überschreitung der tradierten Rollen im Kunstfeld lesen, die Bewegungen im Feld vorweggenommen hat.

Die Spannungen zwischen Maciunas und Higgins steigerten sich in den Jahren 1964–66 zusehends. Schließlich veröffentlichte Maciunas ein neues Diagramm, bei der er in der vierten Kategorie Abweichler benannte, die seiner Meinung nach nicht mehr zu Fluxus gezählt werden konnten:

- a) anti-collective attitude, excessive individualism, desire for personal glory prima donna complex (MacLow, Schmit, Williams, Nam June Paik, Dick Higgins, Kosugi),
- b) opportunism, joining rival groups offering greater public (Paik, Kosugi)
- c) competitive attitude, forming rival operations (Higgins, Knowles, Paik).³²⁶

Higgins versuchte sich seinerseits in einem Brief gegen die »diktatorischen« Maßnahmen von Maciunas zur Wehr zu setzen: »... while you invented the term 'Fluxus' (and nobody will deny you that) you have con-

326 ——— Zit. nach Smith, wie Anm. 65, S. 194.

sistently destroyed its utility, antagonized your real friends, and mis-used the whole situation for your personal cultism and aggrandizement, if not as an artist, then as a critic ... But Fluxus means too much (and I insist on that) to allow any individual person to reduce it to a means of confinement of people's work on the basis of your own personal taste, what Breton has done with Surrealism for example.«³²⁷

Obwohl die erste Zeit als neuformierte Gruppe in New York zahlreiche Fluxus-Produkte hervorbrachte, begann die Gruppe sich auszudifferenzieren und Auflösungserscheinungen zu zeigen. »Daß die Geschichte des Feldes die Geschichte des Kampfes um das Monopol auf Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien ist: diese Aussage ist noch unzureichend; es ist vielmehr der Kampf selbst, der die Geschichte des Feldes ausmacht; durch den Kampf tritt es in die Zeit ein«, skizziert Bourdieu die Auseinandersetzung um Macht und ökonomisches und kulturelles Kapital in der Kunst.³²⁸ Bei Fluxus waren es genau diese Zerrissenheit und die Auseinandersetzungen, die teilweise verschleiert, aber auch immer wieder sichtbar wurden.

4.2 FLUXUS ZURÜCK IN NEW YORK, BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN

Innerhalb der großen, aktiven Gruppe der KünstlerInnen in den sechziger Jahren kommt es zu auf den ersten Blick überraschenden Zusammenarbeiten, so veröffentlichte George Maciunas Editionen mit Claes Oldenburg, der üblicherweise zur Pop Art gerechnet wird. Oldenburg gestaltete beispielsweise in der Fluxus-Gemeinschaftsarbeit *Flux-Cabinet* eine Schublade (Abb. 54-56).

Einige Künstler rechneten sich selbst nicht Fluxus zu, werden aber von der Kunstgeschichte, sowie von Maciunas durchaus zugerechnet, wie La Monte Young oder auch Daniel Spoerri. Jon Hendricks als Fluxus Chronist listet aus seiner Warte Fluxus-KünstlerInnen wie folgt auf, ihre Zusam-

327 ——— Dick Higgins, Brief an George Maciunas, Aug. 23, 1966, Archiv Sohm, zit. nach ebd., S. 195.

328 ——— Bourdieu, wie Anm. 31, S. 253.

menarbeit unter der Bezeichnung Fluxus ist allerdings nicht streng chronologisch geordnet, er beginnt mit KünstlerInnen, die er für besonders einflussreich hält und benennt im zweiten Abschnitt diejenigen KünstlerInnen, die ab 62 Festivals in Europa aufgeführt haben, die Unterstreichungen zeigen an, für welche KünstlerInnen ich biographische Notizen zusammengetragen habe:

Yoko Ono, Walter de Maria, La Monte Young, Jonas Mekas, Dick Higgins, Philip Corner, Jackson Mac Low, Al Hansen, Toshi Ichianagi, Ray Johnson, Marian Zazeela, Allan Kaprow, Joseph Byrd, Henry Flynt, Richard Maxfield to name a few.

The list grew to include George Brecht, Robert Watts, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Dieter Rot, Emmett Williams, Wolf Vostell, Willem De Ridder, Alison Knowles, Eric Andersen, Henning Christiansen, Robert Filliou, Terry Riley, Dieter Schnebel, Giuseppe Chiari, Stanley Brouwn, Arthur Köpcke, Francois Dufrene and Daniel Spoerri. Joseph Beuys entered and left the group and Ben Vautier became a major presence in Europe. The list goes on – Shigeko Kubota, Ay-O, Christo, Stan Vanderbeek, Takehisa Kosugi, Takako Saito, Claes Oldenburg, Mieko Shiomi, Barbara Moore, Joe Jones, Gianni-Emilio Simonetti, Serge Oldenbourgh, Paul Sharits, Anthony Cox, John Cale, Vytautas Landsbergis, Bengt af Klintberg, Pierre Mercure, Yasunao Tone, Dianne Wakoski, Cornelius Cardew and the Hi Red Centre group (Genpei Akasegawa, Jiro Takamatsu, Natsuyuki Nakanishi). Eastern European artist Milan Knizak forged a link with Fluxus and Aktual.

By the mid to late 1960s, some of these earlier participants had moved away from Maciunas' thinking and the desire to be part of the Fluxus group. Others joined, such as: Jeff Berner, Albert Fine, Jane Knizak, Ken Friedman, Geoffrey Hendricks, Alice Hutchins, Per Kirkeby, Carla Liss, Larry Miller, Kate Millett, Peter Moore, Letty Eisenhauer, Frederic Lieberman, Olivier Mosset, Joan Mathews, Jean Dupuy, George Landow, Dan Lauffer, John Lennon, Ely Raman, John Chick, Jack Coke's Farmer Coop, Davi Det Hompson, Robert Morris, Bici Forbes Hendricks, Jock Reynolds, James Riddle, and Yoshimasa Wada.³²⁹

329 ———— Jon Hendricks, (Hrsg.), *O que é Fluxus? O que nao é! O porque. What's Fluxus? What's not! Why.* Rio de Janeiro, Detroit 2002 S. 15.

Ich erwähne diese Liste an dieser Stelle ausführlich, um meine eigene Auswahl zu begründen und gleichzeitig zu relativieren. Da Hendricks selbst eng mit der Fluxusgruppe verbunden war und ist, gibt seine Aufzählung einen informierten Einblick über die umfassendere Gruppe, ich habe mich auf einige ProtagonistInnen beschränkt, diejenigen, die in Europa gemeinsam tourten und von denen einige später in Deutschland oder Italien lebten. Ich habe im Weiteren versucht, den inneren Kern der frühen Fluxus Gruppe darzustellen. Mein Einblick ist einer bestimmten historischen Situation geschuldet. Auch in Hendricks Aufzählung zeichnen sich Bewegungen in der Gruppe ab, wie dies schon Owen Smith beschrieben hat, verkürzt ausgedrückt sind dies folgende, zeitlich aufeinanderfolgende Schwerpunkte: die Europa Tour, die Editionen, die Fluxus Games, die Flux-Family Ereignisse. Nach der ersten Reihe von biographischen Notizen, die KünstlerInnen zeigt, die bei den ersten Fluxus Festivals in Europa dabei waren, folgt eine zweite Reihe. Sie umfasst KünstlerInnen, die vor und nach der ersten Europa Tour eine wichtige Rolle für Fluxus innehatten.

4.3 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: GEORGE BRECHT

George Brecht wurde 1926 in New York geboren, er nahm den Nachnamen Brecht als Reminiszenz an Berthold Brecht an, er wurde als George Mac Diarmid geboren.³³⁰ Brecht tat Dienst von 1943 bis 1945 in der US Armee, danach studierte er am Philadelphia College of Pharmacy and Science, in den fünfziger und sechziger Jahren arbeitete er als Chemiker für Firmen in New York und in New Jersey. FluxuskünstlerInnen, die ich interviewt habe, nahmen an, dass er in späteren Jahren von einem Patent aus dieser Zeit lebte. 1957 schloss er die Abhandlung *Chance Imagery* über die Bedeutung des Zufalls in der bildenden Kunst und in den Naturwissenschaften ab. Das Typoskript erschien 1966 in der Reihe *A Great Bear Pamphlet* bei der Something Else Press. Zusammen mit Alan Kaprow und Bob Watts, die beide an der Rutgers University in New Brunswick lehrten, formulierte er das Kunst Forschungsprojekt »Project in Multiple Dimensions«. 1958/1959 besuchte er den

330 —————

Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/George_Brecht, Stand 16.09.2010.

Kurs für experimenteller Komposition bei John Cage an der New School for Social Research in New York (Abb. 17, Abb. 18), ausserdem belegte er Kurse in Philosophie und Kulturwissenschaften. 1959 hatte er seine erste Einzelausstellung in der Reuben Gallery in New York, diese trug den programmatischen Titel *Towards Events*. Er entwickelte diese neue Form von Handlungsanleitung, in der bildkünstlerische, performative und musikalische Anteile zusammenliefen. Für Maciunas bildete das »Event«, ein einfach strukturiertes Ereignis, das Kernstück der Ästhetik von Fluxus. Maciunas publizierte 1963 eine Sammlung von Brechts Event-Partituren unter dem Titel *Water Yam* (Abb. 50). Während ihre Stücke auch auf den Fluxus Festivals in Europa aufgeführt wurden, veranstalteten Brecht und Watts zwischen 1962 und 1963 das *Yam Festival*, eine Serie von Mail Art Events, Konzerten und Aktionen in New York und Umgebung. Brecht gab 1963 und 64 die ersten Ausgaben der Zeitschrift *V TRE* heraus, die später von Maciunas weitergeführt wurde. (Abb. 37 und Abb. 38). Von November 1964 bis 1965 fanden im Café Au Go Go, NY, die *Monday Night Letters* statt. Mitte der 60er Jahre gab Brecht seine Arbeit als Chemiker auf und ging nach Europa, zunächst nach Rom. Im Herbst 1965 zog er nach Villefranche-sur-Mer bei Nizza, um dort mit Filliou das Projekt *La cédille qui sourit*, als Ladenlokal / Atelier zu realisieren. Nach einem längeren Aufenthalt in London siedelte Brecht Anfang der 70er Jahre ins Rheinland über, (1970 nach Düsseldorf, 1972 nach Köln) wo er sehr zurückgezogen lebte. Brecht, der seit den 50er Jahren Texte des Zen Buddhismus studierte, lernte Chinesisch und gab 1980 eine viersprachige Übersetzung des Zen-Textes *Hsin Hsin Ming* von Send Ts' heraus, wie Gabriele Knapstein erwähnt.³³¹ Daneben züchtete er Kristalle, wie Knapstein ergänzt, die in kleinen Objektkästen Verwendung fanden. Verschiedene Werkserien widmete er dem Begriffspaar »Form/ Void«.³³² Brecht starb 2008 in Köln.

331 ——— Vgl. Knapstein, in Block/ Knapstein, wie Anm. 26, S. 73

332 ——— Vgl. ebd.

4.4 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: LA MONTE YOUNG

La Monte Young wurde 1935 in Bern, Idaho geboren, er wuchs in Los Angeles und Utah auf, erhielt Unterricht für Saxophon und Klarinette am Los Angeles Conservatory of Music and Art, ausserdem studierte er Komposition und Musiktheorie, sowie Ethnomusik.³³³ 1959 nahm er an einem Stockhausen Seminar in Darmstadt teil. 1960 zog er nach New York, er war ab Dezember einer der Organisatoren der Musik- Literatur- und Aktionsveranstaltungen im Loft von Yoko Ono in der Chamber Street. 1969-61 studierte er bei Richard Maxwell elektronische Musik und traf dort auf Maciunas, 1961-63 gab er gemeinsam mit Jackson Mac Low die für Fluxus wegweisenden Sammlung neuer Partituren »An Anthology« heraus, für die Maciunas das Design lieferte. 1962 Gründung der Gruppe »The Theatre of Eternal Music«, dessen Mitglieder Angus MacLise, Marian Zazeela, Tony Conrad und John Cage waren. 1963 Heirat mit Marian Zazeela, mit der er auch künstlerisch zusammenarbeitete, sie entwickelten »Sound/ Light Environments«, besonders bekannt ist dabei das »Dream House«, eine psychedelisch wirkende Installation, die zuerst bei der Documenta 5 gezeigt wurde und seither in verschiedenen Ausführungen weltweit zu sehen war.

In seinem Artikel »Why I Withdrew from Fluxus«³³⁴ schildert er sein Verhältnis zu Maciunas etwas herablassend: »George Maciunas was influenced by association with me, by attending the concerts I curated at Yodo Ono's loft in 1960-61, and by observing all of the work I had collected as the editor of *An Anthology* when I gave him the opportunity to create the graphic design for the book. [...]As Henry Flynt pointed out, ›George had to be dragged kicking and screaming into the avant-garde‹ (telephone conversation, June 17 2002.« Weiter unten betont er den Unterschied seiner Auswahlkriterien zu Maciunas, er habe jedem sorgfältig ausgewählten Künstler zwei Abende in besagtem Loft gegeben, um seine Arbeiten vorzustellen, Maciunas dagegen habe jedermann in Programmen zusammengezeigt: »Maciunas on the other hand, grouped anyone and everyone that he could under the banner of ›Fluxus‹ and jammed as many names onto one program as possible, creating humorous variety shows of sensory titillation. I with-

333 ——— Ich folge im Wesentlichen Conzen, wie Anm 205, S. 161.

334 ——— La Monte Young, »Why I withdraw from Fluxus«, in Jon Hendricks, with Marianne Bech and Media Farzin, (Hrsg.), *Fluxus Scores And Instructions, The Transformative Years*, Detroit, Roskilde, 2008, S. 53.

drew from Fluxus as soon as I figured out what George's intentions were. He drafted every dog, cat and his brother into his Marx Brothers vaudeville shows, and I wanted no part of it.«³³⁵ Er wendete sich überhaupt vom »word piece genre« ab, um sich ganz der Musik zuzuwenden, die er für komplexer hält. Die Ironie des Schicksals will es jedoch, dass La Monte Young in der Regel auch zu Fluxus gezählt wird. In der Sammlung Sohm befindet sich eine Fluxus Edition, deren Autorisierung Jon Hendricks allerdings anzweifelt: *Composition 1960 No2.*, ca. 1964, enthält in einer kleinen Plastiksachtel mit einem Kärtchen in typischem Maciunas Design, außerdem einige abgebrannten Streichhölzer, »Die in der Publikation *An Anthology* (1963) angeführte Aktion verlangt das Aufbauen und Anzünden eines Feuers ›of any size‹, sodann dessen Beobachtung.«³³⁶ Mit seiner Betonung der Einzelautor-schaft verkennt La Monte Young gewissermaßen das revolutionäre Potential von Fluxus. Dennoch war La Monte Youngs Arbeit für viele FluxuskünstlerInnen bahnbrechend, wie man an der Widmung einiger Events an ihn sehen kann.

4.5 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: BOB WATTS

Robert oder Bob Watts ist 1923 in Burlington, Iowa geborgen, gestorben 1988 auf seiner Farm in Martins Creek bei Bangor, das ca. 1,5 Autostunden von New York City liegt. Von 1942- 44 studierte er Maschinenbautechnik in Louisville, Kentucky, von 1946 – 48 an der Art Students League in New York, und von 1948-51 an der Columbia University Kunstgeschichte. Wie Geoffrey Hendricks und Alan Kaprow und lehrte er von 1953 – 84 an der Rutgers University, New Brunswick, das ca. eine Stunde von New York City gelegen ist. 1957 traf er George Brecht, der ihn 1958 zur Kompositions-klasse von John Cage ein-lud. Obwohl er von 1946-58 dem Abstrakten Expressionismus ver-pflichtet war, begann er ab 1958 mit Licht, Wärme, Musik und Bewegung zu experimentierten. Er arbeitete zusammen mit Brecht an Events. Ab 1963 begann er mit Maciunas zu korrespondieren, für die Konzeption der *Hospi-*

335 ——— Ebd.

336 ——— Conzen, wie Anm. 205, S. 161.

tal Events. Die Handlungsanweisungen von *Hospital Events* widmete er Maciunas, »und sandte sie im Februar März 1963 zu ihm ins Krankenhaus in Deutschland. Sie bestehen aus Bögen mit nummerierten Stellen und der Anweisung: ›place on a firm surface / strike sharp blow with hammer and nail on black dots / in sequenced in indicated by number.« Maciunas stellte die *Hospital Events* während Paiks Ausstellung *Exposition of Music...* in der Galerie Parnass in Wuppertal aus [...]«³³⁷ und schilderte, wie die BesucherInnen wild hämmerten, so sehr, dass Bilder beschädigt wurden.

Watts organisierte zusammen mit Brecht das *Yam Festival* und von 1964-65 die »Monday Night Letters« im *Café au GoGo*. Von da an arbeitete er eng mit Maciunas zusammen, er gründete mit ihm 1967 die »Implosions Inc.« zum Vertrieb künstlerischer Massenartikel. Shel Shapiro, der die Entstehung der Fluxcooperatives aus der Nähe verfolgte und später mit Maciunas in der Wooster Street 80 wohnte, (wo sich auch der erste Standort der von Jonas Mekas mit initiierten Filmmakers' Cooperative befand) erwähnte, dass Bob Watts Maciunas finanziell insbesondere bei den Fluxhousing Cooperatives unterstützte.³³⁸ Watts wird verschiedentlich aufgrund seiner verchromten Objekte, Ready-mades und Environments mit Pop Art assoziiert, und entsprechend in Gruppenausstellungen präsentiert, wie Ina Conzen feststellt.³³⁹ Im Zusammenhang von Fluxus war er jedoch auch besonders produktiv: Maciunas gab mit ihm zahlreiche Editionen in den typischen Holzkästchen oder den späteren Plastikkestchen heraus. Einige tragen den schlichten Titel *Event*, ein typisches Fluxusbeispiel ist auch *Rocks marked by Weight*, 1964: In einer transparenten Plastikschachtel mit sieben Kompartimenten und aufgeklebtem Etikett befinden sich in jedem Fach ein Stein mit Gewichtsangabe in Gramm, handschriftlich aufgebracht in schwarzer Tinte auf weißer Farbe. Auch im Fluxusworkbook sind einige Eventscores verzeichnet, das *Street Car Event* entspricht der Fluxus Idee von einfach strukturierten Handlungen, die amüsant sein sollen: »Steet Car Event, Any number of performers in a queue enter a bus one by one. Each performer pays the fare, exits immediately to rejoin the tail of the queue and start the cycle again. Performance may last for any duration of time. 1962«³⁴⁰

Die extreme strukturelle Offenheit von Fluxus Stücken erklärt Watts exemplarisch: »Some of the events are just things to think about. Others are actions that can be carried out sometimes before an audience or persons. Some are actions to be performed in private. Some are instructions for actions, attitudes, positions, or stance. Some are impossible, some are incon-

337 ——— Conzen, wie Anm. 205, S. 154.

338 ——— Shel Shapiro im Gespräch mit der Autorin, September 2009.

339 ——— Vgl. Conzen, wie Anm. 205, S. 154.

340 ——— Vgl. Friedman/ Smith/ Sawchyn, wie Anm. 207, S. 113.

sequential. The events to which I refer here are the ones that are printed on cards and collected in a box.«³⁴¹ Hier ist das Kunst-Objekt als weitgehend aufgelöst und entgrenzt situiert. Das Kunst Objekt ist eben kein Objekt mehr, sondern ein Ereignis oder eine Handlung. Die Eventscores ermöglichten dem »Zuschauer« oder Adressaten der minimal skizzierten Ereignisse, sich unmittelbar selbst zu ermächtigen und zum/r Aufführenden zu werden. Ihre Wiederaufführung war gar nicht ohne große Abweichungen möglich. Da Fluxusevents häufig kleinste Alltagshandlungen zum Gegenstand machen, weisen sie auf den codierten Charakter aller Handlungen hin. Subjektivität wird hier jeweils situiert als eine Instanz, die einen vorgegebenen Handlungsrahmen unterschiedlich bespielt. In der Retrospektive wird jedoch von Kunstgeschichte und Kunstmarkt eine gedachte Kunst, eine gedachte Handlung, bei der die Ausführung weitgehend offen oder sogar irrelevant ist, paradoxer Weise wieder auf ein Objekt, das Kärtchen in der Plastiksachtel reduziert.

4.6 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: JON UND GEOFFREY HENDRICKS

Geoffrey Hendricks wurde 1931 in Littleton, New Hampshire geboren. Er ist der neun Jahre ältere Bruder von Jon Hendricks. Die Brüder kommen aus einer Quäker Familie. Jon Hendricks etablierte sich nach Anfängen als Künstler und politischer Aktivist zunehmend in der Funktion eines Kurators, (wenn diese Funktion auch zu Beginn seiner Tätigkeit noch nicht so benannt wurde). So war er Mitglied der *Art Worker's Coalition* und setzte sich für die Rechte von KünstlerInnen während seiner Studienzeit in Paris ein. Zusammen mit Barbara Moore betrieb einen Buchladen für Künstlerbücher. Jon Hendricks arbeitete lange Zeit für die wichtigste US amerikanische Fluxus Sammlung, die Silverman Collection, in dieser Funktion gab er wegweisende Fluxuskataloge heraus, beispielsweise den *Fluxus Codex*³⁴² und die beiden Bände *O que é Fluxus? O que nao é! O perque. What's Fluxus? What's not! Why*, sowie *Fluxus Scores and Instructions. The Transformative Years. Make a Salad. Selec-*

341 ——— Robert Watts, zitiert nach Conzen, wie Anm. 205, S. 154.

342 ——— Hendricks, wie Anm. 229.

tions from the Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit.³⁴³ Die Silverman Collection wurde 2009 an das Museum of Modern Art (MoMA) in New York verkauft. Jon Hendricks agiert zudem als Kurator für Yoko Ono. Beide Brüder leben heute in zwei kleinen, aneinanderstoßenden Häusern in New York, unweit des alten Hudson Ufers von Manhattan. Wie Geoffrey Hendricks berichtete, war Jon Hendricks schon als Organisator für Projekte und neue Aktivitäten an der bekannten Judson Memorial Church, NY, verantwortlich, in deren Gemeinderäumen er einen kleinen Projektraum/ Ausstellungsraum leitete. Geoffrey Hendricks erhielt nach seinem Studium an der Cooper Union Art School in New York eine Festanstellung an der Rutgers University in New Brunswick ab 1956, die ca. eine Autostunde ausserhalb von New York City liegt. Dort unterrichteten auch Allan Kaprow, Bob Watts, Roy Lichtenstein und George Segal. Kaprow und Lichtenstein verließen die Hochschule wieder um 1963. Carolee Schneeman unterrichtete ebenfalls dort ein Filmseminar zwischen 1976 und 1978, als erstes weibliches Mitglied in der Hochschullehrerschaft, wie Geoffrey Hendricks ausdrücklich betont. Zahlreiche KünstlerInnen aus dem Fluxusumfeld wurden auf Initiative von Hendricks, Kaprow und Watts für Lehraufträge und Projekte eingeladen: George Maciunas, Dick Higgins, Alison Knowles, Milan Knizak, Charlotte Moorman, Herman Nitsch, Ben Patterson. George Brecht beteiligte sich am Projekt *Off Limits*.³⁴⁴ Diese Aktivitäten gipfelten in der Aufführung der *Flux Mass*, die in der Kapelle der Universität stattfand (17. Feb. 1970) und zu einem Skandal führte. Geoffrey Hendricks wurde letztlich durch seine vertragliche Festanstellung vor der Entlassung geschützt. 1961 heirateten er und Bici Forbes, die beiden arbeiteten häufig bis zu ihrer Scheidung 1971, die mit dem Event *Flux Divorce* begangen wurde, zusammen. Beide waren an den von George Brecht und Robert Watts organisierten *Monday Night Letters* Veranstaltungen im Café au Gogo beteiligt, sie gründeten ausserdem 1965 die *Black Thumb Press*. Hendricks ist im Fluxusworkbook mit keinem Eventscore verzeichnet, von Bici Forbes gibt es dort folgende Titel: *Tumbleweed Event*, 1964; *Breakfast Event*, 1964; *Milk Festival*, 1966; *Become Invisible*, 1966.³⁴⁵ Bici Forbes nannte sich später in Nye Ffarrabas um, mit dem dritten Namenswechsel ist ihre Spur nicht immer leicht aufzufinden. Sie lebte später in einer Frauenwohngemeinschaft. Geoffrey Hendricks setzte sich mit der Scheidung auch nach der performativen *Flux Divorce* in einer weiteren Aktion auseinander,

343 ——— Hendricks, wie Anm. 329; sowie Hendricks, Jon, with Bech, Marianne, Farzin, Media (Hrsg.), *Fluxus Scores and Instructions. The Transformative Years. Make a Salad. Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit*, Detroit, Roskilde 2008

344 ——— Vgl. Geoffrey Hendricks, »Introduction and Acknowledgements«, in *Critical Mass, Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University, 1958 – 1972*, Hrsg. Geoffrey Hendricks, New Brunswick 2003, S. 9

345 ——— Friedman/ Smith/ Sawchyn, wie Anm. 207, S. 36

er meditierte tagelang auf einem Erdhaufen, unter dem Relikte der Ehe begraben lagen. Hendricks lebte später mit Brian Bruczak zusammen, mit dem er eine eingetragene Partnerschaft einging, bis zu dessen Tod im Jahr 1987.³⁴⁶ Hendricks thematisierte seine Homosexualität für die beginnenden 70er Jahre auf ungewöhnlich offensive Weise in Gesprächen und indirekt in künstlerischen Arbeiten. Kristine Stiles sieht ihn als Wegbereiter eines experimentellen Umgangs mit Sexualität in der Fluxus Gemeinde. Auch für Dick Higgins mag Hendricks offen gelebter Umgang mit ›abweichender‹ Sexualität eine Rolle gespielt haben, Higgins homosexuelle Neigungen manifestierten sich ab Mitte der 70er Jahre, ebenso wie Maciunas Cross Dressing Neigung und Maciunas sado-masochistische Vorlieben. Hendricks objektive Arbeiten sind zum Teil eher lyrisch, was Gabriele Knapstein zu dem Kommentar veranlasst: »Obwohl freundschaftlich und organisatorisch eng mit Maciunas und Fluxus verbunden, unterscheiden sich die Stücke von Geoffrey Hendricks zunehmend von denen seiner Freunde sowohl durch ihre Dauer als auch durch ihren Inhalt, Stichworte wie Natur, Mythen, Träume und Ritual sind für seine Arbeit bezeichnend.«³⁴⁷ Sie spielt darauf an, dass seine Aktionen für Fluxus untypisch symbolistisch wirken. Er begann ab 1965 Alltagsgegenstände mit wolkigen Himmelbildern zu bemalen, dies verweist einerseits auf seine Diplomarbeit zu barocker Kirchenmalerei, die er, während er schon an der Rutgers University unterrichtete, abschloss. Andererseits stand für Hendricks Himmel als Metapher für ein männliches Prinzip, wie das folgende Zitat nahelegt. Das Zitat bezieht sich auf die Arbeit *Sky Boots # 2*, 1980, bei der die Innen- und Außenseite von robusten Arbeitsstiefeln mit hellblauem Himmel und weißen Wolken bemalt wurde: »The boots of the earth, and when you put sky on them, you bring together the heaven and earth, the primal couple in any culture. In Greek Mythology sky is male and earth is female. In Egypt they have a sky-goddess and an earth-god.«³⁴⁸ Hendricks markiert gleichzeitig die kulturelle Umkehrbarkeit der Geschlechterrollen. Für das Avantgarde Festival, 1968 organisiert von Charlotte Moorman, bemalte er einen VW Bus mit Wolkenhimmel. Dies lässt sich naheliegend mit einer Verschränkung von geschlechtlichen Konnotationen lesen, den mit Transzendenz und männlichem Prinzip konnotierten Himmel überträgt Hendricks auf Gegenstände des täglichen Gebrauchs. In einer nächsten Aktion bemalte er einen VW Käfer (*Sky Car* 1979) mit einem hellblauen Himmel und den weißen Kumulus Wolken, diesmal setzte er sich selbst in das Bild, sowohl seine Kleidung als auch sein

346 ——— Vgl. Gabriele Knapstein in Block/ Knapstein, wie Anm. 26, S. 79.

347 ——— Ebd. S. 79.

348 ——— Ich folge in diesem Punkt Kristine Styles Argumentation, vgl. Styles, wie Anm. 208, S. 66.

Gesicht waren mit Wolkenhimmeln bemalt, der Produzent gerät ins Bild und damit ins Blickfeld, allerdings weniger als Akteur, denn als plakatives Zeichen. Er selbst benannte für die Arbeiten *Sky on Sky* (1965), *Triple Sky* (1965), *Sky bundle* (1965 und 1966) und *2(W)holes* (1974) »gay overtones«. *Sky on Sky* beschrieb Hendricks in dieser Richtung: »putting two like things together rather than two different things,«³⁴⁹ die Arbeit besteht aus einer großen und einer kleinen mit Himmel bemalten Leinwand, die mit einer Paketschnur zusammengehalten werden. So hatte Hendricks einen wichtigen Anteil daran, die ›Anordnung‹ von Heterosexualität und deren Rollen und Bedingungen sichtbar zu machen. Gegenwärtig lebt Hendricks mit dem jungen Künstler Sur Rodney zusammen, der auch seinen Namen geändert hat. Hendricks gab die letzte Zeitschrift *V Tre* heraus, die anlässlich von Macin aus Tod erschien.

4.7 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN:

YOKO ONO

Yoko Ono wurde 1933 als erstes Kind von Eisuke und Isoko Ono in Tokio geboren. Die Mutter Isoko stammte aus einer wohlhabenden Bankiers-Familie, der Vater Eisuke war ein ehemaliger Pianist, der für eine japanische Bank in San Francisco arbeitete. Mutter Isoko und Yoko folgten dem Vater 1935 nach Amerika. Nach dem japanischen Angriff auf China kehrten Isoko, Yoko und der 1936 geborene Bruder Keisuke im Jahr 1938 zurück nach Japan, wo sie in luxuriösem Wohlstand lebten. Yoko besuchte unter anderem die Jiyu-Gakuen-Musikschule, lernte Klavierspiel und Komposition.³⁵⁰ Im Zweiten Weltkrieg wurde der Vater als Soldat nach Hanoi berufen. Die Mutter flüchtete mit den inzwischen drei Kindern nach einem verheerenden Luftangriff auf Tokio ins bäuerliche Hinterland. Nach Ende des Krieges schloss Ono ihre Schulausbildung ab und begann ein Studium der Philosophie an der

349 — G. Hendricks zitiert nach Styles, wie Anm. 208, S. 68.

350 — Ich folge weitgehend den Angaben auf Wikipedia, die genauer sind, als die üblichen Angaben in Katalogen, und bis auf einige Übertreibungen dem entsprechen, was die von mir interviewten KünstlerInnen geäußert haben. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Yoko_Ono, 22. Aug. 2010.

Gakushūin-Universität. Sie entschied sich 1952 jedoch, ihrer Familie in die Vereinigten Staaten nach Scarsdale (New York) zu folgen. Dort führte sie noch im selben Jahr ihr Studium weiter und belegte auch das Fach Musik am Sarah Lawrence College in New York und studierte unter anderem klassischen deutschen Liedgesang. Auch Yoko Onos Biographie enthält die Fluxus-typische Migrationsgeschichte, sie wuchs in einer japanischen Familie der Oberschicht auf, die intensiven Kontakt mit westlicher Kultur hatte. 1956 heiratete Ono gegen den Widerstand ihrer Eltern den japanischen Komponisten Toshi Ichianagi. Ono brach ihr Studium ab und übersiedelte mit Ichianagi nach New York. Die legendären Konzerte in ihrem Loft versuchte Yoko Ono später in einer der üblichen Positionierungsgesten ihrer eigenen Initiative zuzuschreiben, aber zahlreiche KünstlerInnen haben sich in meinen Gesprächen der Aussage von La Monte Young angeschlossen, der erklärt: » the concerts I curated at Yoko Ono's loft in 1960-61.«³⁵¹ Yoko Ono berichtet dagegen: »Early summer [1961] I got a call from one of the artists who did one of the evening performances at my loft on Chamber Street. He said there was a guy who opened a midtown gallery on Madison Avenue and was planning to do exactly what I had been doing in my Chamber Street loft. All the Chamber street artists were now lining up in front of his gallery, the artist said.«³⁵² Maciunas, auf den Ono hier anspielt, entpuppte sich nicht als Konkurrenz, sondern als Unterstützer, er organisierte ihre erste Ausstellung. Yoko Ono thematisiert selbst die transformierende Kraft der Fiktion, die immer wieder in den Fluxus Selbstzeugnissen am Werk ist, schon 1962:

I feel a strong nostalgia for the first man in the human history who lied. How did he feel when he said he saw God, eternity, and heaven for instance? Did he intend to deceive others while trembling from his own insecurity? [...] Or did he believe that his fictional world actually existed somewhere in the universe? [...] Stylization is a materialization of the human desire to free oneself from the world of irrational rationality, hoping that he could extricate himself from it by immersing oneself into a fictional world. [...] But we now find ourselves in a healthy era, in which fiction is somewhat abhorred. In fact, we have contempt for any fictional act in the consciousness. [...] Anyhow, I cannot stand the fact

351 ——— La Monte Young, »Why I withdraw from Fluxus«, in Jon Hendricks, with Marianne Bech and Media Farzin, (Hrsg.), *Fluxus Scores And Instructions, The Transformative Years*, Detroit, Roskilde, 2008, S. 53.

352 ——— Yoko Ono, »Summer of 1961« in Jon Hendricks, with Marianne Bech and Media Farzin, (Hrsg.), *Fluxus Scores And Instructions, The Transformative Years*, Detroit, Roskilde, 2008, S. 39.

that everything is the accumulation of distortion, owing to one's slanted view. I want the truth. I want to feel the truth by any possible means. I want some one or something to let me feel it. I can neither trust the plant-likeness of my body or the manipulation of my consciousness, I know no other way but to present the structure of a drama which assumes fiction as fiction, that is, as fabricated truth.³⁵³

Yoko Onos Name erscheint auf den Plakaten für das erste Fluxus Festival, vermutlich wurde also ein Stück von ihr aufgeführt.

1962 kam es zur Trennung von Ichianagi und Ono kehrte für ungefähr zwei Jahre nach Japan zurück. Noch im selben Jahr heiratete sie den US-amerikanischen Filmer/ Künstler Anthony Cox, der die junge Künstlerin finanziell und künstlerisch unterstützte. Am 8. August 1963 kam die gemeinsame Tochter Kyoko Chan Cox zur Welt. 1964 zog Ono zurück nach New York.³⁵⁴ 1966 erhielt sie eine Einladung nach London, dort sollte sie im Rahmen des *Destruction in Arts Symposium* ihr *Cut Piece* (Abb. 76) aufführen. Der Aufführung folgte die Einladung zu einer eigenen Ausstellung in der Londoner Indica Gallery, bei einer Vorbesichtigung während des Aufbaus lernte sie John Lennon kennen. Ihr Aufeinandertreffen führte rasch zu einer intensiven Beziehung und sowohl Ono als auch Lennon strebten alsbald eine Scheidung von ihren bisherigen Partnern an. Die Scheidung von Anthony Cox dauerte bis Februar 1969. Yoko Ono bekam das Sorgerecht für Tochter Kyoko zugesprochen und konnte am 20. März 1969 auf Gibraltar die Ehe mit John Lennon eingehen. Yoko Ono verlor allerdings ihre Tochter, wie andere Avantgarde Künstlerinnen, beispielsweise Valie Export. Die gemeinsame Tochter wurde ihr von Cox entzogen, »According to Apple Executive Director Peter Brown, the Lennon's made a film of Yoko's 7 year old daughter Kyoko and John bathing nude together in the same tub, Kyoko's father Tony Cox was reportedly furious when he found out about it and this was the reason he vowed never to let John and Yoko get near his daughter again. However, the truth appears to be that it was actually Cox who captured the scene via one of the many video cameras he had set up around his farmhouse in Denmark and he later made use of the footage during a custody hearing in December 1971.«³⁵⁵ Der Ono/ Lennon Chronist James Woodall hat jedoch eine ganz andere Erklärung, er berichtet von einem Autounfall, den Lennon Mitte 1969 verursacht habe, als er trotz mangelnder Fahrpraxis, schlechter Augen und häufigem Drogenkonsum den Wagen mit Yoko

353 ——— Yoko Ono, »A Word of a Fabricator, 1962«, in Hendricks, wie Anm. 329, S. 86/ 88.

354 ——— Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Yoko_Ono, 22. Aug. 2010.

355 ——— Vgl. <http://homepage.ntlworld.com/carousel/pob15.html> Stand 30.01.08.

Ono, Kyoto und Julian fuhr. Ono und Kyoto erlitten leichte Schnittverletzungen und mussten ins Krankenhaus gebracht werden.³⁵⁶ Ab diesem Zeitpunkt machte es Anthony Cox Yoko Ono schwer, ihre Tochter zu sehen. Die Hoffnung, ihre Tochter wieder zu finden beeinflusste auch die Übersiedlung von Lennon und Ono nach New York. Zusammen mit Lennon war Ono sehr produktiv, sie stellten Filme her (auf *Rape* komme ich später zu sprechen), machten Musik und sie veranstalteten von Fluxus inspirierte Aktionen. Kurz nach ihrer Hochzeit in Gibraltar verkündeten Lennon und Ono, dass sie eine Woche im Amsterdamer Hilton öffentlich im Bett verbringen würden, Lennon schilderte dies im Rückblick: » ...und wir saßen einfach im Schlafanzug im Bett und sagten ›Frieden, Bruder‹, und das war alles ...Als wir heirateten wußten wir, dass unsere Flitterwochen ohnehin in aller Öffentlichkeit stattfinden würden, also beschlossen wir, sie zu nutzen um ein Statement abzugeben.«³⁵⁷ Woodall merkt an, dass die Aktion zwar auf viel Kritik stieß, dennoch die etwas simple Botschaft ankam. Die Aktion wiederholten sie in Wien, im Hotel Sacher, und in Kanada. Zudem ließen sie 10 Tage vor Weihnachten 1969 in elf Großstädten rund um die Welt riesige Poster aufhängen: »War Is Over! If You Want It. Happy Christmas from John & Yoko«, in dem Song von John Lennon *The Ballad of John and Yoko* hieß es: »She's gone to his head, they looked just like two gurus in drag.«³⁵⁸ Hier wird schon auf Verkleidung und Rollenwechsel angespielt. Als Subtext lieferten beide als Paar offensichtlich bestimmte Botschaften mit, häufig wurde angemerkt, dass sich beide mehr und mehr ähnlich sahen. So kommentiert Woodall, die in Fotos inszenierte Ähnlichkeit sei dem Höhepunkt ihrer Liebesaffäre und ihres Heroinkonsums geschuldet.³⁵⁹ Ono und Lennon wirkten als symbiotisches Paar, das eindeutig auf gleicher Augenhöhe miteinander agierte. So berichtet Woodall, das Lennon, nachdem er mit Yoko Ono die Firma Bag Productions gegründet hatte, seinen zweiten Vornamen änderte, von Winston in Ono, um wie sie einen Teil ihres Namens anzunehmen.³⁶⁰ Bekanntlich gab es Probleme, für John Lennon ein US Visum zu erhalten, wegen einer Verurteilung aufgrund Marihuana Besitzes. Nachdem Ono und Lennon 1971 nach New York übergesiedelt waren, konnte Lennon die USA nicht mehr verlassen, aus Angst, nicht wieder einreisen zu dürfen. Dahinter stand, dass die politischen Aktivitäten des Paares unliebsam aufgefallen waren. Nach der Geburt ihres Sohnes kümmerte sich Lennon als Hausmann um dessen Erziehung. In späteren Jahren übernahm vor allem Ono die Ver-

356 ——— Vgl. James Woodall, *John Lennon und Yoko Ono*, Hamburg 1998, S. 142.

357 ——— John Lennon, zitiert nach Woodall, wie Anm. 356, S. 100.

358 ——— Lennon, zitiert nach Woodall, ebd., S. 101.

359 ——— Woodall, wie Anm. 356, S. 72.

360 ——— Ebd.S. 106.

waltung ihres Besitzes, sie war es auch die zu den jährlichen Aufsichtsratsitzungen von Apple nach London flog. Unter anderem kaufte sie 1973 das Dakota Building am Central Park in Manhattan, vor dem Lennon erschossen wurde. (8. Dez. 1980). Yoko Ono lebt bis heute dort.

Nach New York zurückgekehrt bewegten sie sich zwar wieder in der Kunstszene, dennoch hob das Starimage John Lennons und beider weltweite Bekanntheit sie aus der Gruppe heraus. Bezeichnend für diese Zeit sind die Aufnahmen, die Jonas Mekas von dem Paar gemacht hat, und die in dem Film *Three Friends* zu sehen sind. Mekas möchte mit dem Film George Maciunas als den dritten Freund positionieren. Maciunas war Yoko Onos nächste Verbindung zu Fluxus. Aber auch John Cage, Merce Cunningham und Geoffrey Hendricks gehörten zum erweiterten Freundeskreis. Maciunas reagierte mit den Fluxus-Arbeiten *John Lennon Mask* und *Yoko Ono Mask* auf ihr Starimage und den an Hysterie grenzenden Hype um das Paar. Die Besucher eines Lennon/Ono-Abends konnten die Masken aufsetzen, die Onos bzw. Lennons Gesicht zeigten.³⁶¹ Eine von Onos Arbeiten, *Self Portrait*, war Teil von Fluxus I, ein kleiner Spiegel in einem Umschlag. Maciunas integrierte Onos minimalistische Filme in die Fluxus Filmrolle und er übernahm einen Großteil der Gestaltung des Katalogs, der Einladungskarte sowie des Ausstellungsdesigns für Ono/ Lennons Ausstellung *This is Not Here*, 1971, Syracuse bei NY (Abb. 88). Über diese Zusammenarbeit kam es zu einem tiefgehenden Zerwürfnis zwischen Ono und Maciunas.^{362 363} Im Fluxusworkbook sind mehrere Partituren von Ono verzeichnet: *Four Pieces for Orchestra*, To La Monte Young, (Datum unbekannt), *Laundry Piece*, 1963, *Wall Piece for Orchestra to Yoko Ono*, 1962; *Lighting Piece*, 1955; *Painting to be Stepped On*, 1960; *Fly Piece*, 1963; *Tape Piece I*, 1963; *Tape Piece II*, Room Piece, 1963.³⁶⁴ In der Silverman Collection bzw. dem Fluxus Codex (der aus der Silverman Collection hervorging) ist auch John Lennon mit Arbeiten vertreten. Später agierte Jon Hendricks für Yoko Ono als Kurator/ Organisator, insbesondere als sie mehr und mehr für große Einzelausstellungen in Europa und später in den USA angefragt wurde. 2009 erhielt Ono den Goldenen Löwen der Biennale

361 ——— Vgl. Hendricks, wie Anm. 229, S. 394, S. 362.

362 ——— Jonas Mekas im Gespräch mit Dorothee Richter, Sept. 2009.

363 ——— Jon Hendricks Kommentar dazu in Fluxus Codex, wie Anm. 229, S. 397; George Maciunas and Yoko Ono: »These two artists collaborated on many projects together, which at times caused bitter friction but produced an amazing body of work. The Fluxus works that grew out of this collaboration have been listed under either George Maciunas or Yoko Ono, whoever the piece is attributed to. Maciunas also designed and realized many works for her one woman show at the Everson Museum in 1971. That exhibition is a clear extension of Fluxus, and ideas overlap with Fluxus in numerous ways.«

364 ——— Friedman/ Smith/ Sawchyn, wie Anm. 207, S. 86/ 87.

von Venedig als Auszeichnung für ihr Lebenswerk. In der Dankesrede nach der Auszeichnung stellte sie ihre Arbeit als einzelkünstlerisches Werk vor, multiauktoriale Ansätze fanden keine Erwähnung. Zur Feier ließ sie einige der alten Fluxuskünstler-FreundInnen mit ihrem Privat Jet einfliegen. In der öffentlichen Figur ›Yoko Ono‹ verschränken sich exemplarisch Anteile aus alten und neuen Künstlermythen, ihr Starstatus aus der Popkultur ließ sich als kulturelles Kapital in das Bild einer genialen Künstlerin integrieren. Dabei wurden Errungenschaften der Neo-Avantgarden der 60er Jahre zurückgeführt in ein traditionelles, nur leicht modernisiertes Verständnis von Künstlertum. Diese Entwicklung kann man nicht abgelöst von kulturpolitischen Entwicklungen sehen, die Museen und andere Ausstellungsinstitutionen unter dem Gesichtspunkt von Besucherzahlen evaluieren – und es daher für Museen lukrativ, ja fast zwingend macht, Stars einzuladen, die vor allem eine große Menge Besucher anziehen. Schon die erste gemeinsame Ausstellung von Yoko Ono und John Lennon wurde von Besuchern überflutet.

4.8 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: LETTY LOU EISENHAUER

Die Performerin Letty Lou Eisenhauer stellte ein Bindeglied zwischen Happening, Pop Art und Fluxus dar, da sie mit vielen KünstlerInnen eng befreundet war und in den verschiedenen Happenings und Fluxus Aktionen auftrat. Sie studierte an der Rutgers University und lernte dort Watts, Kaprow und Hendricks kennen. In ihren eigenen Worten: »I was an art historian (a Masters degree in Art History from Columbia University) and I still write about art extensively, especially about the Pop period and Happenings and Fluxus all of which I was an active part. I acted in many of Oldenburg's Happenings (the films are currently being shown at the Whitney), I lived with Lichtenstein, Bob Watts was my professor of art for undergraduate school and I also studied with Kaprow and knew him well and acted in his Happenings. I was a close friend of Dick Higgins and Alison Knowles during the late Pop period and the early days of Fluxus. I acted in many of Higgins' pieces and one, *The Tart*, is dedicated to me. I was also the main character in his movie. George Maciunas lived a block away (on Canal Street) and there was a lot office work I did for George. I typed Film Culture Magazine for George and Jonas and I typed Dick Higgins book as well as acting in many

of the events which took place in the loft. I performed for Emmet Williams and ›hung out‹ with Daniel Spoerri in Paris and in New York. But that was a while ago. Now I am an art therapist and psychologist. I currently work as a clinical psychologist and professor.«³⁶⁵ Pop Art und Fluxus entstanden in der großen, lebendigen New Yorker Kunstszene, Eisenhauer bewegte sich zwischen den Gruppierungen. Sie ist beispielsweise das ›menschliche Subjekt‹ in der Arbeit von Peter Moore, *INVERSE PORTRAIT OF ANY HUMAN SUBJECT*; 1967, eine Aktfotografie, die die aufrecht stehende Person in Längsstreifen aufgespaltet zeigt, von der linken Seitenansicht über die Rückenansicht, zur rechten Seitenansicht. Moores ursprüngliche Absicht war, dass die Wirkung vergleichbar mit einem auf dem Boden liegenden Bärenfell sein sollte, die fragile Arbeit hing jedoch in der Silverman Collection an der Wand.³⁶⁶ Eisenhauer ist auch Teil der Fünfergruppe, die unter der, an eine Wand geschmierten Aufschrift sitzt: »STREET EVENTS, EACH WEEKEND MARCH TO MAY, SEND 50 c FOR ALL ANNOUNCEMENTS«1964, links neben ihr Dick Higgins, rechts neben ihr Daniel Spoerri, Alison Knowles und Ay-O. Die aus Europa zurückgekehrten FluxuskünstlerInnen machten die Erfahrung, dass sie nicht in Kunstinstitutionen aufführen konnten, sie setzten die Events auf der Strasse und in Bars fort. Bekannt im Fluxuszusammenhang wurde Eisenhauer mit den Aufführungen des Events *Whipped Cream Piece (lick piece)* von Ben Patterson. Sie passte sich gewissermaßen in die bestehende Geschlechterordnung ein, jedoch bewahrte sie sich innerhalb bestehender Ordnungen einen gewissen Spielraum, sie war im Gegensatz zu Carolee Schneemann mit vielen männlichen Künstlern von Fluxus befreundet. Allerdings beanspruchte sie keinen Autorenstatus als Künstlerin und forderte somit weniger Widerstand seitens der männlichen Künstler heraus. So ist sie bezeichnender Weise im Fluxus Codex mit einer Arbeit verzeichnet, den *Souvenir Boxes*, 1964. Im Kommentar vermerkt Jon Hendricks jedoch, dass Eisenhauer ihm sagte, sie wisse nicht genau, was Maciunas meinte, als er diese Edition aufgelistet hat, sie habe niemals eine Souvenir Box hergestellt.³⁶⁷

365 ——— Letty Lou Eisenhauer in einer Email an die Autorin, 20.Aug. 2009.

366 ——— Hendricks, wie Anm.229, S. 407.

367 ——— Hendricks, wie Anm. 229, S. 238.

4.9 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: JOE JONES

Joe Jones wurde 1934 in New York geboren. Er studierte Komposition, Musiktheorie und Jazz an der Harnett School of Music in New York, von 1960-1961 auf Empfehlung von John Cage bei Earle Brown. Er wohnte im Loft von Knowles und Higgins, während diese auf den ersten Fluxus-Festivals in Europa auftraten. In diesem Loft konstruierte er seine ersten skurrilen Musikmaschinen. Ermutigt durch Higgins und Knowles nahm er mit seiner ersten Aufführung am *Yam Festival* am Douglas College in New Brunswick teil und beteiligte sich an Fluxus Aktionen. Zwischen 1963 und 1967 beteiligte er sich an Fluxus-Projekten und Events. 1967 ging er nach Nizza und arbeitete in Nizza, Paris und Mailand. 1968 kehrte er nach New York zurück und eröffnete dort seinen Music Store in der North Moor Street.³⁶⁸ Er gehörte damit zu den KünstlerInnen bei Fluxus, die Läden, Verlage oder Projekträume hatten und damit neue Wege der Distribution eröffneten. Music Store diente ihm gleichzeitig als Wohnraum und Atelier. An der Tür hatte er unterschiedliche Klingeln angebracht, mittels derer die Vorübergehenden Musikmaschinen in Gang setzten konnten, die im Fenster aufgebaut waren. Partizipation fand beinahe im Vorübergehen statt. Typischer Weise hatten die Konstruktionen einen sehr vorläufigen Charakter und konnten später in andere Musikinstrumente umgebaut werden, erst die Sammlungen begannen dann die Gegenstände in festumrissene Kunstwerke umzudeuten, obwohl er zu den KünstlerInnen gehört, deren Werke einen eher skulpturalen Charakter hatten als nur performativ/ aktionistisch zu sein oder sehr stark aus einem Aktionsrelikt umgedeutet zu werden. Aber auch seine Arbeiten implizieren einen Aktionscharakter. Typisch ist vielleicht dafür die *Flux-harpsichord* von 1975, diese ist »constructed by Maciunas«, wie Jon Hendricks erwähnt.³⁶⁹ Dieses Chembalo geht wiederum auf einen Bausatz von Takako Saito zurück, wie Jon Hendricks kommentiert: »Fluxusharpsichord is as full sized harpsichord, constructed from a kit by Takako Saito, painted white and used by several artists for the Flux Harpsichord concert in new York 1975.« Das erste Fluxus Chembalo, das von Joe Jones entworfen wurde, (vorgefertigt Takako, aufgebaut Maciunas) entstand für einen bestimmten Event, ein Konzert. Maciunas versah es mit einem Motor, der Ping-pong Bälle auf den Saiten hüpfen ließ. 1981 baute Joe Jones es um und änderte den Antrieb

368 ——— Vgl. Knapstein, in Block/Knapstein, wie Anm. 26, S. 81

369 ——— Vgl. Hendricks, wie Anm. 229, S. 279.

auf Batteriebetrieb. Die heutzutage in Ausstellungen skulptural präsentierten Fluxus-Instrumente waren jedoch einmal aktionistisch gedacht.

1971 produzierte Joe Jones mit Yoko Ono und John Lennon zusammen das Album *Fly*. Das Cover von *Fly* stellt ein filigranes *Mechanical Fluxorchestra* am diesigen Strand dar, (fotografiert von Yoko Ono). So evokiert die leicht nebelige, verhangene Strandstimmung einen melancholischen Unterton, das filigrane Gestänge des mechanischen Orchesters wirkt sowohl absurd, als auch zerbrechlich und zart.³⁷⁰ Jon Hendricks merkt an, dass die *Mechanical Violin* als Standartelement der unterschiedlichen Kombinationen von automatischen Instrumenten fungierte, meist benützte er dazu Spielzeugviolin, die schwarz gestrichen wurden. Schon 1966 kündigte Maciunas ein *Mechanical Fluxorchestra* mit 25 Instrumenten an, entsprechend einem großen traditionellen Orchester. Jedoch kamen meist kleinere *Mechanical Fluxorchestras* in Fluxus Konzerten zum Einsatz, oder fungierten als Backgroundmusik für ein Screening von Fluxusfilmen.³⁷¹ Weder die Produktion (unübersichtlich multiauktoral) noch die Distribution (Ankündigungen in V tre, benutzbar im Laden usw.), noch die Präsentation oder besser »Anwendung« (unterschiedliche Formen, Cover, Hintergrundmusik; partizipativ und bestimmt durch elektrischen Zufallsgenerator) gehorchte den bis dahin geltenden Paradigmen eines auktorialen Kunstwerks – und ist insofern ein paradigmatisches, nämlich schwer zu fassendes, flüchtiges Fluxuswerk, das sich ständig veränderte.

1972 beendete Jones sein Projekt *Music Store* mit einer Performance und ging abermals nach Europa. Er lebte in Italien (Asolo). 1978 kehrte er für kurze Zeit nach New York zurück und arbeitete noch mit George Maciunas an neuen Fluxus Projekten. 1980 wurde Jones vom DAAD (René Block) als Gastkünstler nach Berlin eingeladen. Von Düsseldorf aus zog er in den achtziger Jahren mit seinem *Solar Music Orchestra* durch Europa. Seit 1990 lebte Joe Jones in Wiesbaden, Atelier an Atelier mit Ben Patterson, und arbeitete an der Erweiterung seines Solar Orchesters. Er starb 1993.

370 ———— Hendricks, wie Anm. 229, S. 282.

371 ———— Vgl. Ebd., S. 283

4.10 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: SHIGEKO KUBOTA

Shigeko Kubota wurde 1937 in Japan geboren. Sie studierte an der Tokyo University of Education. Durch ihre Freundschaft mit Yoko Ono lernte sie Maciunas 1963 kennen, Paik traf sie im selben Jahr. 1964 zog sie nach New York. Sie studierte New York University (1965–66), an der New School for Social Research (1966–67), sowie an der Art School of the Brooklyn Museum (1967–68).³⁷² Sie war ab 1964 Chairman von Fluxus, als Maciunas offiziell die Leitung von Fluxus abgeben, bzw. breiter anlegen wollte. Eine wichtige Fluxusarbeit von Kubota ist *Vagina Painting*, (Abb. 75). Im Fluxusworkbook sind keine Eventscores von ihr verzeichnet. Maciunas gab von ihr *Flux Medicine* 1966/69 heraus, in einer durchsichtigen Plastikschatel mit Kompartimenten befinden sich leere Medikamentenkapseln, Fläschchen für Injektionen, auf dem Boden der Kompartimente befinden sich Teile von Beipackzetteln. (Die Arbeit war auch Bestandteil von Fluxkit.). *Flux Napkins*, 1967 ist der Titel einer durchsichtigen Plastikschatel mit aufgeklebtem Etikett, darin befinden sich vier rote Papierservietten mit incollagierten Ausschnitten aus Zeitschriften, Augen, Mund Nase.³⁷³ Womit sie auf den Gebrauchcharakter aufmerksam machen wollte. Bekannt wurde sie mit Arbeiten, bei denen sie das Oeuvre, das Leben und die Ideen von Marcel Duchamp benutzte und sie mittels des Mediums Video dekonstruierte. »Duchampiana«, jene Serie von Videoskulpturen, die sie in den Siebzigern und Achtzigern entwickelte, stützt sich auf besonders bekannte Werke wie »The Nude Descending a Staircase« und beruht auch auf dokumentarischem Material, das sie selbst filmte, als sie Duchamp 1968 persönlich begegnete.³⁷⁴ Ihre erste Video Arbeit *Video Chess* (1968-75) entstand als sie Duchamp und John Cage beim Schachspielen filmte. 1972-75 folgte das Video *Marcel Duchamps Grave*. Sie benützte eine Strategie von KünstlerInnen der siebziger Jahre, indem sie einen direkten Bezug zu einer sehr bekannten Künstlerpersönlichkeit herstellen und dessen Werk teils ironisch weiterschreiben und damit umdeuten, haben sie Anteil an dessen Bekanntheit. Ein radikales Beispiel hierfür ist die Arbeit von Sturtevant, die Warhols Siebdrucke und Installationen, Duchamps Flaschentrockener usw. eins zu sein herstellte und damit gleichzeitig ihre widersprüchliche Situation als Frau im Kunstmarkt darstellte. Die Starproduktion

372 ——— Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Shigeko_Kubota, Stand 16.09.2010.

373 ——— Vgl. Conzen, wie Anm. 205, S. 97.

374 ——— Vgl. <http://www.medienkunstnetz.de/werke/sexual-healing/> Stand 17.09.2010.

des Kunstmarktes sowie dessen dramatische finanziellen Folgen kritisierte sie subtil. Kubota arbeitete 1974 als Video Kuratorin im Anthology Film Archive, New York. 1976 bildete die Videoarbeit *Three Mountains* den Anfang der Natur-Video Serie, die dokumentarisches Material ihrer Reisen verarbeitet, 1976-79.³⁷⁵ 1977 heiratete sie Nam June Paik. Sie nahm an der Dokumenta 6 teil. 1979 war sie Stipendiatin des DAAD in Berlin. Sie lebt in New York.

4.11 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: CAROLEE SCHNEEMANN

Carolee Schneemann wurde 1939 in Foy Chase, Pennsylvania geboren. Carolee Schneemann erhielt ein Vollstipendium für das New Yorker Bard College und war die erste Frau ihrer Familie, die ein College besuchte. Ihr Vater, ein Landarzt, riet ihr von künstlerischer Ausbildung ab, unterstützte sie jedoch generell durch ihr freiheitliches, naturverbundenes Aufwachsen. Nachdem sie den Bachelor of Arts (B.A.) bekommen hatte, erhielt sie ein weiteres Stipendium für die Columbia University. Dort begegnete sie James Tenney, einem Komponisten und Musiktheoretiker, mit dem sie 13 Jahre zusammen lebte.³⁷⁶ Als ihr Lebenspartner James Tenney eine Anstellung als experimenteller Komponist bei den Bell Laboratories bekam, verließen Tenney und Schneemann Illinois und gingen gemeinsam nach New York. Durch einen Kollegen von Tenney bei den Bell Laboratories traf Schneemann mit Claes Oldenburg, Merce Cunningham, John Cage, und Robert Rauschenberg zusammen, die sie in die Aktivitäten des Kunstprogramms der Judson Memorial Church einbanden. Das Judson Dance Theater war eine informelle Gruppe von TänzerInnen, die in der Judson Memorial Church in New York zwischen 1962 und 1964 auftraten.³⁷⁷ Weitere Tänzer waren u.a. Yvonne Rainer, Meredith Monk, Philipp Corner, Trisha Brown. Im selben Gebäude

375 ——— Vgl. Conzen, wie Anm. 205, S. 97.

376 ——— Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Carolee_Schneemann#cite_note-nd-113-6, Stand 17.09.2010.

377 ——— Zur Judson Dance Theater vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Judson_Dance_Theater, Stand 17.09.2010.

bespielte Jon Hendricks wie erwähnt einen kleinen Projektraum.³⁷⁸ In New York nahm sie auch an Arbeiten wie Claes Oldenburgs *Store Days* (1962) teil. In Robert Morris *Site* (1964) spielte sie eine lebende Version von Édouard Manets *Olympia*.

Schneemann schuf ein mit zerbrochenen Spiegeln, motorisierten Regenschirmen und rhythmischen Farbeinheiten angefülltes Loft Environment. Da sie sich prinzipiell noch immer als Malerin sah, als Malerin einer Malerei, die den Rahmen verlassen hatte, hüllte sie sich selbst in Materialien wie Fett, Kreide und Plastik, ihr Körper wurde so Teil ihres Werks. Mit Hilfe des isländischen Künstlers Erró stellte sie 36 *Transformative-Action* Fotografien von sich in ihrer konstruierten Loft-Umgebung her. Unter diesen Bildern ist ein frontaler Akt, der auf Schneemanns Torso kriechende Schlangen zeigt. Das Bild erweckte wegen seiner ›archaischen‹ Erotik und der sichtbaren Klitoris Aufmerksamkeit, die ihrer Malerei bis dahin verwehrt blieb. Schneemann sagte selbst, sie habe zu der Zeit die symbolische Bedeutung der Schlange in alten Kulturen nicht gekannt.³⁷⁹

Viele Arbeiten zeigen wiederkehrende charakteristische Bezüge zu persönlichen Lebenszusammenhängen der Künstlerin. So ist ihr zeitweiliger Ehemann James Tenney bei *Viet Flakes* (1965) der Komponist der Filmmusik, im späteren Film *Fuses* (1967) der gefilmte Sexualpartner und in mehreren anderen Arbeiten ein ausdrücklich genannter Beteiligter (siehe *Falling Bodies* beziehungsweise *Body Rotations*). Neben der Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper und Sexualität wird in mehreren Filmen und Fotoinstallationen die emphatische Beziehung Schneemanns zu ihren Katzen sichtbar. So erscheint *Kitch*, eine Katze der Künstlerin, in Arbeiten wie *Fuses* und *Kitch's Last Meal* (1978). Im Film *Fuses* hat *Kitch* die Rolle des »objektiven Betrachters«, der Schneemanns und Tenneys sexuelle Aktivitäten beobachtet. Objektiv meinte Schneemann in dem Sinne, dass die Katze von menschlichen Moralvorstellungen frei sei. In *Infinity Kisses* (1986), einer wandgroßen Sammlung von 140 Fotos, dokumentiert Schneemann Küsse mit *Vesper*, einer ihrer späteren Katzen. Schneemanns Arbeiten sind insgesamt näher am Happening als an Fluxus, dennoch ist ihre Stellung als exponierte, künstlerisch tätige Frau interessant in bezug auf die Fluxusgruppe. Als Edition ist von ihr eine Pappschachtel mit dem Titel: *ABC – We Print Anything – In The Cards*, von 1977 bekannt, die mit blauem Leinen bezogene Schachtel enthält 156 verschiedenfarbige Textkarten und gleich viele, den Texten zugeordnete Karten mit reproduzierten Fotografien. Der Inhalt der Karten ist sehr persönlich, es sind Zitate von Freunden, Auszüge aus Tage-

378 ——— Geoffrey Hendricks im Gespräch mit der Autorin, September 2009.

379 ——— Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Carolee_Schneemann#cite_note-nd-113-6, Stand 17.09.2010.

büchern, Träumen und Kommentaren von drei mit A, B und C bezeichneten Personen. Aktiviert wurden die Karten in einer Performance, die von Schneemann in New York und Amsterdam, begleitet von einer Diashow, aufgeführt wurde.³⁸⁰ Schneemanns künstlerische Arbeit markiert den Umbau des Sexualitätspositivs in den 60er und 70er Jahren, dabei ist insbesondere interessant, auf welche Weise die Grenzverläufe zwischen Pornographie und Kunst verschoben wurden. Auch in bezug auf die Autorposition sind Schneemanns Arbeiten wichtig, so fungiert sie häufig als ihr eigener Regisseur. Mit den Widersprüchen in ihrer Arbeit und deren Rezeption befasse ich mich später ausführlich. Schneemann lebt in der Nähe von New York.

4.12 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: MIEKO (CHIEKO) SHIOMI

Mieko Schiomi wurde 1938 in Okayama, Japan geboren. Sie wuchs in einer Familie auf, die aus Musik wert legte und erhielt früh eine klassische Ausbildung. Sie begann 1957 Musiktheorie und Musik in Tokio zu studieren. 1969 gründete sie zusammen mit Takehisa Kosugi und anderen die Gruppe *Ongaku* und begann ihre Auffassung von Musik in Richtung Improvisation und Aktion zu erweitern. Die Gruppe wurde durch John Cage, La Monte Young und George Brecht angeregt, Brecht besuchte in den frühen 60er Jahren Tokyo. Von 1963 an hatte Shiomis Kontakt zu Yoko Ono, durch sie hatte Shiomis wiederum Kontakt zu Maciunas, der sie 1964 einlud, nach New York zu kommen. Shiomis Events sind gekennzeichnet von puristischer Klarheit. Ihre Handlungen bestehen häufig aus subtilen, minimalen Veränderungen, einer Bewegung von Nichts zu Etwas. Ein Beispiel dafür ist *Disappearing Music for Face*, bei dem sehr langsam ein Lächeln verblasst und zu einem neutralen Gesichtsausdruck wird. Abgefilmt ist dieser Event Teil der Flux Filme. Ab 1965 initiierte sie ihre *Spatial Poems*, eine Serie von neun Events, bei denen sie die ganze Welt als deren Bühne betrachtete. Sie lud KünstlerInnen beim *Spatial Poem No 1* weltweit ein, etwas beizutragen, sie fragte an, ein beliebiges Wort auf eine Karte zu schreiben und dieses an einem Ort der eigenen Wahl zu deponieren. Von den TeilnehmerInnen erhielt Shiomis kurze Berichte

380 ——— Conzen, wie Anm. 205, S. 131.

über die Aktionen. Materialisiert wurde die Aktion in einem Holzkästchen, in dem Umriss einer Weltkarte auf Kork skizziert wurde. Kleine Fahnen zeigten die Orte der Performance an und verzeichneten kurze Berichte, »laut Shiomi war so aus einer weltumspannenden Performance ein › anonymous poem‹ entstanden.«³⁸¹ Beim *Spatial Poem No 3*, 1972, wurden die TeilnehmerInnen aufgefordert, an der onnipräsenten Schwerkraft bewusst teilzunehmen. »Die Teilnehmer informierten sie dann schriftlich darüber, was sie an einem bestimmten Tag und an einer bestimmten Uhrzeit im Jahr 1966 fallen ließen oder sich als fallend vorstellten. Dies notierte Shiomi jeweils unter die Daten von Kalenderblättern. Da nicht an jedem Tag eine Aktion, sondern an einem Tag mehrere stattfanden, entstand kein systematisch-allgemeingültiger, sondern ein von Individuen erlebter Kalender, [...] Der spätere litauische Staatspräsident Vytautas Landsbergis z.B. nahm teil, indem er am 31. Juli im Aisetas-See einen Hecht fing, ausweidete und in Stücken in eine Bratpfanne fallen ließ...«³⁸² Auf diese Weise nahmen zahlreiche KünstlerInnen und AutorInnen aus Osteuropa teil und konnten sich so an grenzübergreifenden Aktionen beteiligen. Die › eigentliche Aktion‹ bestand aus ephemeren, unabhängigen Handlungen, verdeutlichten aber durch die konkrete Rückkopplung über Berichte wiederum Alltagshandlungen in den unterschiedlichsten Kontexten und spiegelten auf diese Weise konkrete Lebensbedingungen wieder. Bezeichnend für diese Art der künstlerischen Arbeit ist der weitläufige Netzwerkcharakter, der sich auch in weiteren Mail Art Produktionen von Fluxus widerspiegelt.

Ab 1965 lebte Shiomi wieder in Japan, nahm aber an einigen großen Fluxusausstellungen in Europa teil, wie Happening und Fluxus 1970 in Köln.

4.13 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: TAKAKO SAITO

Takako Saito wurde in Sabae-Shi, Japan 1929 geboren. 1947-50 studierte sie Kinderpsychologie an der Japan's Women University, Tokyo. Anschließend nahm sie eine Lehrtätigkeit an der Junior High School in Sabae-Shi auf. In

381 ——— Conzen, wie Anm.205, S. 133.

382 ——— Ebd., S. 134.

den 50er Jahren beteiligte sie sich an der von Kubo initiierten *Creative Art Education Group*, die eine Steigerung menschlicher Kreativität durch das Spiel und den freien Willen bewirken wollte. Bei einem Summercamp dieser Gruppe lernte sie Ay-O kennen, der sie über die Avantgarde zuerst in Tokyo und später in New York informierte. 1963 siedelte sie nach New York über, wo sie über Ay-O die Fluxus KünstlerInnen kennenlernte und George Maciunas bei der Herstellung der Editionen half. In New York besuchte sie die Brooklyn Museum Artschool und die Art Students' League. 1968 ging sie nach Frankreich, sie besuchte dort Brecht und Filliou in Villefranche-sur-mer bei Nizza und schlug sich in den folgenden Jahren als Au-Pair-Hilfe und Köchin in Paris und Antibes durch, wie Gabriele Knapstein präzisiert.³⁸³ 1972 bis 75 arbeitete sie in England zusammen mit Felipe Ehrenberg und David Major die *Beau Geste Press* und beteiligte sich an der *Fluxshoe* Wanderausstellung. Zwischen 1975 und 79 lebte sie in Italien, 1979 liess sie sich in Düsseldorf nieder, wo sie bis heute lebt. »Sowohl in den Objekten, als auch in ihren Performances ist das Spiel Saitos Hauptthema«, kommentiert Ina Conzen.³⁸⁴ Saito hat besonders viele, filigran gearbeitete Schachspiele hergestellt, bei denen die Figuren beispielsweise durch Gewürzfläschchen oder durch unterschiedlich schwere Holzstücke ersetzt werden. Typisch für ihre Arbeit ist auch *Music box*, 1980, Noodle Edition Düsseldorf, eine schmale kleine Pappschachtel, 15 x 12 x 2,5 cm enthält 77 Papierwürfel in drei Größen. Stellt man die einem Buch ähnelnde Pappschachtel auf, erzeugen die heraus fallenden Würfel eine feine Musik.³⁸⁵ Ein Spiel von Saito ist auch beim *Flux Game Fest*, New York, Mai 1973 (Abb. 45) zu sehen, in der Nam June Paik weiße Papierwürfel kickt. Schon zu Fluxus I steuerte Saito eine Arbeit bei: ein kleines Papierboot mit dem Titel *Magic Boat*, ca. 1965.³⁸⁶ Eine Variante von *Spice Chess* und von *Weight Chess* befinden sich in je einer Schublade in der Gemeinschaftsarbeit *Flux Cabinet*.³⁸⁷

383 ——— Knapstein, in Block/ Knapstein, wie Anm. 26, S. 93.

384 ——— Conzen, wie Anm. 205, S. 126.

385 ——— Vgl. Conzen, ebd, S. 129.

386 ——— Vgl. Hendricks, wie Anm. 229, S. 456/457.

387 ——— Vgl. Hendricks, ebd, S. 459, S. 461.

4.14 BIOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN: LARRY MILLER

Larry Miller wurde 1944 in Marshall, Missouri geboren. 1963 begann er ein Studium der Theaterwissenschaften, später auch der Photographie und Bildhauerei am Southwest Missouri State College bis 1968. Miller gehört zur dritten Generation von FluxuskünstlerInnen. Er sah einen Beitrag über Charlotte Moormans Avantgarde Festival im Fernsehen und beschloss, nach New York zu gehen. Dort studierte er an der nahe gelegenen Rutgers University, an der zu dieser Zeit noch Robert Watts und Geoffrey Hendricks unterrichteten. Zwischen 1970 - 78 arbeitete er eng mit Maciunas zusammen, zwischen 1970 - 88 auch mit Robert Watts. 1976 war er mit Maciunas wesentlich am Aufbau des Fluxlabyrinths in Berlin beteiligt. Im Fluxusworkbook sind 22 Eventscores von Miller erwähnt, die im reduzierten Fluxusstil gehalten sind, beispielweise: »Bag Exchange. On a given day, everyone is asked to bring a brown bag with an object of their choice in it. An area is designated to contain the bags. At the end of the day, the bags are distributed at random, 1969.« oder »See You in Your Dreams. Appear in another's dreams. 1977.«³⁸⁸ Als Fluxus Edition gab Maciunas von Miller *Orifice Flux Plugs*, 1974 heraus, in einer durchsichtigen Plastiksachtel mit Kompartimenten sind Objekte versammelt, die dazu geeignet sind, menschliche Körperöffnungen zu verschließen, dort befinden sich: künstliches Auge, Brillenglas, Augentropfen, Ohrhörer, Patrone, Ohrstöpsel aus Plastik, Nasentropfen, zwei Bohnen, Schnupftabak, Kork, Lockpfeife, [...] Schnuller, Zigarette im Reagenzglas, [...] Lolli, Vaginalzäpfchen, usw. usw.³⁸⁹ »Angeblich«, berichtet Ina Conzen in Anlehnung an Barbara Moore, »ist darüber hinaus auch ein psychologisches Porträt von George Maciunas gemeint, dessen Obsession – z.B. seine ›anal-oral fixations«, seine Arbeitswut – hier durch die Objekte porträtiert werden sollen.«³⁹⁰

Miller beschäftigte sich später zudem mit psychologisch-künstlerischen Experimenten, so benützte er in *Mom-Me* von 1973 Hypnose um sich in seine Mutter zu versetzen. Obwohl ihn ein Psychologe warnte, dass er gravierende Schäden von diesen Experimenten davontragen könnte, ließ er sich in sechs Sitzungen hypnotisieren, die sechste Sitzung wurde auf Video

388 ——— Friedman/ Smith/ Sawchyn, wie Anm. 207, S. 83.

389 ——— Vgl. Conzen, wie Anm. 205, S. 114.

390 ——— Conzen, ebd.

aufgezeichnet.³⁹¹ Die Sitzungen dienten als Material für beschriftete Fotopaneln, Zeichnungen und einen Videofilm. Miller versucht darin indirekt seine gewalttätige Kindheit zu verarbeiten, in der sein Stiefvater sowohl ihn, als auch die Mutter heftig schlug. Während Kristine Stiles den experimentellen Charakter der Arbeiten feiert, sehe ich darin den pathologischen Anteil, der es Miller offensichtlich durch die ständige Gewaltdrohung schwer machte, eine eigenständige Persönlichkeit zu entwickeln. Der Stiefvater bedrohte Mutter und Sohn nicht nur ständig, er zeigte dem Stiefsohn zudem extrem pornographische und Gewalt beinhaltende Fotografien, beispielsweise von Leichen im KZ, die das Kind Miller nicht verarbeiten konnte. Die hypnotische Identifikation mit der Mutter lese ich daher als einen verzweifelten Versuch, einen Ausweg aus dieser psychischen Situation zu finden. Stiles hingegen argumentiert: »Miller's poignant, intrepid, and unprecedented effort to unify his emotional/ mental construct of ›Mom‹ (with his sublimated and dissociated familial experienced an oedipal relationship to her) is singular in the history of art in its form and content and in its voracious will to reconstruct memory. Moreover, I know of no other portrait in the history of art that purports to be an actual psychic representation (or self –portrait) of another person's mind that is simultaneously made by that person who is inhabited by an artist.«³⁹² Diese post-Fluxus Arbeiten sind als künstlerische Arbeit interessant, sie liefern aber gerade nicht die von Stiles skizzierte Lösung in Richtung Heilung, sie sind ein verzweifelter Versuch einer Schließung einer dekompensierenden Psyche. 2008 war Miller jedenfalls auf die Einnahme von starken Psychopharmaka angewiesen.³⁹³ Der Einsatz von bewusstseinsverändernden Zuständen ist ausserdem ein traditionelles Thema der künstlerischen Produktion. In den 60er Jahren erhielten diese Experimente neue Möglichkeiten, LSD und andere Drogenexperimente der Hippiekultur erweiterten das Spektrum des Erlaubten. Das Ausloten der eigenen Psyche und das Überschreiten eigener Grenzen wurden zur Grundlage neuer Erfahrungen, die sich auch auf die Kunstproduktion auswirkten, wie insbesondere anhand feministisch motivierter Experimente deutlich wird. (Women House) Ein bekanntes Beispiel ist auch Matt Mullican, der Zeichnungen in Trance, als eine andere Person, anfertigt. Gemeinsam ist diesen künstlerischen Experimenten, dass extreme Subjektivität als ein spezifisches Medium eingesetzt wird, entsprechend zum Medium Malerei oder Zeichnung, damit kippt die auf die Spitze getriebene Subjektivität ins Objektivierbare und macht die gesellschaftliche Struktur dahinter sichtbar. Bei

391 ——— Vgl. Stiles, wie Anm. 208, S. 75–83.

392 ——— Ebd. S. 83.

393 ——— Dies wurde während des Fluxusfestival im Cabaret Voltaire, Dezember 2008, deutlich.

Larry Miller spiegelt sich in den Arbeiten das psychotische Element einer amerikanischen Mittelklasse Familie wieder. Miller lebt derzeit mit seiner Partnerin, der Fluxuskünstlerin Sarah Seagull in New York.

4.15 VORBEMERKUNG ZUR DISTRIBUTION BEI FLUXUS

In der kunstgeschichtlichen Erzählung wird Fluxus zugeschrieben, neue Formen angestrebt zu haben, »weil sie [die Künstler] in der Öffentlichkeit nicht wahrgenommen wurden«, wie es etwa Anne Thurmann-Jajes formuliert.³⁹⁴ Dieser häufig vorgetragenen Auffassung möchte ich widersprechen. Neue Formen der Distribution zu suchen war Teil des politischen und kunstkritischen Projekts. Die öffentliche Resonanz in den gedruckten Medien, im Rundfunk und teilweise auch im Fernsehen auf die ersten Festivals war sogar außerordentlich groß.³⁹⁵ Die Verbreitung der Artikel über Fluxus-Aktionen und -Happenings reichte in Deutschland von großen überregionalen bis zu kleinen lokalen Tageszeitungen; zumeist waren dies ziemlich affektgeladene Reaktionen. Bei der Produktion der zahlreichen und sehr verschiedenen Auflagenarbeiten und Künstlerpublikationen spielte eine Vielzahl verschiedener Interessen eine Rolle. Den Künstlern ging es bei den Newsletters und Zeitungen weniger um die Herstellung einer bürgerlichen Öffentlichkeit als um die Bildung eines internen Zirkels. Auch spielte die Konkurrenz untereinander eine Rolle. So empfand es George Maciunas als Konkurrenzverhalten von Wolf Vostell, dass er 1962 einige Fluxus-Stücke in der *Dé-coll/age* frühzeitig veröffentlichte: »Dieser Vostell ist ein Schwindler. Er ist solch ein Imitator, dass es schon nicht mehr komisch ist. Alles, was er sieht und wovon

394 ——— Anne Thurmann-Jajes, »Künstlerpublikationen und ihre Öffentlichkeit. Zur Funktion der Fotografie in den Künstlerpublikationen der 60er bis 80er Jahre«, in: Sigrid Schade und Thurman-Jajes (Hrsg.), *Buch/Medium/Fotografie, Eine Dokumentation der internationalen Tagung am 21. und 22. Februar 2003 anlässlich der Ausstellung »Ars Photographica. Fotografie und Künstlerbücher« im Neuen Museum Weserburg Bremen*, S. 62.

395 ——— Für eine Aufzählung der Artikel in Kurzform zu beinahe allen Aufführungen in Zusammenhang mit Fluxus und Happening siehe Ausst.-Kat. Köln, wie Anm. 185, o. S.

er denkt es wäre ›die Sache‹, macht er einige Monate später. Als ich also anfang (in aller Ruhe) an Fluxus zu arbeiten, stürmte er mit seiner *Dé-coll/age* vor – was eine ganz windige Angelegenheit ist, er konsultiert nämlich die Autoren nicht – schnappt sich einfach, was er kriegen kann (ob es nun Copyright geschützt ist oder nicht) und druckt es Hals über Kopf ab.«³⁹⁶ Vostell dazu an anderer Stelle: »Im Jahre 1962 erschien in Köln die erste Nummer der *Dé-coll/age* und sie enthielt alle Leute, die damals meine Freunde waren – Paik, Patterson, Maciunas, Mon, Koepcke. [...] Die zweite Nummer erschien im Winter 1962 und war Dick Higgins gewidmet, der gerade ein Solokonzert verwirklicht hatte. Die dritte Nummer befasste sich exklusiv mit [dem Fluxus-Festival in] Wiesbaden und enthielt einen Text von Henry Flynt, der in Georges Magazin hätte erscheinen sollen. Deswegen wurde Maciunas sehr ärgerlich und betrachtete es als Affront, er unternahm jedoch nie wirklich etwas, um sich an mir zu rächen.«³⁹⁷

Erst im zweiten Schritt wurde von den KünstlerInnen eine imaginierte größere Öffentlichkeit angestrebt, aber nicht unbedingt eine bürgerliche. Mit der massenweisen Veröffentlichung von Künstlerbüchern (Something Else Press), den Fluxshops und Warehouses sowie den als Auflagenarbeiten konzipierten Boxen und Schachteln, Briefmarken, Mail-Art-Produkten et cetera war die politische Intention verbunden, die Öffentlichkeit für Kunstproduktionen radikal zu erweitern. Die KünstlerInnen strebten die Erweiterung einer Öffentlichkeit an, die in der Bundesrepublik Deutschland der Sechziger- und Siebzigerjahre noch relativ klein und elitär war und im Kunstbetrieb implizit als Abbild der Interessen einer weißen, männlichen, bürgerlichen, postfaschistischen Gruppe gedacht wurde, wie dies aus einer feministischen Perspektive erkennbar wird. So kann man in den Filmaufnahmen der ersten Fluxus-Konzerte in Wiesbaden sehen, wie die Besucher noch in Anzug und Krawatte ins Museum gekommen sind, um »neue Musik« zu hören. Kritische Wissenschaftler wie Oskar Negt, Alexander Kluge, Chantal Mouffe und Ernesto Laclau oder Oliver Marchart haben inzwischen den Begriff einer allgemeinen bürgerlichen Öffentlichkeit revidiert und Öffentlichkeit als prinzipiell antagonistisch und vielfältig beschrieben. Einige der Fluxus-KünstlerInnen in den Sechzigerjahren haben entsprechend ihrer linken kritischen Position angeprangert, dass die öffentlich repräsentierte Gruppe nur einen kleinen Ausschnitt der Bevölkerung darstelle und der Großteil der Bevölkerung keinen Zugang zum Distributionsapparat der Kunstwelt habe. Wie Nam June Paik darlegte, erfuhren und posi-

396 ——— George Maciunas, Brief an Robert Watts, Februar 1963, zit. nach Williams/Noël, wie Anm. 110, S. 64.

397 ——— Wolf Vostell in einem von Sarenco und Gino di Maggio mit ihm geführten Interview, in: *Lotta poetica*, Nr. 15/16, 1983, zit. nach ebd., S. 63 f.

tionierten sich die Fluxus-KünstlerInnen der Sechziger- und Siebzigerjahre als Teil eines intellektuellen Proletariats, das Zugang zu den künstlerischen »Produktionsmitteln« hatte und diese für sich (und andere) nutzen wollte:

Marx gave much thought about the dialectics of production and the production medium. He had thought rather simply that if workers (producers) owned the production's medium, everything would be fine. He did not give creative room to the Distribution system. The problem of the art world in the 60s and 70s is that although the artist owns the production's medium, such as a paint brush, even sometimes a printing press, they are excluded from the highly centralized Distribution system of the art world. George Maciunas' genius is the early detection of this post-Marxistic situation and he tried to seize not only the production's medium but also the Distribution System of the art world.³⁹⁸

Die Kunstproduzenten sahen sich gewissermaßen als Stellvertreter des Marx'schen Proletariats und ordneten sich in die Gruppe ein, die Bourdieu als »Linke Beherrschte«, also Intellektuelle bezeichnet, die über viel kulturelles Kapital und wenig ökonomisches Kapital verfügen.³⁹⁹ Ähnlich wie in den folgenden Studentenunruhen wurde der Verteilungskampf zuweilen mit der Vertretung von Interessen anderer gesellschaftlicher Gruppen legitimiert. Diese Haltung blendete jedoch bis zu einem gewissen Grad aus, dass die Funktionsweise der kulturellen Produktion immer Distinktionsmittel herstellt und die Avantgardekunst für weniger gebildete Schichten schwer verständlich bleibt, wie Bourdieu in seinen soziologischen Untersuchungen nachweist: »Die Logik der Funktionsweise der Felder der Produktion kultureller Güter als Felder eines Kampfes, der Distinktionsstrategien Vorschub leistet, bewirkt, daß die daraus hervorgehenden Produkte, seien es Modeschöpfungen oder Kunstwerke, prädisponiert sind, differentiell – als Distinktionsinstrumente – zu wirken.«⁴⁰⁰ Dennoch artikuliert sich mit dem Anspruch der Neoavantgarde auf Sichtbarkeit und Teilhabe durchaus ein politisches Bewusstsein. Aber das Verhältnis der Fluxus-KünstlerInnen zur studentischen Protestbewegung blieb stets ambivalent, wie wir spä-

398 ——— Nam June Paik, »George Maciunas and Fluxus«, in: *Flash Art*, Nr. 84–85, Oktober/November 1978: *Fluxus*, S. 48, zit. nach Keller, wie Anm. 20, o. S.

399 ——— Bourdieus Einteilung zufolge gehören zu den dominierten Herrschenden (etwas Kapitalvolumen, viel kulturelles Kapital) höhere Führungskräfte im öffentlichen Dienst oder Professoren. Mit abnehmenden Kapitalvolumen werden Linke Beherrschte aus dieser Gruppe (wenig Kapitalvolumen, viel kulturelles Kapital). Bourdieu nennt hier Künstler, Intellektuelle und Lehrkräfte höherer Schulen. Noch weiter unten (noch weniger Kapitalvolumen und weniger kulturelles Kapital) sind Volksschullehrer oder Bergarbeiter anzusiedeln. (Bourdieu, wie Anm. 32, S. 708, Diagramm 21.)

400 ——— Bourdieu, wie Anm. 31, S. 263.

ter sehen werden. Hier fand einerseits eine Parallelbewegung statt, beispielsweise waren Jon Hendricks und Henry Flynt politisch sehr aktiv, das Verhältnis zur Protestbewegung war andererseits auch von Konkurrenz um Aufmerksamkeit geprägt, wie dies Vostell deutlich ausdrückt. Es war jedoch die Absicht der Fluxus-KünstlerInnen, nicht nur die Schicht bildungsbürgerlicher *Connaissseure* zu erreichen, sondern Arbeiter, Arbeitnehmer, kleine Leute. Fluxushops und Versandhäuser kopierten dementsprechend in ihrem Auftritt den Charakter von Versandkatalogen und kleinen Eckläden.

4.15 KÜNSTLERPUBLIKATIONEN, NEWSLETTERS, *MAIL-ORDER WARE-* *HOUSE / FLUXSHOP* UND SCHACHTELN

Wie Owen F. Smith herausgearbeitet hat, verlagerte sich die Fluxus-Produktion von performativen Einsätzen in der ersten »heroischen Phase« in Richtung Multiples und Publikationen in der zweiten Phase ab 1963 beziehungsweise 1964 in den Vereinigten Staaten.⁴⁰¹ In den Jahren 1963/64 gab es noch einige gemeinsame Auftritte und Darbietungen, ab 1965 lag der Schwerpunkt der Fluxus-Produktion dann eindeutig auf Multiples, unter anderem als Folge von Auseinandersetzungen in der Gruppe. Da sich das Erscheinen der schon für 1962 von George Maciunas geplanten Fluxus-Publikation immer wieder verzögerte, begann Maciunas zusammen mit George Brecht zunächst eine Zeitung herauszugeben. *cc V TRE* erschien im Januar 1964 zum ersten Mal und war eine Abwandlung von Brechts Zeitung. 1964 kamen vier Ausgaben heraus, bis 1979 erschienen insgesamt fünfzehn Nummern (Abb. 23–24).⁴⁰²

Das Medium der Zeitung bot mehr Möglichkeiten für eine internationale Vernetzung, kam den persönlichen Fähigkeiten des Grafikers Maciunas in besonderer Weise entgegen, der wie bei seinen anderen Editionen die Gestaltung wesentlich prägte, und stellte für ihn insofern eine

401 ——— Smith, wie Anm. 65, S. 129–164, Chapter Five, S. 165–202, Chapter 6.

402 ——— Für eine Erfassung der genauen Beiträge in den Ausgaben siehe Jon Hendricks, *The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection: Fluxus Codex*, S. 92–101. Jon Hendricks arbeitete als Kurator für die Silverman Sammlung und auch für Yoko Ono.

unkomplizierte Möglichkeit zur Erweiterung des Kreises der Beteiligten dar. Die Zeitung fungierte als Mischung aus Mitteilungen, eigenem grafisch-künstlerischem Produkt und Werbeträger für anderweitige Fluxus-Produktionen. Die letzte Ausgabe erschien 1979 anlässlich von Maciunas Tod und wurde hauptsächlich von Geoffrey Hendrix editiert.



Abb. 37 Einige Ausgaben von
cc V TRE als Nachdruck im Archiv
Sohm, Staatsgalerie Stuttgart



Abb. 38 Zwei Ausgaben von cc V TRE
als Nachdruck im Archiv Sohm,
Staatsgalerie Stuttgart

Die Herausgabe der Zeitung *Dé-coll/age* durch Vostell und der Zeitung *cc V TRE Fluxus* durch Maciunas bedeutete, dass sich Künstler selbst ermächtigten und eigene Distributionskanäle initiierten, selbst wenn diese Erzeugnisse tatsächlich nur in kleinen Kreisen zirkulierten. Diese Newsletter und Zeitungen trugen dazu bei, eine größere Zahl von Künstlern mit ähnlich gelagerten Interessen überhaupt als Gruppenzusammenhang zu konstituieren. Die Künstler markierten dabei den von ihnen hervorgebrachten diskursiven Raum als eine Art halbprivate Öffentlichkeit, die sich zudem als höchst antagonistisch zu erkennen gab: Innerhalb einer Ausgabe dieser kursierenden Periodika wurden extrem widersprüchliche Beiträge vorge-tragen.

Maciunas sammelte Beiträge zur Publikation *Fluxus 1* seit dem Beginn von Fluxus. 1964/1965 stellte er dann die erste Auflage her. Er benutzte für jedes Exemplar eine Reihe brauner Briefumschläge, darin befanden sich



Abb. 39 *Fluxus I*, hrsg. von George Maciunas, 1965; 5 x 22,5 x 24,3 cm



Abb. 40 *Fluxus Year Box 2*, hrsg. von George Maciunas, 1968, Holzkasten mit Compartiments und aufgedrucktem Titel, darin Filmstreifen, Handprojektor und kleinere Textarbeiten auf Papier von verschiedenen KünstlerInnen, 8,8 x 20,3 x 20,3 cm



Abb. 41 Unten: George Brecht: *Games and Puzzles* (*Valoche*), hrsg. von George Maciunas, um 1970, 5,5 x 22 x 33,3 cm;
oben: Brecht, *Valoche*, 1959–1975: *A Fluxus Travel Aid*, hrsg. von Maciunas, 1975/78

Arbeiten von KünstlerInnen, beispielsweise Shigeko Kubotas »Flux Napkin« und Alison Knowles »Glove to Be Worn while Examining«, zudem einige Textseiten, wie Robert Fillious »Whispered History of Art (Incomplete)«, Partituren für Action-Music und Events, Fotografien und gedruckte Karten mit grafischen Experimenten mit Künstlernamen. Diese Umschläge wurden mit Schnüren gebunden und entsprachen damit Maciunas' Idee der prinzipiellen Unabgeschlossenheit einer Publikation, die nur einen Moment im Diskurs festhält. Von *Fluxus 1* gab es leicht unterschiedliche Ausgaben, wie Owen F. Smith feststellt.⁴⁰³ Eine Version enthielt die Karten mit Monogrammen der Künstlernamen in einem Umschlag am Anfang, eine Version enthielt diese Karten als Leporello am Ende. *Fluxus 1* sollte in kleinen Holzkästen erhältlich sein: »wooden boxes, that were to be like 'little crates'«, wie Maciunas sie charakterisierte. An Ben Vautier schrieb er: »*Fluxus 1* ... books are limited in number (total only 100), because they are all hand made [assembled] and it takes a few hours to make each one. So we sell them for \$ 12, but you can sell them for less.«⁴⁰⁴

Vor allem das von Maciunas entwickelte Konzept von Flux-Schachteln brachte alternative Produktionsformen hervor, die obendrein durch die besondere Ästhetik, die alle Schachteln erhielten, eine neue Art der Production-Line initiierten.⁴⁰⁵ Diese innovativen Ansätze standen in einem Spannungsverhältnis zu den offiziellen Distributionskanälen wie Galerien, etablierten Kunstzeitschriften, Museen et cetera. Sie waren aber keinesfalls als strikte Gegenentwürfe zu sehen. Das erste Fluxus-Festival hatte bezeichnenderweise in einem Museum stattgefunden. Dies war für keinen der Künstler ein Grund gewesen, an den Aufführungen nicht teilzunehmen. Zweifellos wurden mit diesen Aktionen bisherige Distributionsformen kritisiert, in einem changierenden Verhältnis zu den traditionellen Institutionen des Kunstbetriebs in mancher Hinsicht aber auch affirmiert. So meldeten die Künstler damit gewissermaßen ihren Anspruch auf Geltung an, sie formierten durch die Kontakte über Newsletter eine größere Gruppe mit ähnlichen Interessen, und dieser Gruppenzusammenhalt diente nicht zuletzt auch der Interessenvertretung mit dem Anspruch auf weitreichendere Teilhabe. In diesem Sinne schrieb Maciunas an Vautier: »Very good of you to mail Fluxus 1 to important people. I will send you 5 more copies. Do not send me money for them ...«⁴⁰⁶

403 ——— Smith, wie Anm. 65, S. 166.

404 ——— George Maciunas, Brief an Ben Vautier, Jan. 25, 1965, zit. nach ebd., S. 167.

405 ——— Für eine Erfassung der genauen Inhalte der Yearboxes und anderer Flux-Schachteln siehe Hendricks, wie Anm. 402, S. 39–130.

406 ——— George Maciunas, Brief an Ben Vautier, May 11, 1965, zit. nach ebd., S. 109.

Auch eines der aufdringlichsten Paradigmen der Fotografie, die Bezeugung des »so-ist-es-gewesen«, verwendeten die Fluxus-KünstlerInnen subversiv. Einerseits nutzten sie das Medium im klassischen Sinne als Zeugnis ihrer Aktivitäten in ausufernder Redundanz, andererseits ist es keinesfalls sicher, dass alles auch stattgefunden hat, was fotografiert wurde. Mit dem *Mail-Order Warehouse/Fluxshop* wurde durchgespielt, wie Bilder Wirklichkeit schaffen. Hannah Higgins, die Tochter von Alison Knowles und Dick Higgins, weiß über das Versandhaus Fluxus zu berichten: »The De Ridder Fluxkit was to be sold at the ›Mail-Order Warehouse/Fluxshop‹ a planned distributorship in Amsterdam. A reconstruction of a picture of that warehouse taken for evidence of its existence has become perhaps the most famous photograph of Fluxus collective publications. The warehouse was assembled and the photograph taken in one evening. As legend has it, the warehouse was dissembled the following day, was used as the set of a pornographic film.«⁴⁰⁷ Hannah Higgins weist allerdings auch darauf hin, dass es sich bei dieser Erzählung ebenso um einen Mythos handeln könnte, da sich verschiedene Fluxus-Mitglieder abweichend an diese Ereignisse erinnern haben. Die Verschränkung von Erzählungen über ausschweifende Sexualität mit Kunst erscheint in der Moderne als ein klassisches Motiv der Narration vom Künstler als Antibürger, der mit diesem Gegenentwurf subtil die Rolle eines an normative Vorgaben angepassten Bürgers stützt. Die Fluxus-KünstlerInnen spielten also im Falle eines produzierten Mythos auch in dieser Hinsicht mit den Erwartungen an die Rolle des Künstlers.



Abb. 42 Willem de Ridder, *European Mail-Order Warehouse/Fluxshop*, 1964/65, in der wiederaufgeführten Version von 1984 mit realen Editionen und einer Abbildung auf Pappe von Dorothea Meijer für eine Ausstellung in der Gilbert and Lila Silverman Collection, Houston, zirkuliert ist wiederum hauptsächlich die Fotografie.

407 ——— Higgins, wie Anm. 19, S. 79, zit. nach Keller, wie Anm. 20, o. S.

Hieraus geht hervor, dass das *Mail-Order Warehouse/Fluxshop* nicht als realer Ort gedacht war, sondern als symbolischer. Die Fotografie situierte neue Formen der Distribution auf einer symbolischen Ebene. Auch Christoph Keller kommt zu dem Schluss: »Die identitätsstiftende gestalterische Kontinuität der Fluxus-Objekte und Fluxpress-Publikationen kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Vorstellung von massenproduzierten Kunstwerken auf einer breiteren Basis von vornherein zum Scheitern verurteilt war. Und Maciunas trug selbst seinen Teil zu diesem Umstand bei.«⁴⁰⁸ Auch andere Autoren sehen die Anstrengungen von Maciunas und sonstigen Fluxus-KünstlerInnen nicht im Realraum, sondern auf einer diskursiven Ebene verortet. »Entgegen dem von ihm erklärten Zweck, billige Multiples im Gegensatz zu den wertvollen Unikaten herzustellen, sabotierte Maciunas seine eigene Absicht, indem er das Jahrbuch so herstellte, dass auch nicht zwei Exemplare identisch waren«⁴⁰⁹, urteilt etwas Jürgen Schilling, und weitere Autoren vervollständigen dieses paradoxe Bild. So hat Simon Anderson nachgewiesen, dass diverse Objekte, die in den Verkaufslisten und Katalogen angeboten wurden, niemals hergestellt wurden, so dass die Fluxus-Manufaktur tatsächlich als »haphazard affair« zu bezeichnen ist.⁴¹⁰ Von einigen Fluxus-KünstlerInnen wurde in den letzten Jahren sogar die wie erwähnt von Nam June Paik gelobte Konzentration auf das Distributionssystem insgesamt als bloße Scheinrealität oder utopische Konzeption charakterisiert, so etwa von Dick Higgins, der Maciunas Fahrlässigkeit bei der konkreten Umsetzung der Distributionsmechanismen vorwirft.⁴¹¹ Dennoch situierte das *Mail-Order Warehouse* die Kunstproduktion in einem bestimmten Verhältnis zum Warencharakter von Kunst. Dieser Warencharakter wird einerseits im bürgerlichen Verständnis von Kunst als dem Wahren und Schönen im Sinne eines interesselosen Wohlgefallens verleugnet, andererseits werden die Kunstobjekte als handelbare Objekte, als absolute Ware um so unerbittlicher verwertet. Bei den Fluxus-Produktionen war das Verhältnis zwischen einer rein symbolischen Ebene und der Realebene changierend, da es durchaus auch »funktionierende« Verkaufsshops gab, »die sogenannten Fluxshops in New York und Amsterdam und ähnliche Unternehmungen von Ben Vautier und George Brecht in Frankreich«.⁴¹² Die Nachahmung massenproduzierter Versandhauswaren persifliert und ironisiert deren Herstellung und Verbreitung und die Überhöhung von Kunstobjekten

408 ——— Ebd., Computerausdruck ohne Seitenzahlen

409 ——— Schilling, wie Anm. 12, S. 85, zit. nach ebd., o. S.

410 ——— Simon Anderson, »Fluxus publicus«, in *In the Spirit of Fluxus* 1993, S. 47, zit. nach ebd., o. S.

411 ——— Ebd., o.S.. Keller bezieht sich auch auf Higgins' Artikel »Two Sides of a Coin« (wie Anm. 322).

412 ——— Ebd., o.S.

gleichermaßen. Diese Ironisierung gibt den Charakter von Waren in einem Marx'schen Sinne preis: als falsche Konkretisierung oder falsche Abstraktion gesellschaftlicher Beziehungen, dem mit handproduzierten »Massenwaren« eine komplexe und widersprüchliche Haltung entgegengesetzt wird.

Die *Something Else Press* als ein weiterer Distributionsapparat war direkt aus den zunehmenden Spannungen zwischen Higgins und Maciunas hervorgegangen. Dazu Higgins:

One day I dropped by, downstairs in the studio I had found for Maciunas, I asked him when he actually planned to print some of the books he had said he meant to. He said 'maybe next year'. I became quite cross, and went out and had quite a bit to drink. I came back. I picked up some of the manuscripts I had gotten for him and took them upstairs to my studio. Then I went home to Alison Knowles ... I told her that we had founded a press. She asked what its name was. I said it was 'original Fluxus.' She said that was too aggressive, and why didn't I call it 'something else.' So I did.⁴¹³

Higgins nahm für die *Something Else Press* in Anspruch, dass hier die etwas idealistische Vorstellung, ein Massenpublikum zu erreichen, eher eingelöst worden sei:

Maciunas politics were crypto-communist; while never a party member, he loved to affect in a conspiratorial manner, and his adoration of the USSR was not precisely rational. However, he had very little of the popular touch. Most of our circle, Fluxartists and Fluxfriends, had a strong populist streak which made us concerned about whether the Fluxboxes and publications were too elitist. (Our productions were collectibles, and perhaps we were simply producing as much for the collector as traditional artists.) With this on mind, around 1964 I began to have a vision of our publications being sold in supermarkets and other improbable mass outlets.⁴¹⁴

Higgins reflektiert hier jedoch erst im Rückblick dreißig Jahre später die elitäre Seite der Avantgardekunst, die im Widerspruch zu den früheren Intentionen gestanden habe. Gleichzeitig möchte er – in Auseinandersetzung mit dem avantgardetypischen Konflikt über die relative Folgen-

413 ——— Zit. nach Smith, wie Anm. 65, S. 150.

414 ——— Higgins, wie Anm. 322, S. 146.

losigkeit der gesetzten politischen Ansprüche – herausstreichen, dass die Something Else Press eher ein breites Publikum zu erreichen versucht habe. Tatsächlich sind einige Publikationen der Something Else Press in extrem hohen Auflagen hergestellt worden: »We produced a total of 18,000 copies of Emmett Williams An Anthology and 17,000 copies of Claes Oldenburg's Store Days (1969), respectable numbers by any accounting.«⁴¹⁵ Die Something Else Press war jedoch im Unterschied zur Produktion der Fluxus-Multiples in konventioneller Weise strukturiert, wie weiter oben dargestellt wurde. Sie stellte daher keine neue Form der Zusammenarbeit und Distribution dar.

Mit den unterschiedlichen Produktionen, den Newsletters, Zeitungen, Yearboxes und Publikationen der Something Else Press, ermächtigten sich die KünstlerInnen auf einer symbolischen Ebene, sie überschritten die Grenzen zur Sphäre der Distribution und positionierten sich sowohl als Herausgeber und Kommentatoren, also in der Funktion eines Kritikers, als auch in der des Kunsthändlers. Diese Positionen verblieben in einem changierenden Verhältnis zum »offiziellen« Markt und den tradierten Institutionen.

4.17 DIE VIELFÄLTIGEN FLUXUS-PRODUKTIONEN ZWISCHEN SINGULÄRER UND MULTIPLER AUTORSCHAFT

Wie wir gesehen haben, hat es bei Fluxus keine einheitliche Produktion gegeben. Sie ist grob zu unterscheiden in Event-Scores oder Partituren, Aktionen und Aufführungen von Stücken, Relikte und Objekte, Auflagenarbeiten und Multiples. Dabei veränderte sich sowohl der Produktionsschwerpunkt über die Jahre als auch die Liste der beteiligten KünstlerInnen. Eine weitere Art der (Diskurs-)Produktion bildete für einige Künstler das Schreiben über Fluxus. Mit Peter Bürger stellt sich aber bei den (Neo-)Avantgarden hinsichtlich aller Produktionsformen die Frage nach der Autorschaft. Bürger sieht es als Kennzeichen der Avantgarde, dass die Produktion von Kunst sowie ihre Rezeption anders als bei einer bürgerlichen Kunstauffassung im Kollektiv stattfinden. Auch die feministische Kunstwissenschaft hat die Kon-

415 ——— Ebd., Anm. 9.

zeption eines genialen Autors als Manifestation eines patriarchalen gesellschaftlichen Diskurses gelesen. Eine multiple Autorschaft gibt einen radikal anderen Produktionsbegriff vor als eine traditionelle singuläre Autorschaft bürgerlicher Prägung. Wie weit jeweils eine singuläre oder auch eine multiple Autorschaft bei der Produktion oder über die Reproduktion in Aufführungen aufgelöst wurde, stelle ich im Folgenden dar und versuche eine zeitliche Einordnung.

4.18 AUTORSCHAFT BEI EVENT-SCORES ODER PARTITUREN

George Maciunas sammelte ursprünglich, wie vielfach kolportiert wurde, Partituren oder Event-Scores, um eine Anthologie herauszubringen. Die ersten Fluxus-Festivals 1962/63 in Europa waren zunächst als Werbemaßnahmen für diese Anthologie gedacht, das Format verselbstständigte sich dann, aus einem gedruckten Buch wurde eine Holzschachtel. In der ersten »heroischen Phase« von 1962 bis 1963 tourte die Gruppe von KünstlerInnen und führte eigene und fremde Partituren auf. Die Partituren oder Event-Scores können immer eindeutig einem Künstler oder einer Künstlerin zugeschrieben werden. Von der Niederschrift von Musik wurde die Art der Notierung übernommen, die Aktionen wurden in sehr kurzen, haikuähnlichen Beschreibungen festgehalten. Ausgeführt werden konnten und können sie von jedem anderen Menschen, eine weitere Ermächtigung vonseiten der KünstlerInnen ist nicht notwendig. Damit wurde die Authentizität des künstlerischen Schaffensprozesses sowie die traditionelle Vorstellung von Autorschaft und Künstlertum in Frage gestellt. Der Interpret oder die Interpretin hatte in jedem Fall einen großen Anteil an der Verwirklichung des Stückes. So interpretierte Nam June Paik La Monte Youngs Anweisung »Draw a straight line and follow it«, indem er eine Krawatte und seinen Kopf in einen mit Tinte gefüllten Nachttopf tunkte und eine Linie über ein am Boden liegendes Papier zog; das Stück nannte er *Zen for Head*.⁴¹⁶ Typisch ist auch *Zyklus* von Tomas Schmit: »Water pails or bottles are placed around the perimeter of a circle. Only one is filled with water. Performer inside the circle picks

416 ——— Siehe hierzu Conzen, wie Anm. 38, S. 18–29.

the filled vessel and pours it into the one on the right, then picks the one on the right and pours it into the next one on the right etc., till all the water is spilled or evaporated.«⁴¹⁷ Ein Event-Score von Alison Knowles aus den frühen Siebzigerjahren gibt nur vor, wie ein Thunfisch-Sandwich belegt werden soll, das Event *Identical Lunch* kann jederzeit und von jedem aufgeführt werden. Knowles hatte dazu aufgefordert, persönliche Interpretationen an sie zurückzusenden. Maciunas reagierte folgendermaßen:

Dear Alison,
 Here is my idea for the –Identical Lunch–
 Put tunafish, wheat toast, lettuce butter, soup or buttermilk – all
 into blender – blend till all is smooth – drink it.
 Best regards,
 George.⁴¹⁸



Abb. 43 Alison Knowles, *Identical Lunch*

417 ——— Tomas Schmit, »Zyklus«, in: Friedman, wie Anm. 190, S. 45.

418 ——— George Maciunas, Brief an Alison Knowles, Datierung 1971, in: Williams/Noël, wie Anm. 110, S. 171.

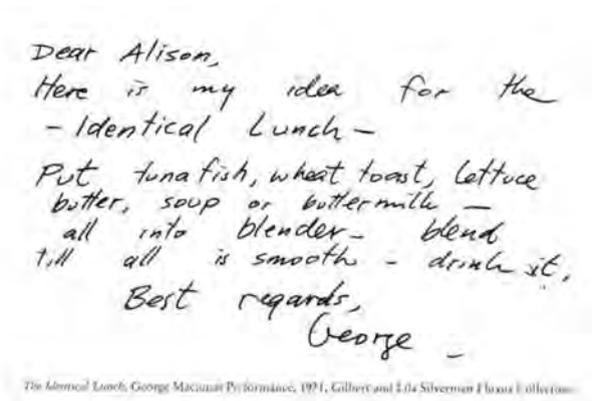


Abb. 44 George Maciunas, Identical Lunch

Event-Scores waren, auf Karten gedruckt, auch Bestandteile von Yearboxes oder anderen Multiples sowie von Präsentationen in Verkaufsdiskplays.

In *The Fluxus Performance Workbook* stellt der Herausgeber Ken Friedman fest, dass die darin wiedergegebenen Event-Scores zur Zeit der Drucklegung die größte Zusammenstellung bildeten, trotzdem aber nur zehn Prozent der vorhandenen Scores ausmachten.⁴¹⁹ Einige Zeit stand eine noch sehr viel längere Liste im Internet, die dann aber wieder heruntergenommen wurde, Mitautor war Ken Friedman.⁴²⁰ Die Autorschaft bei den Event-Scores war zwar festgeschrieben, die Aufführenden wurden aber in jedem Fall zu Mitautoren der jeweiligen Aufführungen, die auf maximale Offenheit und wiederholtes Re-Enactment hin konzipiert waren. Das Wiederholbare und das »stumpfsinnig« Wiederholte war ein implizites und explizites Thema der Events. Einige Events arbeiteten mit stundenlangem Klopfen oder Schlagen. Hierbei handelte es sich nicht zuletzt auch um den Kommentar zu einer Gesellschaft mit effizient ausgerichteter Produktivität, wie etwa in dem Band *Wenn sonst nichts klappt. Wiederholung wiederholen* beschrieben wird: »So lässt sich der innerhalb der Avantgarden und der Antiavantgarden der sechziger Jahre virulente Wiederholungstopos nicht nur als eine Absage an Originalitäts- und Innovationszwang hinsichtlich ästhetischer Formgebote lesen, sondern umgekehrt: als eine die »dumme« Schönheit des Seriellen und Repetitiven kultivierende Geste der unproduktiven Produktivität.«⁴²¹

419 ——— Friedman, wie Anm. 190, S. 4.

420 ——— Leider nicht mehr verfügbar.

421 ——— Sabeth Buchmann, Alexander Mayer, Karolin Meunier, Stefan Moos, Erich Pick, Martina Rapedius, Thomas Rindfleisch, Mirjam Thomann und Sabin Tünschel (Hrsg.), *Wenn sonst nichts klappt. Wiederholung wiederholen in Kunst, Popkultur, Film, Musik, Alltag, Theorie und Praxis*, Berlin, 2005, S. 9.

Mit der Bezeichnung »dumme Schönheit« klingt in diesem Kommentar auch schon an, wie repetitive Tätigkeiten im Allgemeinen konnotiert sind: Sie rufen Assoziationen von reproduktiver Tätigkeit, von »Hausfrauendasein«, von »Weiblichkeit« hervor. Im Falle von Fluxus war durch Wiederholungen (als Form und als Inhalt von Event-Scores) auf eine Reihe von thematischen Möglichkeiten angespielt, nicht nur die Auflösung von Kategorien der Autorschaft oder eine Kritik an Rationalitätskulturen und Produktionsformen, sondern insbesondere in Verbindung mit Materialien des täglichen Lebens wie Töpfen, Eimern oder Lebensmitteln auch eine sarkastische Aufwertung von Gegenständen des täglichen Gebrauchs. Die Gegenstände des täglichen Lebens wurden jedoch unsinnig, also nicht reproduktiv gebraucht, sie wurden mit der Hingabe eines Idioten verschleudert und zerstört. Komischerweise machte aber gerade dieser »idiotische« Umgang mit den Gegenständen etwas deutlich: dass auch der aus einer patriarchalen Perspektive »vernünftige« Gebrauch der Haushaltsgegenstände nahe an Idiotentum heranreicht. So machte der exzessive Einsatz einer »dummen Schönheit« in den Fluxus-Events den Subtext zeitgenössischer hegemonialer Ideologie deutlich: dass »Dummheit« und »Schönheit« die unausgesprochenen Voraussetzungen für den Gebrauch dieser Gegenstände seien – jedenfalls in den Zuschreibungen der restaurativen Fünfziger- und Sechzigerjahre, die Frauen massiv von den Arbeitsplätzen fernzuhalten intendierten, die sie während des Zweiten Weltkriegs innegehabt hatten. Im Subtext seiner Aufführungen, so meine These, stellte Fluxus (trotz teilweise patriarchaler Strukturen in der Gruppe) eine radikale Umwertung patriarchaler Zuschreibungen, Machtanordnungen und Sichtbarkeiten her.

4.19 AUTORSCHAFT BEI FLUXUS-AUFFÜHRUNGEN

Jede konkrete Aufführung einer bestimmten Partitur (oder eines Event-Scores) konnte von einer anderen vollkommen abweichen. Da Komposition tonschriftlich ausgearbeitete Musik ist, ist sie im Gegensatz zur visuellen Kunst ein vermittelter Vorgang, in dem unterschiedliche Autorschaften in der Ausführung zusammenlaufen, einerseits die des Komponisten/Komponistin, andererseits die des/der Aufführenden. Komposition fußt also auf einer Abstraktion, die Idee von Unmittelbarkeit ist dadurch zurückgenommen. Im

Fall von Fluxus-Partituren, die aus sehr knappen Handlungsanweisungen bestehen, ist die konkrete Umsetzung an die Aufführenden abgegeben, dieser Teil der Performanz wird in sehr unterschiedlicher Weise von unterschiedlichen Beteiligten gedeutet. Auch gibt es im Gegensatz zur Notation von Musikstücken keine Mengenangaben über die Personen, die eine Partitur aufführen, und keinerlei weitere Restriktionen, wie Tempi, Zeitdauer, Rhythmus, Intervalle, von Tonhöhen oder ähnlichem gar nicht zu reden. In der ersten »heroischen Phase« von Fluxus waren die Aufführungen an den Event-Scores oder Partituren einzelner AutorInnen orientiert, auch wenn typischerweise einige Stücke parallel dargebracht wurden. Ähnlich wird dies auch von Ina Conzen für die Aufführungen des *Festum Fluxorum* in Düsseldorf beschrieben:

Die von den Performern Maciunas, Tomas Smit, Nam June Paik, Wolf Vostell, Addi Koepcke, Joseph Beuys, Bengt af Klintberg, Daniel Spoerri, Staffan Olzon, Frank Trowbridge, Emmett Williams, Benjamin Patterson, Dick Higgins und Alison Knowles aufgeführten Stücke gehörten dann in ihrer Mehrzahl zum »klassischen« Fluxus-Repertoire. Scherzhaft-Schockierendes (vgl. Paiks Pinkelwettbewerb mit dem Titel »fluxus contest«, Tomas Smits »Piano Piece for George Maciunas No. I«, ein Klavier wird mit Objekten bepackt und dann geöffnet [...] Symbolisch-Verweissendes (vgl. Vostells »Kleenex«, Beuys' »Sibirische Symphonie, 1. Satz«) und kurze, lapidare events (nach der Aufführung von »Kleenex« schloss beispielsweise das Konzert des ersten Tages mit Brechts »Word Event: Exit«) verliehen dem Düsseldorfer Konzert noch einmal spannungsvolle Vielschichtigkeit. [...] Wieder gab es Einzel- und Simultanaufführungen, und viele der bekannten Stücke wurden nach Fluxusart frei variiert, Maciunas erfand z. B. eine Variante zu Brechts »Drip Music«. Zunächst wie üblich aufgeführt, indem von einer Leiter herab Wasser in einen Bottich gegossen wurde, bildete man in einer zweiten Version eine Art Chor von Performern, sinnigerweise mit Maciunas als »Dirigenten«. Nach seiner durch Hebung der Arme erfolgten Anweisungen tröpfelten die »Musiker« Nasen- und Augentropfen auf den Boden.⁴²²

In einem Gespräch von René Block (RB) mit Ben Patterson (BP) und Emmett Williams (EW) machen die beiden Künstler deutlich, dass durch die kurze Notierung eine maximale Freiheit gegeben war. Die Aufführung von Philipp Corners *Piano Activities* gehe vor allem auf George

422 ——— Conzen, wie Anm. 38, S. 26.

Maciunas' Interpretation zurück. Mit ihrem spezifischen Witz deuten Patterson und Williams an, dass es ungewiss sei, wer wirklich der Autor der Partitur gewesen sei oder ob diese überhaupt existiert habe. Eine unabhängige Autorschaft wird so in den Bereich der Imagination verwiesen:

- RB: Es war aber doch ein künstlerisches Ereignis. Es war ein Musikstück. Es gab eine Partitur.
- EW: Der Konzertflügel wurde andererseits von Abend zu Abend zerstört, wir folgten keiner Partitur. Das Ziel war, dieses Ding auf Nichts zu reduzieren. (Gelächter)
- BP: Ich denke, die Originalpartitur habe ich tatsächlich nie gesehen.
- EW: Ich bin sicher, René hat eine ...
- BP: Die Art und Weise auf die wir das Stück lernten waren die Anweisungen von George. Es war Georges Interpretation. Er sagte, wir werden also dieses Stück von Philip Corner geben und so werden wir es machen. Und hier sind eure Werkzeuge, eure Instrumente.
- EW: Und die Instrumente hat's gegeben – einen Kuhfuß, Hämmer, Steine. Georges Interpretation. Und wir assistierten, könnte man sagen. Und Sachen gab es ... Ich habe es durch und durch genossen.
- BP: Es war wunderbar. Und es war ein musikalisches Ereignis. Mit Sicherheit haben wir Töne gemacht – wie du sie noch nie gehört hast. (Gelächter) ⁴²³



Abb. 45 George Maciunas' *Giant Wheel* hinter Nam June Paik, der mit Takako Saittos Spiel *Kicrikn Boses Bilars* spielt, und neben Hala Pietkiewicz, die aus sicherer Distanz zusieht, *Flux Game Fest*, New York, Mai 1973

423 — René Block, Ben Patterson und Emmett Williams in: Williams/Noël, wie Anm. 110, S. 54 f.

Owen F. Smith weist darauf hin, dass sich der Charakter der Auf-
führungen im Laufe der Zeit geändert habe.⁴²⁴ In der zweiten performativen
Phase von Fluxus, die 1964 in den Vereinigten Staaten einsetzte, fanden die
Konzerte in der Fluxhall in der Canal Street 359 statt. Maciunas hatte wei-
tere KünstlerInnen hinzugezogen und andere zeitweise ausgeschlossen.
Auch lud er inzwischen KünstlerInnen aus Japan ein. 1965 kamen Mieko Shi-
omi und Shigeko Kubota in New York an. Dort lebten schon Yoko Ono, Aki-
yama, Ay-O, seine Frau Ikuko und Takako Saito.⁴²⁵ Etwas später im selben
Jahr, traf Takehisa Kosugi ein, den Maciunas als Dirigenten des Fluxorches-
tra vorgesehen hatte (diese Funktion erkannte er ihm nach seinem Auftritt
auf Charlotte Moormans *New York Festival of the Avantgarde* wieder ab⁴²⁶). Das
zweite *Perpetual Fluxfest* wollte Maciunas ab März 1965 abhalten, nachdem
er die Pläne für das erste Festival hatte aufgeben müssen. Er beabsichtigte,
verschiedenen KünstlerInnen einen eigenen Abend zu geben, und auch mit
Fluxus-Filmen sollte ein Programm bestritten werden.⁴²⁷ Nur vier der ange-
kündigten Aufführungen fanden dann tatsächlich statt, und zwar in einem
Festival, das zunächst den Namen *N.Y. Fluxus Concert* trug. Das erste Stück
war am 27. Juni 1965 in der Filmmaker's Cinematheque *Bag Piece* von Ono,
bei dem diese mit ihrem zweiten Mann Anthony Cox und einigen anderen
Darstellern in einen großen Stoffsack schlüpfte, sich darin aller Kleider ent-
ledigte und dort einige Zeit verbrachte. Smith bemerkt dazu, dass einige
Leute der Meinung gewesen seien, die Darsteller hätten sich bei dieser Gele-
genheit sexuell betätigt.⁴²⁸ Kubotas *Vagina Painting* wurde am 4. Juli aufge-
führt, Erik Andersens *Now You See It, Now You Don't* am 11. Juli, einige Stücke
von Ben Vautier bot Maciunas am 18. Juli 1965 dar.⁴²⁹ Erst vom 5. September
an wurde die Veranstaltungsreihe *Perpetual Fluxfest* genannt und in die New
Cinematheque verlegt; in diesem Zusammenhang trat auch am 25. Septem-
ber das Fluxorchester auf, zudem gab es eine »Ausstellung«.⁴³⁰

424 ——— Smith, wie Anm. 65, »Chapter Five, Early Fluxus in the United States from 1963
through 1964«, S. 129–164

425 ——— Vgl. Mieko Shiomi, »Memories of George« (1993), in: Williams/Noël, wie Anm. 110,
S. 135.

426 ——— Vgl. Takehisa Kosugi, Brief an Emmett Williams, 28. September 1994, in: ebd.,
S. 141.

427 ——— Vgl. Smith, wie Anm. 65, S. 172 f.

428 ——— Ebd., S. 173.

429 ——— Vgl. ebd.

430 ——— Vgl. Ausst.-Kat. Köln, wie Anm. 185, o. S. Bestandteile des *Perpetual Fluxfest*
(05.09.65 – 19.12.65) waren »Fluxfilms Part I« Jackson Mac Low und »Fluxfilms II«.
Außerdem waren beteiligt, das Fluxorchester (Chieko Shiomi, Robert Watts,
Anthony Cox, La Monte Young, Yoko Ono, George Brecht, Takehisa Kosugi, Dick
Higgins, Ben Vautier, Joe Jones.) Die Reihenfolge in der Quelle wurde hier
beibehalten, an einzelnen Abenden waren noch aufgeführt: 03.10.65 Yoko Ono,

Die Ausstellung präsentierte Multiples auf einem Tisch: *Fluxus I* von Maciunas, verschiedene Schachspiele von Saito, *Fluxustamps*, *Egg Kit in a Briefcase*, *Fingerprint* und *Events* von Robert Watts, *Games and Events* von Shiomi, *Events* von Kosugi, *Bundle of Events* von Hi Red Center⁴³¹ sowie *Games & Puzzles* von George Brecht, *Flux Music Box* von Joe Jones und mindestens eine Ausgabe von *Fluxkit*. Auch die performativen Teile waren von einem spielerischen Charakter und Humor geprägt. Damit gab es auch eine Verschiebung auf Einzeldarbietungen (die vormals eventuell parallel abliefen) zu Aufführungen mit Spielcharakter, bei denen von vornherein mehr Menschen, Darsteller und Publikum, beteiligt waren, aber einem Autor, einer Autorin zugeschrieben wurde. Fluxus veränderte sich insgesamt, es war nun nicht mehr nur eine Gruppe individueller KünstlerInnen, sondern wurde zu einer »Institution«, einer Organisation mit bestimmten Strukturen und einer breiteren Basis. Die dritte performative Phase von Fluxus lag in den Siebzigerjahren, deren Aufführungen hatten einen nur halböffentlichen, familiären Charakter, sie fanden häufig in einem Zirkel von Fluxus-KünstlerInnen und Freunden statt und nahmen im Titel private Ereignisse auf wie bei *Fluxus-Essen*, *Fluxus-Divorce* oder *Flux-Wedding*.



Abb. 46 George Maciunas, Arrangement von Fluxus-Editionen, New York 1965 (dieses Display kommt vermutlich dem Format Ausstellung am nächsten)

10.10.65 Hi Red Centre, 17.10. 65 Ay-O, 24.10.65 T.Kosugi, 31.10.65 Shigeko Kubota, 07.11.65 Anthony Cox, 14.11.65 Joe Jones, 28.11.65 Glue Mamma, 05.12.65 Ben Patterson, 12.12.65 Robert Watts und am 19.12.65 Auction, also die Versteigerung und von Relikten.

431 ——— Hi Red Center ist im Ausst.-Kat. Köln, wie Anm. 185, wie folgt angegeben: »poster ed. sh. kubota, by FLUXUS, New York 1965, (pieces 1962–1964 izumi, kazakura, nakanishi, akasegawa, takamatu«, dies zeigt auf, dass Kubota als Herausgeberin dieses Posters verantwortlich zeichnet, die Mitglieder von Hi Red Centre, zumindest in der Zeitspanne von 62–64 sind dann aufgeführt, sie waren an dem Poster und den Aufführungen beteiligt. (o. S. im Künstlerteil).

4.20 AUTORSCHAFT

BEI AUFLAGENARBEITEN

Bei der Produktion von Auflagenarbeiten wurden die einzelnen Objekte zwar jeweils bestimmten Künstlern zugeordnet, allerdings gingen die Arbeiten meist durch George Maciunas' »Fluxus-Manufaktur«, wo er sie mit seiner typischen Grafik versah. Das Kernstück von Maciunas' Vorstellungen einer künstlerischen Massenproduktion war ein schwarzer Karteikasten, welcher nach verschiedenen Aussagen, der Ein-Mann-Manufaktur Maciunas zugleich als Personalplanung, Archiv und Buchhaltung diente. Auf zahlreichen Karteikarten zu den einzelnen Künstlern, die Maciunas für Fluxus gewinnen konnte, finden sich detaillierte Listen über deren Performance-Stücke und Objekt-Ideen, eine exakte Buchführung zum gegenseitigen Schriftwechsel, sowie genaue Lebensdaten und Anschriften. Aus diesem Fundus wurde ein Produktionsplan für Publikationen, Boxes und Kits zusammengestellt, der sich sehr flexibel einer möglichen Nachfrage anpassen sollte. [...] In Maciunas' Fluxus-Organisation wurden diverse Ideen aus zahlreichen Quellen gesammelt und archiviert, um dann von einer einzelnen Arbeitskraft – nämlich Maciunas selbst – hergestellt zu werden.⁴³²

Manchmal wurde Maciunas bei diesen Arbeiten auch von anderen Fluxus-KünstlerInnen unterstützt. Mieko Shiomi berichtet in ihren »Memories« von 1993: »Wir gingen nach dem Abendessen oft noch in Georges Loft, um ihm bei seinen Publikationen zu helfen. Er bat uns, Papier zu schneiden oder gedruckte Karten auf Schachteln zu kleben und so weiter. Es war wie ein kleines Verlagsbüro oder ein Familienbetrieb.«⁴³³ In den allermeisten Fällen schlugen die jeweiligen Künstler die Produktion eines Objekts oder eines Films vor (oder Maciunas forderte sie auf, etwas vorzuschlagen), für dessen Realisierung, Design und Publikation Maciunas dann verantwortlich zeichnete. Das Ergebnis dieser Methode gipfelte ironischerweise, wie Christoph Keller anmerkt, in der vollständigen Entfremdung des Erfinders von seinem eigenen Produkt.⁴³⁴ Dies zeigen die Erinnerungen von Per Kirkeby, der die »erwähnten oder abgebildeten Gegenstände«, die ihn selbst als Autor ausweisen, »in Wirklichkeit nie gesehen« hat.⁴³⁵ Die Entstehung einer solchen Auflagenarbeit schildert auch Alice Hutchins in einem Inter-

432 ——— Shel Shapiro, Interview mit D.Richter, 1.September, 2009, New York.

433 ——— Shiomi, wie Anm. 425, S. 139.

434 ——— Keller, wie Anm. 20, o. S.

435 ——— Per Kirkeby, »Fluxus«, in: Ausst.-Kat. Wiesbaden/Kassel/Berlin, S. 145.

view von Estera Milman. Maciunas habe sie zu einer bestimmten Auflagenarbeit, einer Box, angeleitet und diese auch mit einem Titel versehen. Er habe aber seine Koautorschaft in den Hintergrund gestellt und seinen Anteil nicht zu erkennen gegeben, durch den schließlich die Box *Jewelry Kit* zustande gekommen sei. Milman insistiert auf diesem Punkt: »But that raises the questions about his own intentional loss of self in the process. I mean, he wasn't interested in co-signing your box.« Und Hutchins unterstreicht das nochmals: »No, I think, that's very true. He was much opposed to the idea of the artist as a star.«⁴³⁶

Insbesondere bei den Auflagenarbeiten, die in Schachteln mit dem fluxustypischen Design von Maciunas angeboten wurden, war eine kooperative Autorschaft verwirklicht. Zugleich wurden aber paradoxerweise diese Auflagenarbeiten unter dem Namen eines bestimmten Künstlers herausgegeben. Die Fluxus-Arbeiten, die besonders einfach und leicht herzustellen sein sollten, wurden vom Kunstmarkt gleichwohl langfristig aufgesogen und vereinnahmt. Folgen wir Theodor W. Adorno, ist Kunst »zum Erben hochspezialisierter handwerklicher Verfahren geworden, als das Handwerk selber ganz durch die Massenproduktion abgelöst war.«⁴³⁷ Dieses Paradigma wurde von den Fluxus-Arbeiten, die auf einer symbolischen Ebene ihrerseits Kennzeichen von Massenproduktion übernahmen, zwar nicht abgelöst, aber in seiner Wirkmächtigkeit in Frage gestellt.



Abb. 48 *Fluxkit (I)*, herausgegeben von George Maciunas, 1964, Kustlederkoffer mit Editionen verschiedener KünstlerInnen, 12 x 43,2 x 33,3 cm
 (b) Fluxkits wurden jeweils nach Eingang der Bestellungen mit den vorrätigen Materialien angefertigt so daß kein Exemplar identisch ist. Die einzelnen Editionen konnten jederzeit auch einzeln geordert werden.⁴³⁸

436 ——— Estera Milman, »Circles of Friends: A Conversation with Alice Hutchins«, in: *Visible Language*, Bd. XXVI, Nr. 1/2, 1992, S. 209.

437 ——— Adorno, wie Anm. 123.

438 ——— Zit. nach *Art Games, Die Schachteln der Fluxuskünstler*, Hrsg.: Ina Conzen, S. 104.
 »Inhalt: VTRE Newspaper # 3, An Anthology, Jackson Mac Low, La Monte Young



Abb. 49 *Fluxkit* (2), herausgegeben von George Maciunas, 1966, Kunstleder-Koffer mit Editionen verschiedener KünstlerInnen⁴³⁹

Zudem stellte Maciunas Arbeiten von Fluxus-KünstlerInnen zu Sets zusammen und bot sie als gemeinsames Produkt zum Verkauf an. Ein wichtiges Beispiel waren die *Fluxkits*. Hierfür verwendete Maciunas kleine Koffer, die er mit Fächerunterteilungen versah, die verschiedene Auflagenarbeiten enthielten, die Zeitschrift *V TRE* und andere Materialien. Solch kleine Ausstellungen oder Reisesets, wie sie unter anderem bezeichnet wurden, stellte er von Sommer/Herbst 1964 bis 1965 her. Die Idee einer Ausstellung im Koffer wird meist – etwa von Thomas Kellein – auf Marcel Duchamps *Boite en valise* zurückgeführt, wie Owen F. Smith jedoch einwendet, gebrauchte auch schon Bob Watts 1962–64 einen kleinen Koffer, um Materialien für Auführungen zu transportieren.⁴⁴⁰ Auch hier kann man die Rolle Maciunas' mit der von freien Kuratoren der Neunzigerjahre parallelisieren, wobei

(Hrsg.), New York 1963/ Eric Andersen: *50 Opera* / Ay-O: *Finger Box* / George Brecht: *Water Yam, Games and Puzzles (Inclined Plan Puzzle), Clud Scissors* (als Bestandteil von *Water Yam*) / Dick Higgins: *Invocation of Canyons and Boulders* / Joe Jones: *A Favorite Song* / Alison Knowles: *Bean Rolls* / Takehisa Kosugi: *Events in Boxes* / George Maciunas: *Fresh Goods from the East*; Ben Patterson: *Instruction No.2* / Nam June Paik: *Zen for Film* / James Riddle: *Instant Happenings* / Chieko Shiomi: *Water Music, Events, Endless Box* / Robert Watts: *Events in Box, Rocks marked by Weight* / La monte Young: *Compositions 1961*«

439 ——— Zit. nach *Art Games, Die Schachteln der Fluxuskünstler*, Hrsg.: Ina Conzen, S. 104. »Inhalt: *V TRE* Newspaper # 1 – 8; Eric Andersen: *50 Opera* / Ay-O: *Finger Box* / George Brecht: *Water Yam, Games and Puzzles (Black Ball Puzzle), Direction, Name Kit, Iced Dice, Deck* / John Chick: *Flux Food* / Robert Filliou: *Flux Dust* / Albert M. Fine: *Piece for Fluxorchestra* / Ken Friedman: *Open and Shut Case, Garnisht Kigele* / Joe Jones: *Flux Music Box, Music Machine (Two Worms chasing each other)* / Hi Red Center: *Clinical Record* / Per Kirkeby: *4 Fluxdrinks* / Shigeko Kubota: *Flux Napkins, Flux Medicine* / George Maciunas: *Snow Game, Same Card Deck* / Serge Oldenbourg: *Flux Contents* / Benjamin Patterson: *Instructions No.2* / James Riddle: *E.S.P. Fluxkit* / Mieko Shiomi: *Events and Games, Water Music* / Ben Vautier: *Theatre D'Art Total, Flux Missing Card Deck, A Flux Suicide Kit, Flux Box Containing God, Flux Mystery Food, Holes, Flux Postcards (2)* / Robert Watts: *Finger Print, Events, Rocks marked by Weight, Time Kit.*«

440 ——— Kellein, wie Anm. 40, S. 110. Smith, wie Anm. 65, S. 152.

unterschiedliche Präsentationen derselben Ausstellung sich ablösen. Anders gesagt, innerhalb der ihrerseits multiplen Sammeledition wurden voneinander abweichende Exemplare von *Fluxkits* produziert. Maciunas schuf eine »Production-Line«, unter der die Objekte subsumierbar waren. In der Tradition des klassischen Meisterdiskurses stand zwar nach wie vor die Authentifizierung über KünstlerInnen-Namen, der Produktionsprozess beruht allerdings, da die Objekte zum Immateriellen tendieren, weitgehend auf einer diskursiven Transaktion, die nun auch den Organisator als Autorfigur einsetzt.



Abb. 49 Fluxkits

Bereits bis zum Frühjahr 1964 waren zahlreiche Fluxus-Objekte und Multiples gefertigt, wie George Brechts *Water Yam*, Bob Watts *Events* und *Rocks Marked by Weight* oder S. Kosugis *Event s*, für die Maciunas Holzschachteln herstellte. Die erste Produktion, für die Maciunas auch Plastikschachteln verwendete, war im Juni 1964 die mit Watts *Events* und *Rocks Marked by Weight*.⁴⁴¹ Maciunas benutzte im Folgenden häufig solche Schachteln, deren Charakter noch industrieller und weniger auratisch oder handwerklich wirkte. Dies, so Owen F. Smith, betone den Status der Arbeiten als Konzepte.

441 ——— Vgl. ebd., S. 157.



Abb. 50 George Brecht, *Water Yam*, herausgegeben von George Maciunas, 1963/1965, Edition von Schachteln mit 70–100 Karten mit Handlungs-anweisungen aus Satzfragmenten, die verschieden zusammengesetzt werden können.



Abb. 51 Ben Patterson, *Instruction No. 2*, herausgegeben von George Maciunas, 1965, Edition von transparenten Plastik-schachteln mit einer Seife in Blütenform und einem Papierhandtuch mit der Aufschrift »Please wash your face.«

Gerade im Jahr 1965, als die ursprüngliche Fluxus-Gruppe über einige Punkte in tiefgehende Meinungsverschiedenheiten geriet, konzentrierte sich Maciunas besonders auf die Herstellung von Objekten beziehungsweise Multiples für und mit KünstlerInnen.

Ähnlich wie bei der Conceptual Art lässt sich, wie dies Benjamin H.D. Buchloh getan hat, auch an Fluxus die Kritik anschließen, es handle sich dabei um eine Form von »administrativer Ästhetik«, die als Symptom jener von Adorno konstatierten totalen Verwaltung der Lebenswelt zu diagnostizieren sei.⁴⁴² Fluxus war Teil der Formationen, die aufseiten der Kunst eine Dezentrierung von Werk und Autorschaft initiiert haben, dies hat aber nicht nur zu einer »Relativierung des Produktionsbegriffs, sondern auch zu seiner inhaltsleeren Totalisierung« geführt, wie Sabeth Buchmann in Bezug auf einige Arbeiten der Konzeptkunst feststellt.⁴⁴³ In welchem Verhältnis Fluxus zu größeren gesellschaftlichen Umbrüchen gestanden hat und

442 ——— Benjamin H.D. Buchloh, zit. bei Buchmann, wie Anm. 11, S. 13.

443 ——— Ebd.

inwieweit sich dabei Kunst zur Legalisierung und Propagierung von neuen Auffassungen zeitgemäßer Produktionsweisen eignete, wird noch zu klären sein.

4.21 DIE PRODUKTION VON GROSS-AUFLAGEN, SOMETHING ELSE PRESS

In seinem Artikel »Two Sides of a Coin« von 1992 beschreibt Dick Higgins das Verhältnis von Fluxus zur Something Else Press: »While Fluxus Publications should serve as paradigmatic models or prototypes of various sorts, the best role for Something Else Press was an outreach series, useful for getting our ideas beyond the charmed circle of cognoscenti to which, reluctantly, we belonged; one which could present all kinds of alternative and intermedial work to the larger public.«⁴⁴⁴ In der Rückschau erweisen sich die Positionierungen von Fluxus-Publikationen als symbolische Produktionen, war doch die Unmöglichkeit offensichtlich, ohne einen enormen finanziellen Aufwand große Stückzahlen herzustellen und zu distribuieren. Selbst für die finanziell durch Higgins Erbschaft gut ausgestattete Something Else Press verweist der Verleger darauf, dass es gerade die gut verkäuflichen Bücher gewesen seien, die durch ihre kostspielige Distribution den Verlag in finanzielle Schwierigkeiten gebracht haben: »The problems we faced were typical of those of any small, independent publisher. Even though prices of books were high for the times, we lost so much money through distribution that our best selling titles were a threat to our very existence.«⁴⁴⁵ Autorschaft bestand bei den Buchpublikationen der Something Else Press in traditioneller Weise fort, ebenso wie von traditionellen Buchformaten in der Regel nicht abgewichen wurde. Die Produktion in unverkäuflich großen Auflagen (zehntausende) bedeutete aber auch die visionäre Utopie, die Kunst für alle Menschen zugänglich zu machen.

444 ——— Higgins, wie Anm. 322, S. 150.

445 ——— Ebd., S. 146.

4.22 OBJEKTE, RELIKTE UND DEREN PRÄSENTATION

Für Fluxus-Objekte und -Relikte lässt sich feststellen, dass die Autorschaft meist eindeutig bestimmten Künstlern zugeschrieben wurde. Dabei kann man exemplarisch die Wirkmechanismen des Kunstbetriebs verfolgen. Während in Jürgen Beckers und Wolf Vostells Buch *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme* von 1965 hauptsächlich noch Aktionsfotos von Fluxus, Happenings et cetera gezeigt wurden und die dazwischengeschalteten Abbildungen von Relikten und Kunstobjekten durch ihre durchgängige Schwarzweißgestaltung und randlose Seitenpositionierung an andere Abbildungen angeglichen waren und dadurch nicht so sehr auratische Einzelkunstwerke suggerierten, hatte sich dieses Bild bis zu dem bereits erwähnten von René Block konzipierten Katalog *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten* von 1995 geändert. Der Hauptteil dieser Veröffentlichung besteht nun aus einem klassisch präsentierten Katalogteil im Vierfarbdruck mit Einzelobjekten. Eine erstaunliche Veränderung, wenn man bedenkt, dass Emmett Williams ausdrücklich feststellt: »There had been no exhibitions during early Fluxus festivals, only performances.«⁴⁴⁶ Die Aktionsfotos werden innerhalb des besagten Katalogteils spezifischen Fotografen zugeordnet und somit in das Raster der klassischen auktorialen Zuschreibungen eingebunden. Nicht wenige der ausgestellten Arbeiten befinden sich im Besitz von Block, der hier in einer Doppelrolle als Kurator und Sammler auftritt. Der Einfluss des Kunstbetriebs, der dazu geführt hat, Fluxus-Objekte und -Partituren in erster Linie als singuläre Objekte, als auratische Kunstwerke zu präsentieren, ist auf Auswirkungen hinsichtlich des Marktwerts angelegt. Die Geste, Objekte zu überhöhen und zu nobilitieren, ist in jedem Fall nachträglich. Relikte (Überreste aus performativen Produktionen) werden zunehmend zu handelbaren Objekten. Manipulierte Musikinstrumente, die für Aufführungen gedacht waren, werden so zum Kunstobjekt.

446 ——— Emmett Williams, *My Life in Flux and Vice Versa*, Stuttgart und London 1991, S. 183.



Abb. 52 Nam June Paik, *Zen for Head*, entwickelt aus *Draw a Straight Line*, einem Eventscore von La Monte Young von 1961: Draw a straight line and follow it, interpretiert von Paik, 1962

Nam June Paik*
 geboren 1932
 lebt in New York und Düsseldorf
B C D J K P Q R S S S V W Y
 Wiesbaden 1962
 Wiesbaden 1982
 WIKS/B

193
 Zen for Touching
 1961
 Stahl, Glas, verschiedene Gegenstände
 38 x 24 x 10 cm
 Museum Moderner Kunst, Wien
 nicht ausgestellt



194
 Linnusk
 1961
 Holzleiste, Drähte, Bucher mit Kugel
 52 x 92 x 68 cm
 Museum Moderner Kunst, Wien
 nicht ausgestellt

195
 Symphony for 20 Rooms
 1961/62
 Kugelschreiber auf Papier
 56 x 83 cm
 Deutscher Musik, Berlin

196
 Zen for Head
 zweifellig
 1962
 1. Tücher, Tomate auf Papier
 2. Tücher auf Krawatte
 1. 406 x 98 cm



Abb. 53 Relikt aus: Nam June Paik, *Zen for Head*, 1962, als autonomes Kunstwerk reproduziert im Katalog 1962 *Wiesbaden Fluxus 1982*, Hrsg. René Block, DAAD Künstlerprogramm, Wiesbaden, Berlin 1983, S. 262

Schon 1982 schrieb Williams: »Durch ein Spiel des Schicksals ging die Fluxusnachhut als die Avant-garde von Konzeptkunst, Prozesskunst und anderen ›Künsten‹, von denen ich bestimmt noch nie gehört habe, in die Geschichte ein. Restobjekte von Performances befinden sich in den Händen von Sammlern und in Museen. Sogar die primitivsten und anspruchlosesten und kunstlosesten Objekte haben jetzt Sach- und institutionellen Wert als Kunstwerke – oder, wenn Sie wollen, als Anti-Kunstwerke.«⁴⁴⁷ In den Sammlungen und Archiven sind Ohrstöpsel und ähnliches aufbewahrt. Sie sind als historische Objekte, die auf dem Kunstmarkt zirkulieren, inzwischen durch einen Kursschwankungen unterworfenen ökonomischen Wert bestimmt. Auch beschreibt Williams, wie sich der Druck des Kunstmarkts direkt auf die Künstler ausgewirkt hat:

There is something I tell in my life in flux and vice versa which may have something to do with art and life, life and art, it's that when Robert [Filliou] asked me to do a series of work for him in New York, some of his measuring pieces, and I did it and they were exhibited and so on, well through the years after Roberts death these pieces became very valuable except they were not signed, and a gallerist in Belgium asked me if I would sign them, and I said no, and he said: »well from the business point of view I wish you would, and we would grant that Robert asked for you to make them, but we have to have a signature“, I said »Robert didn't sign them and I'm certainly not going to sign them“, and I said »furthermore, I have found a letter which treats about this subject, that we wouldn't sign them, what we did we would sign them Emmett Filliou or Robert Williams“, so I said »no“. So they remained unsigned.⁴⁴⁸

Für Williams, einen der Fluxus-KünstlerInnen, die im Gegensatz zu Nam June Paik oder Joseph Beuys später keine Professur hatte, war es vermutlich nicht einfach, dem Druck des Galeristen und den Verlockungen des Geldes zu widerstehen.

Der Gedanke einer kollektiven Produktion ist aber bei Fluxus nicht nur auf der Ebene von Aufführungen konzeptionell angelegt. Wie wir gesehen haben, wurden auch einige Fluxus-Objekte kollaborativ angefertigt. Die Herstellung von Objekten einzelner KünstlerInnen ist in der Nummer 5 von Maciunas' *Flux-Newsletter* vom 1. Januar 1963 angekündigt: »... it has

447 ——— Emmett Williams, »Allen einen herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag«, in: Ausst.-Kat. Wiesbaden/Kassel/Berlin, wie Anm. 25, S. 88.

448 ——— Williams, wie Anm. 323.

been decided to publish ... special collections of single authors and special items – works of single authors.« Eine Subsumierung der Arbeiten unter das Label Fluxus rechtfertigte Maciunas damit, dass diese zentrale Zusammenführung von Antikunstarbeiten und neuester Kunst die Propaganda für diese Kunstrichtung stärke, Einzelautorschaft bzw. ein unveränderbares Werk ist als Ausnahme gekennzeichnet. In Jon Hendricks' *Fluxus Codex* von 1988 ist ein Kapitel den kollektiven Fluxus-Arbeiten gewidmet. Zu diesen zählt Hendricks auch ganze Festivals sowie einzelne Aufführungen. Außerdem wird zu Beginn des Kapitels eine lange Aufzählung objekthafter kollektiver Arbeiten geboten: »AN ANTHOLOGY, CASH REGISTER, COMPLETE FLUXUS PIECES, DISPENSERS, EKSTRA BLADET, FLUX AMUSEMENT CENTER, FLUX CABINET, FLUX CLINIC, FLUX ENVELOPE PAPER EVENTS, FLUX FEST KIT 2, FLUXFEST SALE, FLUXFILMS, FLUXFILMS ENVIRONMENT, FLUXFILMS LOOPS, FLUX FOOD, FLUXFURNITURE, FLUX GIFT SHOP, FLUX HISTORY ROOM, FLUXKIT, FLUX LABYRINTH, FLUX LIBRARY, FLUX MEDICAL KIT, FLUX PAPER GAMES, ROLLS AND FOLDS, FLUXUS-PHONE ANSWERING MACHINE, FLUX-POST KIT 7, FLUXSTAMPS, FLUX TATTOOS, FLUX TOILET, FLUX-TRAIN, FLUX TV PROGRAM, FLUXUS BROSHURES, FLUXUSNEWSLETTERS, FLUXUSNEWSPAPERS, FLUXUS PREVIEW REVIEW, FLUXUSYEARBOXES [10 verschiedene sind aufgeführt]), FLUX WEST ANTHOLOGY, LAUDATIO SCRIPTA PRO GEORGE, PORTRAIT OF JOHN LENNON AS A YOUNG CLOUD, TICKET DISPENSER, TIME CLOCK WITH PUNCH CARDS, WEIGHING MACHINE.«.⁴⁴⁹ Die häufigen Manifestationen gemeinsamer Produktion machen deutlich, dass kollektive oder kooperative Autorschaften ein wesentliches Fluxus-Konzept gewesen sind und einen einschneidenden Paradigmenwechsel in der Kunst hervorgebracht haben. Kollektive Autorschaft wurde als egalitäre, nichthierarchische Produktionsform verstanden.

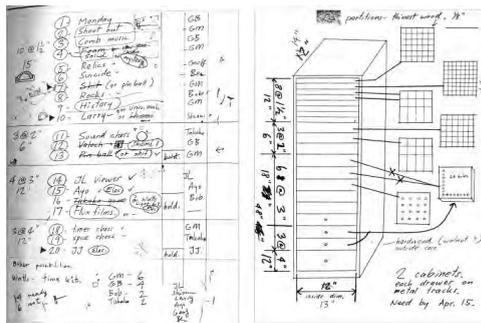


Abb. 54 George Maciunas,
Entwurfskizze zu Flux Cabinet

449 ——— Jon Hendricks (Hrsg.), *Fluxus Codex*, Detroit 1988, 1995, S. 39.



Abb. 55-56 *Flux Cabinet*, herausgegeben
von George Maciunas, 1977

Das *Flux Cabinet* von 1977 (Abb. 38–40) ist, folgen wir Hendricks, die verwirklichte Version der Fluxus-Anthologie, die Maciunas herausgeben wollte. Es blieb ein Prototyp und damit ein singuläres Objekt, statt eine Auflagenarbeit zu werden. Hendricks erwähnte, dass die schlichte äußere Form von Shakermöbeln angeregt worden sei. Treibende Kraft bei der Herstellung von *Flux Cabinet* war Maciunas, der seine Autorschaft wiederum zugunsten einer multiplen Autorschaft zurückstellte.

Das *Flux-Labyrinth* stellte eine Verschmelzung verschiedener Anliegen dar. Es war amüsant, es war kollektiv, es involvierte die BesucherInnen, es entzog sich einer direkten Verwertung durch den Kunstmarkt. Mit seinem spielerischen Charakter unterlief es den Anspruch der Kunstinstitutionen an Seriosität und, damit verbunden, veränderte es deren pädagogischen Charakter. Die BesucherInnen waren befreit von der habituellen Zurückhaltung, der Geste der Besichtigung. Die für die Moderne typische Raumstruktur des White Cube und der Überblickssituation war demonstrativ aufgehoben, die BesucherInnen waren eher in der Rolle neugieriger, körperlich aktiver Forscher angerufen.

4.23 AUTORSCHAFT BEI FLUXUS-FILMEN

1964 korrespondierte George Maciunas mit einigen KünstlerInnen über die Produktion von Fluxus-Filmen, die er in die *Flux Year Box 2* als 8-mm-Filme integrieren wollte.⁴⁵⁰



Abb. 57 Fluxus-Filme
und Fluxus-Film-Loops,
herausgegeben
von George Maciunas

Vergleichbar mit der Produktion von Fluxus-Auflagenarbeiten wurden auch die Filme in einer Art multipler Autorenschaft verwirklicht. So hat George Brecht davon berichtet, wie erstaunt er gewesen sei zu erfahren, dass seine Event-Scores tatsächlich aufgeführt wurden: »Later on, rather to my surprise, I learned that George Maciunas in Germany and France, Cornelius Cardew and Robin Page in England, Kosugi, Kubota, Shiommi in Japan and others had made public realisations of the pieces I had always waited to notice occurring.«⁴⁵¹ Ähnlich wie bei den Auflagenarbeiten verfuhr Maciunas auch bei der Filmproduktion, er bestellte Handlungsanweisungen bei Künstlern und verwirklichte diese dann in Eigenproduktion. So schrieb Maciunas an Ben Vautier: »Just send me 'script' or tell me what to do, and I can have the film made. O.K.?«⁴⁵² Wie Christoph Keller berichtet, wird Maciunas Beteiligung an der Produktion und Distribution der Fluxus-Filme, die in den Jahren von 1966/67 als *Fluxfilm Anthology* in einer längeren und kürzeren Version zum Vertrieb freigegeben wurden, am deutlichsten durch den kleinen Zusatz »d/b/a« (»doing business as«) hinter der Namensnennung erkennbar, der Maciunas in Anlehnung an ein Kürzel der Wirtschaftsterminologie als Unternehmer und Produzenten ausweist.⁴⁵³

450 — Die Fluxus-Filme sind heute größtenteils ins Netz gestellt und unter www.ubu.com/film/fluxfilm.html abrufbar.

451 — Zit. nach Keller, wie Anm. 20, o. S.

452 — George Maciunas, Brief an Ben Vautier, zit. nach Simon Anderson, *Fluxus publicus*, 1993.

453 — Ebd., o. S., Anm.

Die Übernahme von Begriffen aus der Wirtschaftssprache bedeuteten jedoch, ähnlich wie die Anleihen im Begriffsreservoir der klassischen Kunsttradition, eine Anknüpfung und gleichzeitige Ironisierung, plante Maciunas doch, die Filme mit einem Material- und Budgetaufwand lediglich im ein- oder zweistelligen Dollarbereich herzustellen. Für die *Flux Year Box 2* etwa fand er einen sehr kleinen Apparat, um die Filme anzusehen. »Or another idea«, wie Maciunas an Bob Watts schrieb: »I can get in England for one \$ little hand operated 8mm projectors – for one eye, they work only for loops – so why dont you specially make a 8mm film loop!! or several loops ...«⁴⁵⁴ Die Produktion der jeweils hundert Kopien bereiteten jedoch immer noch enorme finanzielle Probleme. Fluxus-Filme funktionierten nicht als affirmativer Kommentar zu den neuentwickelten Technologien, wie man einige kooperative Kunst- und Technologieprojekte der Sechzigerjahre im Rückblick lesen kann, beispielsweise *Experiments in Art & Technology*,⁴⁵⁵ die, so argumentiert Sabeth Buchmann, mit Wunschproduktionen in Richtung auf Andy Warhols »I want to be a machine« einhergingen⁴⁵⁶. *9 Evenings: Theatre & Engineering*, 1966 die erste Produktion von EAT, war in seinem Zuschnitt deutlich angelehnt an das Spektakeldispositiv »nine spectacular evenings in the 69th Regiment Armory Hall ... this is at the same place where 1913 modern painting had made an indelibly effective appearance as part of the so-called 'Amory Show'«, wie das Plakat informierte. Künstlergenie und Ingenieurskunst sollten sozusagen nahtlos ineinandergreifen. Das Ereignis, so der Begleittext, »mark the birth of interactive performance art«. Schöpfungs- und Gründungsmythos sollten die Veranstaltungen in die Geschichte der Kunst und der Telekommunikationsindustrie einschreiben und damit langfristig technologische Errungenschaften aufwerten. In einigen Fällen trug die Verbreiterung dieser Experimente in »unterentwickelten Länder« sogar indirekt zur hegemonialen Vormachtstellung der Vereinigten Staaten bei, wie Buchmann nahelegt. Fluxus-Filme agierten dagegen im Lowtech-

454 ——— George Maciunas, Brief an Bob Watts, ca. Mar. 1963, zit. nach Smith, wie Anm. 65, S. 169. Dont statt don't ist eine typisch unorthodoxe Schreibweise bei FluxuskünstlerInnen.

455 ——— *Experiments in Art & Technology* wurde von Robert Rauschenberg und Billy Klüver (Ingenieur Bell Telephone Laboratories) ins Leben gerufen, *9 Evenings: Theatre & Engineering* sollte ein besonders spektakuläres Projekt sein (vgl. Buchmann, wie Anm. 11, S. 122–126). Gegenwärtig wird diese Veranstaltung affirmativ als »gelungene« Zusammenarbeit von WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen in Ausstellungen gefeiert, zum Beispiel vom 30. Juli bis zum 7. September 2008 im Museum für Gestaltung Zürich, während das Projekt unter den beteiligten KünstlerInnen und einigen KritikerInnen als fragwürdig gegolten hat. Das Projekt wurde von Dutzenden von Unternehmen vor allem aus der Elektronikbranche sowie von Kunstsammlern und Theatern finanziell gefördert.

456 ——— Buchmann, wie Anm. 11, S. 126.

bereich und formulierten damit eine deutliche Variante zu Veranstaltungen wie den technikbegeisterten *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Im März 1966 hatte Maciunas ein Filmprogramm aus Fluxus-Filmen und individuellen Künstlerfilmen zusammengestellt, das ungefähr zwei Stunden dauerte und fünfzehn Filme umfasste. Dieses Fluxus-Film-Programm gewann den Kritikerpreis beim *Ann Arbor Film Festival*, was eine gewisse Aufmerksamkeit anzeigte, die in den Vereinigten Staaten nun den Kunstbewegungen zuerkannt wurde, von denen eine Neuformulierung und Kombinatorik von technischen und künstlerischen Möglichkeiten erhofft wurde.

Fluxus-Filme lassen sich zugleich als Kritik herrschender filmischer und technischer Paradigma lesen. Sie reduzierten die filmischen Mittel auf das äußerste und beraubten damit die Filme eines wesentlichen Mittels: ihrer Narration. In einem der Filme sieht man beispielsweise zehn Minuten lang zehn Minuten Zeit verstreichen, dadurch dass diese durch Ziffern aufgezählt wird, oder ein Auge, das äußerst langsam blinzelt. Mehrfach werden Zeit, Frames und Filmmeter thematisiert. Vor diesem Hintergrund mutet das verlangsamte Zünden eines Streichholzes beinahe aktionistisch an. Durch diese radikalen Reduktionen auf Realzeit, Mittel des Films und dergleichen wird deutlich, welche Narrationen, welche Opulenz, welche emotionalen Register, welche Intentionen dem Filmgeschehen normalerweise in Film und Fernsehen unterlegt werden. Da die Fluxus-Filme häufig ihre Mittel deutlich zu sehen geben, arbeiten sie gegen eine Mystifikation der Technik, sondern erreichen eine Selbstthematization ihrer Medialität. So agierte Fluxus innerhalb des Szenarios einer ins Bild gesetzten Neuverhandlung des Verhältnisses von Technologie, Produktion und menschlichem Geist auf der zurückhaltenden und kritischen Seite gegenüber einem von Unternehmen gestützten Technikhype.

Das erwähnte Filmprogramm bestand laut seiner ersten Ankündigung durch Maciunas aus:

1. *Disappearing Music for Face* von Mieko Shiomi, 20 min
2. *Fluxfilm* von George Maciunas
3. *10 Minutes* von James Riddle, 10 min
4. *Entrance – Exit* von George Brecht, 6:30 min
5. *Blink* oder *Walk* von Yoko Ono
6. *Smoking* von Joe Jones, 20 min

Später wurde es um weitere Filme ergänzt, zum Beispiel um einen von Paul Sharits und einen von Wolf Vostell, der als einziger auch den Kameramann aufführt – also eine genauere Zuschreibung an Autor und Ausfüh-

renden vornimmt.⁴⁵⁷ Ein solches Verfahren, kurze Arbeitsskizzen an Kuratoren und Organisatoren zu schicken und die handwerkliche Umsetzung vollständig anderen zu überlassen, hat mit der Verwendung digitaler Medien zugenommen, sie ist seit den Neunzigerjahren im Kunstbetrieb als Aufgabenteilung zwischen Künstlern, Kuratoren und Organisatoren üblich. Fluxus und ähnliche Kunstrichtungen der Sechzigerjahre nahmen insofern konzeptuelle Verfahrensweisen voraus, wobei im Gegensatz zur Fluxus-Bewegung, in der auf die Frage der verschiedenen Zuständigkeiten angespielt oder diese offen thematisiert wurde, im heutigen Kunstbetrieb die handwerklich Umsetzenden und OrganisatorInnen in der Regel ungenannt bleiben. Funktionen der »Diskursgemeinschaften« innerhalb der bildenden Kunst waren in einem weitreichenden Umbruch. Angestammte Rollen von KünstlerInnen veränderten sich, neue Akteure wie KuratorInnen traten auf den Plan. Wie wir gesehen haben, scheint sich speziell Maciunas häufig in der Position dessen befunden zu haben, den man später einen Kurator genannt hätte. Darüber hinaus wurden traditionelle Zuschreibungen von Autorschaft vielfältig unterlaufen und neu definiert durch die prinzipielle Offenheit von Verfahrensweisen und Produktionen, die sich über Zusammenarbeit und netzwerkartige Diskurse entwickelten.

4.24 AUTORENFILME UND VIDEO- SKULPTUREN BEI VOSTELL, PAIK UND ONO

Einzelne Protagonisten der Fluxus-Bewegung wie Wolf Vostell, Nam June Paik, Yoko Ono oder Shigeo Kubota haben Filme und Videoskulpturen produziert, die unter ihrem jeweiligen Namen für die Autorschaft in Umlauf gekommen sind. Diese Produktionen sind keine Fluxus-Arbeiten, sie wurden von George Maciunas auch nicht als solche gelabelt, sind aber doch stark von minimalistischen Fluxus-Events beeinflusst. Sie waren ihrerseits wichtige Beiträge zur Entwicklung des Künstlervideos seit den Sechziger- und Siebzigerjahren.

457 ——— Vgl. Smith, wie Anm. 65, S. 294, Anm. 63.

Der Film *Rape* von Yoko Ono und John Lennon, in dem eine Frau von einem Kamerateam bis in ihre Wohnung hinein verfolgt wird und durch diese paranoide Situation an den Rand eines psychischen Zusammenbruchs gerät, ist eine besonders eindrucksvolle Arbeit:

In November 1968 work began on one of one of John & Yoko's most ambitious film ventures, a 75-minute mini-feature called *Rape*. It starred Eva Majlata, a 21 year old Hungarian actress who couldn't speak English. She cannot escape the prying attentions of the camera which follows her around the streets of London, through a park, allowing her no privacy and almost causing her to walk into the path of a truck. She attempts to escape in a taxi, but is still followed. She is eventually cornered in an apartment from which she apparently cannot escape and her tearful pleas to the camera remain ignored. *Rape* was shot when John and Yoko were both at Great Charlotte Street Hospital following Yoko's miscarriage. The cameraman was Nick Knowland, who worked on most of John and Yoko's productions.⁴⁵⁸



Abb. 58 Screen-Still aus: Yoko Ono und John Lennon, *Rape*, 1969, circa 77 min, schwarzweiß

Mit dem Titel des Filmes verweisen Ono und Lennon auf die geschlechtliche Hierarchie, die auch im filmischen Raum weitergeschrieben oder sogar verstärkt wird. So wirkt die verfolgte Frau zunehmend hilfloser und ohnmächtiger. Zugleich überspitzt die Filmerzählung das Eindringen

458 ——— Yoko Ono und John Lennon, *Rape*, 1969, 77 min, schwarzweiß. Anderenorts auch mit 75 min angegeben (siehe *John Lennon & Yoko Ono: Filmography*, <http://homepage.ntlworld.com/carousel/pob15.html>, Stand 26. November 2009). »The film received its world premiere on Austrian Television on 31st March 1969. That year it was also shown at the Montreux Television Festival and the Mannheim Film Festival.« (Ebd.)

von Medien in den privaten Raum. Ono und Lennon formulieren damit implizit eine visionäre Kritik an der voyeuristischen Struktur, die in zeitgenössischen Katastrophenberichten und Reality-Formaten mitschwingt – allerdings um den Preis, tatsächlich in den Raum der jungen Frau einzudringen und sie an den Rand einer psychischen Störung zu bringen. Die Kritik, die der Film formuliert, geht aber noch über das Sichtbarmachen der voyeuristischen Verfasstheit von filmischen Strukturen hinaus, er skizziert die Aufdringlichkeit von Film und Fernsehen als Vergewaltigung, als Verletzung der Persönlichkeit, er spielt auf die Allgegenwart von medialen Bildern an, die intrinsisch in Persönlichkeitsentwürfe eingebaut sind und neue Subjektivitäten an- oder hervorrufen, die in sadistisch-masochistischen Registern angesprochen werden. In der hier vorgeführten Penetranz wird der verkörperte Blick zum bösen Blick, den Jacques Lacan beschreibt und dem er eine destabilisierende, tödliche Wirkung zuschreibt.⁴⁵⁹ Wie er diesen bösen Blick denkt, lässt sich erläutern anhand seines Textes zu der Frage »Was ist ein Bild/Tableau?«. Lacan stellt hier zunächst Strukturen des Sehens dar: »... auf dem Feld des Sehens ist der Blick draußen, ich werde erblickt, das heißt ich bin Bild/Tableau.« Als konstituierende Struktur dreht Lacan somit die Auffassung eines Subjekts, das in zentralperspektivischer Anordnung sein Sichtfeld beherrscht, bereits um. Mit Hinweis auf Roger Caillois zeigt er, dass auch in der Natur dem anderen in erster Linie etwas zu sehen gegeben wird, der Schmetterling produziert augenähnliche Flecken auf dem Flügeln, Täuschung wäre daher eine wesentliche Funktion jeden Angebots an den Blick von außen. Diese Maskerade erfahre ihre extremste Ausformung bei der Inszenierung von Männlichkeit und Weiblichkeit: »Ohne allen Zweifel, mit dem Mittel der Masken begegnen sich Männliches und Weibliches in zugespitztester Form.«⁴⁶⁰ Der Mensch sei aber, im Gegensatz zum Tier, nicht in dieser imaginären Befangenheit vollständig verstrickt. »In dem Maße, wie es [das Subjekt] die Funktion des Schirms herauslöst und mit ihr spielt.«⁴⁶¹ Das menschliche Subjekt ist in der Lage unterschiedliche Maskeraden nach außen zu zeigen. In diesem Zusammenhang ordnet Lacan die Kunst als »Blickzähmung« ein, die wie die Augentäuschung (Zeuxis und Parrhasios) etwas zu sehen gibt und damit eine Befriedung auszulösen in der Lage ist. »Wodurch befriedet dieses Zu-sehen-Geben überhaupt etwas – wenn nicht dadurch, daß es einen Appetit des Auges gibt, bei einem, der schaut. Dieser Appetit des Auges, den es zu speisen gilt, macht den zauberischen Wert der Malerei aus. Wir suchen diesen auf einer viel niedrigeren

459 ——— Lacan: Was ist ein Bild/ Tableau, in Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim, Berlin 1996, S. 112–126.

460 ——— Ebd., S. 114.

461 ——— Ebd., S. 114.

Ebene, als man annehmen könnte, in dem nämlich, was es mit der wahren Funktion des Augenorgans auf sich hat, das Auge voll Gefräßigkeit, das der böse Blick ist.«⁴⁶² Lacan unterstellt als prinzipielle Möglichkeit diesen bösen, vernichtenden Blick, den er von einer bestimmten Szene herleitet, der »des kleinen Kindes nämlich, das seinen an der Brust der Mutter hängenden Bruder anblickt, ihn anblickt *amare conspectu*, mit bitterbösem Blick, der ihn dekomponiert und auf es selbst wie Gift wirkt.«⁴⁶³ Dieser im Blick ausgedrückte Tötungswunsch sei aber nicht mit einer bloßen Eifersucht zu verwechseln, so Lacan.

Ono und Lennon analysieren die Machtverhältnisse des visuellen Feldes vergleichbar mit Lacans Blicktheorie. Die 21-Jährige Eva Majlata ist nicht nur das weibliche Opfer einer Verfolgung, sie hat zudem illegal in London gelebt. So machen geschlechterspezifische und postkoloniale Hierarchien Majlata zum »Opfer« des Blickes, das am Ende des Films apathisch mit abgewandtem Kopf am Boden kaut. Auf solche Strukturen machen Ono und Lennon mit dem Film aufmerksam und nutzen sie zugleich aus, da der Film nicht mit Schauspielern gedreht wurde, sondern mit einer jungen Frau, die tatsächlich kaum Englisch sprechen konnte und von dem Vorhaben nichts wusste. Vorabsprachen gab es nur mit Majlatas Schwester, in deren Wohnung sie wohnte. Ono und Lennon (Lennon wird teilweise als Koproduzent, teilweise als gleichberechtigter Autor angegeben) hatten die genaue Ausführung dem Filmteam überlassen. Offenkundig wurde der Film aus einem kurzen Event-Score entwickelt, seine Komplexität verdankt er dem »Zufall« der Begegnung mit der jungen, illegal lebenden Frau, die sich paradigmatisch als Opfer eignete, und der rücksichtslosen Insistenz des Kamerateams.

Auf weiteren Ebenen zieht *Rape* für die damaligen wie heutigen ZuschauerInnen die gewohnten filmischen Paradigmen in Zweifel. So macht Christian Metz in *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* darauf aufmerksam, dass das Kino normalerweise im Vergleich zu anderen Künsten wie Malerei, Bildhauerei, Architektur, Musik, Oper oder Theater auf einer noch komplexeren Struktur des Sehens beruht: »Das Kino unterscheidet sich durch eine weitere Verdoppelung, durch eine zusätzliche, spezifische Drehung bei der Verankerung des Begehrens im Mangel. Zunächst, weil uns das Kino besonders üppige und mannigfaltige Bilder und Töne ›präsentiert‹ (sie uns auf Distanz präsentiert und sie uns also *entzieht*). [...] Was das eigentliche skopische Kino-Regime ausmacht, ist nicht so sehr die eingehaltene Distanz, der ›Einhalt‹ selbst, (die erste Figur des Mangels, die jede Form von

462 ——— Ebd., S. 122.

463 ——— Ebd., S. 123.

Voyeurismus begleitet), als die Abwesenheit des Schauobjekts.«⁴⁶⁴ Diese Abwesenheit des Objekts verändert die Beziehung zwischen Zuschauenden und Angeblickten entscheidend, so Metz. »Im Theater sind Schauspieler und Zuschauer zur selben Zeit und am selben Ort anwesend, wie die beiden Protagonisten eines perversen Paares. Im Kino aber war der Schauspieler anwesend, als der Zuschauer es nicht war (Dreharbeiten), und der Zuschauer ist anwesend, wenn der Schauspieler es nicht mehr ist (Vorführung): ein verfehltes Rendezvous von Voyeur und Exhibitionist, deren Anstrengungen nicht mehr zusammenführen (sie haben sich ›verpasst‹).«⁴⁶⁵ Der kinematografische Voyeurismus müsse daher auf die Zustimmung des Beobachteten verzichten. Auf dieser besonders gefärbten sadistisch-voyeuristischen Situation beruhe die Beziehung zwischen KinoschauspielerIn und ZuschauerIn, daher sei auch die Anweisung des Regisseurs zu verstehen, dass Schauspieler niemals direkt in die Kamera sehen. Der Schauspieler agiere vor der Kamera, »als ob er nicht gesehen werden würde (und folglich, als ob er seinen Voyeur nicht sähe); es muss sogar sein, dass er seinen normalen Tätigkeiten nachgeht und weiter existiert, so wie es die Geschichte des Films vorsieht, dass er seine Posen in einem geschlossenen Raum fortsetzt, wobei er besonders darauf bedacht ist zu ignorieren, dass in eine der Wände ein gläsernes Rechteck eingesetzt wurde und dass er in einer Art Aquarium lebt, ...«⁴⁶⁶ *Rape* bricht mit diesen filmischen Konventionen mehrfach. Die junge Frau wird deutlich unfreiwillig gesehen/gefilmt, sie versucht sich dieser Situation durch Appellieren, durch Gestikulieren, durch Flucht zu entziehen. Sie verweigert ihre Zustimmung zu der Situation, die ZuschauerInnen werden direkt und unangenehm damit konfrontiert. Auch die Hilflosigkeit der Zuschauenden wird offensichtlich, da auch sie gezwungenermaßen an der Handlung der Filmenden teilnehmen, sie sind zum Zuschauen ohne Eingriffsmöglichkeiten verurteilt. So gerät auch die Zuschauerposition ins Trudeln, dort wo Zuschauer sich normalerweise als Beobachter eines Aquariums situiert sehen können, werden sie zu hilflosen Zombies: »Die Zuschauer-Fische nehmen alles mit den Augen auf, nichts mit ihrem Körper; die Institution Kino verlangt nach einem unbeweglichen und schweigsamen Zuschauer, einem *verborgenen* Zuschauer, der sich konstant im Zustand herabgesetzter Motorik und gesteigerter Wahrnehmung befindet, einem entfremdeten und glücklichen Zuschauer«, wie Metz dies skizziert. Die sonst meist glücklichen Zuschauerzombies werden durch *Rape* zu unglücklichen und hilflosen Zombies und in ihrem sadistischen Voyeurismus zur Schau

464 ——— Christian Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000, S. 58 f.

465 ——— Ebd., S. 60.

466 ——— Ebd., S. 76 f.

gestellt. Mit den Appellen der jungen Frau, ihrem direkten Blick in die Kamera blickt dieser Film zurück und ertappt die Zuschauer in einer wenig vorteilhaften Position.

Rape markiert eine Wende in Onos filmischer Arbeit, nach ihren minimalistischen Fluxus-Filmen arbeitete sie von nun an meist mit Lennon zusammen. Sie produzierten gemeinsam Filme, deren Scripts zwar noch stark von den einfachen Fluxus-Events inspiriert waren und wie die öffentlichen Aktionen und Demonstrationen der beiden, etwa die Bed-Ins, vielfach auf knappe fluxusähnliche Handlungsanweisungen zurückgingen,⁴⁶⁷ die jedoch zugleich wesentlich komplexer und erzählerischer ausgearbeitet und an halbdokumentarische Filme und frühe Videoclips angelehnt waren. Onos weitere künstlerische Projekte verschmolzen häufig zu Lennon/Ono-Produktionen, auch Filme produzierten sie bis zu Lençons Tod in der Regel gemeinsam. Als Ono und Lennon nach New York übersiedelten, erhielt Ono eine erste große Ausstellung mit dem Titel *This Is Not Here*, die am 9. Oktober 1971, Lençons 31. Geburtstag, eröffnet wurde.⁴⁶⁸ Mit der grafischen Umsetzung und Ausstellungsgestaltung beauftragten sie Maciunas.

Auch Vostell und Paik experimentierten mit Video, kunsthistorisch werden sie häufig als zwei der ersten Künstler angesehen, die sich dieses neuen Genres bedient haben. Innerhalb eines bestimmten historischen Zeitfensters, von etwa 1965 bis 1972, war es möglich, mit unterschiedlichen Videoformaten eine Kritik an Strukturen und Wirkungsweisen der mittlerweile allgegenwärtigen Medien, vor allem des Fernsehens, zu formulieren. Entsprechend wurde Paiks vielzitatierter Satz »Das Fernsehen hat uns ein Leben lang attackiert – jetzt schlagen wir zurück!« wurde zum Angelpunkt der Interpretation seiner Arbeit.⁴⁶⁹ Bei Paik ist die Beschäftigung mit Video und Fernsehen ausgesprochen vielschichtig, dies im Einzelnen herauszuarbeiten würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. So experimentierte er etwa in *Participation TV* auf einer Lowtechebene mit Manipulationsmöglichkeiten von Fernsehbildern. Wulf Herzogenrath nennt für 1963 *Moon Is the Oldest TV*, worin Paik das Fernsehbild mit Magnetringen manipuliert hat, sowie *Zen for TV*, in dessen hochkantgestelltem Fernsehbildschirm eine waagrechte Linie zu sehen war. Weitere *Participations* folgten: 1965 durch Drehung und Verschiebung des Magneten, 1996 durch akustische Signale, 1969 durch Closed-Circuit-Installationen, 1971 mit der Kamera bei Performances von Charlotte Moorman sowie ab den Siebzigerjahren durch Experimente mit der Beeinflussung von Fernsehbildern per Synthesizer.⁴⁷⁰ Film-

467 ——— Vgl. James Woodall, *John Lennon und Yoko Ono*, Hamburg 1998, S. 100–102.

468 ——— Siehe hierzu. ebd., S. 146 ff.

469 ——— Siehe etwa Wulf Herzogenrath, *Nam June Paik. Fluxus, Video*, München 1983, S. 79.

470 ——— Siehe hierzu ebd., S. 54–57.

material wurde dabei sehr vielschichtig eingesetzt: als manipulierte Bilder, als Metaebene in performativen Produktionen, als Teil von Installationen, in die sie auf kleinen oder großen Monitoren kollagenartig in einen komplexeren skulpturalen Verbund eingefügt waren. In großen, raumgreifenden Installationen wurden teilweise auch Videobänder verwendet, die als »fertige« Arbeit schon vorhanden waren. Auch bei den von Paik hergestellten Medienverbänden, in denen sich verschiedene Komponenten gegenseitig integrierten und kommentierten, wurde solches Material weiterverwertet und neu zusammengestellt. Jeder Teil einer Installation war sozusagen Teil eines kontinuierlichen Re-Enactments. Paiks Arbeiten sind im Rückblick sowohl als Kritik als auch als Affirmation des großen technologischen Dispositivs der Sechziger- und Siebzigerjahre zu lesen, künstlerische Arbeiten mit elektronisch-digitalen Medien jener Zeit waren verstrickt in das Streben des Mediums nach öffentlicher Anerkennung. Neue Narrationen überblendeten die Figur des Künstlers mit der des Ingenieurs wie schon in den 1910er und 20er Jahren und haben so Zuschreibungen von Schöpfertum und Genie auf industrielle Bereiche verschoben und sichtbar gemacht.

Paik lebte von 1965 an hauptsächlich in New York und Düsseldorf, wo er an der Kunstakademie unterrichtete. Herzogenrath weist darauf hin, dass »europäische Museen früher als amerikanische wichtige Werke von Paik gekauft haben: das Moderna Museet Stockholm den *TV-Chair*, das Centre George Pompidou den *Fish TV* mit 10 Aquarien und 10 Monitoren, das Stedelijk Museum Amsterdam den *Video Buddha*, ganz zu schweigen von der umfangreichen Sammlung Wolfgans Hahns, die geschlossen vom Museum moderner Kunst in Wien angekauft wurde.«⁴⁷¹ Erst seit 1983/84 interessierten sich auch amerikanische Museen für Paiks Arbeiten, wie Herzogenrath zu berichten weiß: »Erst im vergangenen Jahr hat das Whitney Museum of American Art aufgrund der Durchführung der Retrospektive die *V-Yramid* mit 40 TV-Sets gekauft, und das Museum of Modern Art scheint 1983 die auf Fluxus zurückgreifende Installation *Moon is the oldest TV* mit 13 manipulierten Geräten einer Folge des aufgehenden Mondes kaufen zu wollen.«⁴⁷² Paik profitierte von der Aufmerksamkeit, die den frühen Fluxus-Aktionen zuteil wurde, und konnte sich, pendelnd zwischen New York und der Bundesrepublik Deutschland, als gut bezahlter Künstler und Professor positionieren. Dabei mag auch eine Rolle gespielt haben, dass New York zur Sehnsuchtsmetapher der Bundesrepublik Deutschland der Sechziger-, Siebziger- und Achtzigerjahre avanciert war. Paiks ursprünglich einfach strukturierte, von Fluxus und neuer Musik angeregte Events, Installationen und Filme wurden zusehends komplexer und insbesondere in der

471 ——— Ebd., S. 79.

472 ——— Ebd. S. 79.

Zusammenarbeit mit Moorman expressiver. In späteren Jahren verschwand die in *Participation* aufscheinende Kritik am Autorenbegriff, Paik wurde vom Kunstsystem zunehmend als genialer Einzelkünstler gesehen und kam auch dieser Adressierung entgegen, indem er große, raumgreifende Installationen schuf, beispielsweise eine Skulptur mit 32 komplett in silber gehaltene Automobile der Baujahre 1920, 1930, 1940 und 1950 für die *Skulptur Projekte Münster* (1997) oder *Tricolor Video* (1982) mit 384 Fernsehgeräten im Centre Georges Pompidou in Paris. Entsprechend seiner herausgehobenen Position als Künstlergenie wird Paik auch die erste Verwendung einer tragbaren Sony-Videokamera im Kunstkontext zugeschrieben. So filmte er am 4. Oktober 1965 während eines Papstbesuchs in den Straßen New Yorks gewöhnliche Szenarien und zeigte das Band am selben Abend im Café Au Gogo. Auch die Hülle dieses Bands zirkuliert inzwischen als Objekt im Kunstbetrieb, während das Band nicht mehr existiert, es wurde, so vermutet Herzogenrath, einige Tage später mit neuem Material überspielt.⁴⁷³

Auch bei Vostell sind sehr frühe medienkritische Arbeiten zu finden, die ebenso häufig in komplexe Happeningstrukturen eingebaut wurden, wobei sich Vostell früh auf eine einzelkünstlerische Autorschaft zurückzog. Fernseher und Videofilme integrierte er in komplexe symbolisch zu deutende Installationen. Zudem verwendete er später kleine Monitore als implementierte, collagierte Teile von Bildern. Er versuchte damit einen Rückbezug auf traditionelle Formate, ohne den Einsatz von Medien preiszugeben, beziehungsweise den Einsatz von Medien, ohne traditionelle Formate preiszugeben. Bei seinen Installationen gab es häufig die Anweisung, aktuelle Programme (oftmals verzerrt) einzublenden. Auf diese Weise wollte er aktuelle Bilder in die Arbeiten einbauen, um deren Zeitgenossenschaft zu gewährleisten, und gleichzeitig jene Bilder überzeitlich in einer beständigen Gegenwart ansiedeln (wobei dies schon aufgrund der sich ständig ändernden Technik nicht wirklich möglich gewesen ist). Seine Installationen hatten oftmals einen skulpturalen Charakter oder waren auf ein größtmögliches Format hin angelegt. Er gilt zusammen mit Paik als Wegbereiter moderner Videokunst. Dabei ist jedoch schon aus diesem kurzen Abschnitt zu ersehen, dass er sich von Fluxus-Event-Scores weit entfernt hatte, expressiv und auktorial gearbeitet und sich unbedingt als Einzelkünstler verstanden hat, der innerhalb des gesellschaftlich definierten Kunstfelds arbeiten wollte. Sein Bemühen, die eigene Arbeit innerhalb der Institution Kunst zu situieren, führte oftmals zu einer Double-Bind-Botschaft. Einerseits wollte er

473 ——— Ebd., S. 48. Während Herzogenrath der Meinung ist, dass Paik den Papst selbst gefilmt habe, meine ich mich aus Gesprächen mit KünstlerInnen daran zu erinnern, dass er parallel zum Pabstbesuch beliebige Straßenszenen zum Gegenstand seiner Aufnahmen gemacht hat.

Gesellschaftskritik transportieren, andererseits machte er den Versuch, die künstlerischen Arbeiten vielfältig an Strukturen des Kunstbetriebs rückzubinden.

Auch Kubota bezog sich in einer Serie von Post-Fluxus-Arbeiten explizit auf die Kunstgeschichte, wenn auch auf andere Weise. So unterzog sie etwa Marcel Duchamp mit einer Reihe von Videoskulpturen unter dem Titel *Duchampiana* der Relektüre. Die bekannteste Arbeit dieser Serie ist *Nude Descending a Staircase*. Videomonitor sind in eine freistehende Treppe eingelassen, das dabei gezeigte Video beruht auf dokumentarischem Material, das Kubota selbst gefilmt hat, als sie Duchamp 1968 persönlich begegnete.⁴⁷⁴ Paik nahm eine besondere Position in Kubotas Lebens- und Arbeitsgeschichte ein und vice versa, 1977 heirateten die beiden. Sie lebten in einem Loft, in dem vormals eine von Maciunas initiierte Kooperative zum billigen Einkauf für KünstlerInnen untergebracht war. Paik nahm häufig die Rolle des Nackten in Kubotas Videoarbeiten von 1968–1975 ein. Dies stellte eine Umkehrung dar, insofern sie ihren Mann zum Objekt des Blickes machte und damit traditionelle Blickregime kreuzte. Entsprechend vollzog sie auch Aneignungsgesten, wenn sie Szenarien aus der Kunstgeschichte im Sinne einer feministischen Strategie reinszenierte, wie etwa den weiblichen Akt aus Edouard Manets *Frühstück im Freien*, den sie in das Medium Video überführte.⁴⁷⁵ Auch hier war einer der Protagonisten Paik.

Wie aus diesen Beispielen hervorgeht, entstanden im Umfeld der Fluxus-Bewegung wesentliche Impulse für Videoarbeiten, Videoskulpturen und Mixed-Media-Installationen. Aber obwohl Videoarbeiten per se meist in einer multiauktoralen Produktion gefertigt werden, sind diese Arbeiten heute wieder in traditioneller Weise AutorInnen zugeordnet.

An diesen künstlerischen Positionen, die in Fluxus gründeten, wird deutlich, dass uns Körper- und Subjektdiskurse auf sehr unterschiedliche Art und Weise adressieren. Es ist überraschend, dass sich die Fluxus-KünstlerInnen nicht, wie dies in den Siebzigerjahren in künstlerischen Arbeiten häufig der Fall war, selbst zum Gegenstand der filmischen Untersuchung gemacht und damit an einer Neuverhandlung von Subjekt, Medium und Körperperimago beteiligt haben. Sie setzten im Gegenteil bei ihren filmischen Arbeiten häufig Schauspieler ein und agierten damit auf einer distanzierten Metaebene. Der Gebrauch des neuen Mediums wurde zwar auch zu einer Untersuchung von Macht, Repräsentation und Geschlecht verwandt, jedoch spielte – bis in die späteren Arbeiten – die ideologische Überformung

474 — Siehe hierzu Marina Grciniz, »Sexual Healing« (1998), auf: *Telepolis*, www.heise.de/tp/r4/artikel/3/3184/1.html, Stand 29. November 2009.

475 — Ausführlich dazu Sigrid Adorf, *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Münster 2008.

durch die Omnipräsenz der Massenmedien eine primäre Rolle. Wie diese KünstlerInnen dabei mit den Machtdiskursen umgegangen sind und versucht haben diese neu zu verhandeln und ins Feld des Sichtbaren zu holen, welche Macht- und Begehrensbeziehungen sie mit ihren Arbeiten befragt haben, ist jeweils auszuloten – wobei schon an dieser Skizze deutlich wird, dass sich die beiden Künstlerinnen, Ono und Kubota, gerade auch mit den machtförmigen Konstellationen von Geschlechterzuschreibungen befasst haben.

4.25 DEBATTEN UM AUTORSCHAFT IN DER FLUXUS-GRUPPE

Ungefähr zeitgleich mit der berühmten Kritik an der Kategorie des Autors von Roland Barthes in *Der Tod des Autors* und Michel Foucault in *Was ist ein Autor?*⁴⁷⁶ wurde in der Fluxus-Gruppe mit künstlerischen Mitteln eine in die gleiche Richtung zielende Kritik formuliert und im Austausch über Newsletter und Briefe diskutiert. Gab es einen Konsens der KünstlerInnen zur multiplen Autorschaft, wie wurde dies verhandelt und wie wurden die jeweiligen Haltungen begründet?

Um die Rücknahme einer genuinen Autorenschaft gingen die Meinungen innerhalb der Künstlergruppe sehr schnell auseinander. So sagte Wolf Vostell in einem Interview, das Rainer Wick vor 1975 mit ihm geführt hat: »Mein eigentlicher Grund, 1963 von Fluxus Abstand zu nehmen, bestand darin, daß Maciunas nicht bereit war, einem einzelnen wie Paik oder mir einen einzelnen Abend zu geben. Er war nicht bereit – was auf der einen Seite sehr gut war, einen einzelnen dominieren zu lassen. Ich aber wollte meine großen Happenings machen, und ich habe es dann ja ab 1963 auch gemacht, direkt nachdem ich von Fluxus frei war [...] Von da an setzte sich die Kraft einfach in den Einzelpersonlichkeiten fort ...«⁴⁷⁷ 1994 ging Vostell

476 ——— Roland Barthes, »Der Tod des Autors« (1968), in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193. Michel Foucault, »Was ist ein Autor?« (1969), in: ebd., S. 198–229.

477 ——— Rainer Wick, Interview mit Wolf Vostell, in: Wick, *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis*, Köln 1975, S. 97.

in einem von mir geführten Interview sogar noch weiter, er unterstellte George Maciunas selbst keinen eigenständigen Abend gestalten zu können:

In Wiesbaden schlagen wir also vor, oder wir diskutieren, und wir wollen eigene Abende machen. Paik will einen eigenen Abend machen nur mit Paik-Stücken und ich sowieso, und das will Maciunas nicht. Maciunas will immer nur kurze Stücke von vielen Künstlern, das ist eine Organisationsform, auf der er eigenartigerweise besteht. Wie ein Konzert, viele Sachen hintereinander, viele Stücke hintereinander, anstatt einem Künstler den Vortritt für einen Abend zu geben. Ich bin nie dahintergekommen, warum er das nicht wollte. Ich kann höchstens persönliche Gründe vermuten, dass er vielleicht selbst keinen Abend hätte gestalten können, während Paik oder ich oder Higgins zwei Abende hintereinander hätten machen können. Er aber bestand aus irgendeinem Grunde immer auf diesem Kollektiv. Und manche Stücke waren auch nicht zu unterscheiden.⁴⁷⁸

Auch damals noch nahm Vostell keine kritische Haltung gegenüber dem Konzept der Autorschaft und des genialen Künstlers ein, ja er sah die politische Brisanz einer solchen Haltung überhaupt nicht oder lehnte sie zugunsten einer traditionellen Künstlerposition ab. Vostells Konzept »Kunst = Leben = Kunst« blieb ein Schlagwort, es wurde von ihm weder auf die weiter reichenden Konsequenzen hinsichtlich des Zusammenwirkens mehrerer Künstler noch der Position von Autor und Rezipient hin verfolgt, da sich getreu dieses Anspruchs die Produktion kollektiv hätte gestalten und letztlich die beiden Positionen Autor und Rezipient in der »Lebenswelt«, wie Peter Bürger dies formuliert hat, hätten aufgehen müssen. Auch in der Publikumsbeteiligung beim Happening, die oftmals als Koautorschaft behauptet wird, ist dann bestenfalls noch eine sehr reduzierte Form der Beteiligung zu erkennen.

George Brecht berief sich im Gegensatz dazu auf Ernst Cassirer und Susan Langer und knüpfte an die Haltung der Dadaisten inhaltlich an. Folgen wir Gabriele Knapstein, bezog er sich stark auf die radikale Kritik der Dadaisten am exklusiven Status der Kunst in der modernen bürgerlichen Gesellschaft, verbunden mit einem Angriff auf das Bild des Künstlers als originäres schöpferisches Subjekt. Die Arbeit mit gefundenen Objekten und Zufallsverfahren bedeutete für Brecht, dass der Künstler den Akzent nicht auf das Produzieren und Herstellen legt, sondern auf das Beobachten,

478 ——— Vostell, wie Anm. 191.

Geschehenlassen und Auswählen bereits vorhandener Elemente.⁴⁷⁹ In den Events Brecht'scher Prägung tritt der Autor weitgehend zurück, die Handlungsanleitung lässt den Aufführenden jedes Recht auf ihre Auslegung und setzt sie auf diese Weise implizit als Koautoren ein.

Maciunas Kritik am genialen Künstlersubjekt ist bekannt. In einem Brief an Tomas Schmit führte er beispielsweise aus:

So ist Fluxus strikt gegen das Kunstobjekt als funktionslose Ware, die nur dazu bestimmt ist, verkauft zu werden & dem Künstler den Lebensunterhalt zu garantieren. Es kann höchstens vorübergehend die pädagogische Funktion haben, den Leuten klarzumachen, wie überflüssig Kunst ist, und wie überflüssig es schließlich selbst ist. Es sollte deshalb nicht permanent sein. (Übrigens ist es eine gute Lehrmethode, Kunst zu verspotten und Avantgarde-Kunst zu verspotten! oder sich selbst! –das wirst Du in der ersten Nummer der V TRE-Zeitung sehen, die ich Dir als Drucksache schicken werde.) Deshalb ist Fluxus Antiprofessionell (gegen die professionelle Kunst oder Künstler, die durch Kunst ihren Lebensunterhalt verdienen oder ihre gesamte Zeit, ihr Leben der Kunst widmen.) Zweitens ist Fluxus gegen Kunst als Medium und Vehikel fürs Künstler-Ego; die angewandten Künste haben mit dem objektiven Problem, das zu lösen ist, fertig zu werden, nicht mit des Künstlers Persönlichkeit oder Ego. Deshalb tendiert Fluxus zum Geist des Kollektivs, zu Anonymität und Anti-Individualismus – auch zu Anti-Europäismus (Europa als das Gebiet, das die Idee des Kunstprofessionalismus, der l'art-pour-l'art-Ideologie, der Selbstverwirklichung des Künstler Ego durch die Kunst, etc. etc. am stärksten unterstützt, gar hervorgebracht hat).⁴⁸⁰

Um diesen Brief entspannen sich längere Kontroversen, die innerhalb der Gruppe über vervielfältigte Briefe und Newsletter halböffentlich ausgetragen wurden. Maciunas versuchte auf einem Kollektiv zu bestehen, aber außer Henry Flynt teilten wohl die wenigsten Fluxus-KünstlerInnen seine radikale Haltung. Im Gegensatz zu Vostell stellte Maciunas die Debatte um Autorschaft in einen eindeutig politischen Zusammenhang, er bezog sich dabei in seiner Wortwahl auf soziale und marxistische Utopien.

Es gab keine einheitliche Meinung innerhalb der Gruppe, aber diese Fragen wurden immerhin auf eine radikale Weise angesprochen. Die

479 ——— Knapstein, wie Anm. 17, S. 63.

480 ——— George Maciunas, Brief an Tomas Schmit, Januar 1964, zit. nach Williams/Noël, wie Anm. 110, S. 140.

Vorstellung vom autonomen Künstlersubjekt war zumindest zur Disposition gestellt. Auch in Jürgen Beckers und Vostells Buchveröffentlichung *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme* von 1965 wurden Briefe und die widersprüchlichen Aussagen der Beteiligten einem größeren Publikum zugänglich gemacht, also ein Jahr nach dem Aufkommen der Kontroverse um Autorschaft und Künstlersubjekt. Wiederum ließ die Publikation eine Bandbreite von Einstellungen zu, ohne sich darauf verpflichten zu lassen, eine Geschlossenheit nach außen demonstrieren zu müssen. Wie oben beschrieben offerierte die Publikation eine halböffentliche Debatte und inszenierte somit das Modell einer antagonistischen Öffentlichkeit.

Maciunas charakterisierte das Feld der bildenden Kunst entlang seiner politisch motivierten Einstellung: »Um ›den professionellen, parasitären und elitären Status des traditionellen Künstlers in der Gesellschaft zu rechtfertigen [...]«, muss Kunst komplex erscheinen, anspruchsvoll, tief-schürfend, ernst, intellektuell, inspiriert, kunstvoll, bedeutend und theatralisch; sie muß als Sache wertvoll wirken, um dem Künstler zu einem Einkommen zu verhelfen ...«⁴⁸¹ Gegen diese Merkmale der Institution Kunst bezog Maciunas Stellung, dennoch blieb auch er ambivalent. Maciunas erscheint innerhalb dieser ganzen Diskussion als schillerndes Subjekt, da er einerseits jede Selbstüberhöhung des Künstlers kritisierte (»Japan hält immer noch durch, aber diese Tradition des Egozentrismus & der Überhöhung des eigenen Ego, hat dort auch nie tiefe Wurzeln geschlagen«⁴⁸²), sich selbst allerdings durch recht willkürliche Ein- und Ausschlussverfahren den anderen Künstlern gegenüber in eine Machtposition zu bringen versuchte und sich darüber hinaus bei verschiedenen Anlässen durch seine Kleidung und Augenklappe zum Beispiel in der Nachfolge von Tristan Tzara zu inszenieren pflegte. »Zur Festivalzeit sah Maciunas wie eine Reinkarnation von Tristan Tzara in seinen besten Tagen aus, mit Melone, Stehkragen und Krawatte«, wie ihn Emmett Williams beschrieben hat.⁴⁸³

481 ——— Zit. nach Emmett Williams, »Allen einen herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag«, in: Ausst.-Kat. Wiesbaden/Kassel/Berlin, wie Anm. 25, S. 88.

482 ——— George Maciunas, Brief an Emmett Williams, April.1964, zit. nach Williams/Noël, wie Anm. 110, S. 140.

483 ——— Williams/Noël, wie Anm. 110, S. 86.



Abb. 59 George Maciunas, *Selbstporträt*, 1963

Diese direkte Anknüpfung an Tzara ist insofern aufschlussreich, als dieser die Geschichte von Dada fortlaufend umgeschrieben hat. Aus einer Bewegung, die in einer spezifischen historischen Situation mit politischen Aussagen ins Leben gerufen worden war, machte er eine ahistorische »überzeitliche« Bewegung, die in späteren Schriften als von ihm gegründet dargestellt wird.⁴⁸⁴ Im dadaistischen Manifest »Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?« von Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck und Jefim Golscheff von 1919 hieß es beispielsweise in sozial- und sexualrevolutionärem Ton:

Der Dadaimus fordert:

1. die internationale revolutionäre Vereinigung aller schöpferischen und geistigen Menschen der ganzen Welt auf dem Boden des radikalen Kommunismus.
2. die Einführung der progressiven Arbeitslosigkeit durch umfassende Mechanisierung jeder Tätigkeit. [...]
3. die sofortige Expropriation des Besitzes (Sozialisierung) und kommunistische Ernährung aller, sowie die Errichtung der Allgemeinheit gehörender Licht- und Gartenstädte [...]

Der Zentralrat tritt ein für:

[...]

- k) sofortige Regelung aller Sexualbeziehungen im international dadaistischen Sinne durch Errichtung einer dadaistischen Geschlechtszentrale.⁴⁸⁵

484 ——— Siehe hierzu Milman, wie Anm. 200.

485 ——— »Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?«, in: Harrison/Wood, wie Anm. 142, S. 303 f.

Wie die letzte Forderung vermuten lässt, war der Forderungskatalog ironisch gemeint, er ist symbolisch als höchstens indirekte politische Forderung zu lesen, aber ähnlich wie spätere Spaßguerillagruppen waren politische Wirkungen durchaus geplant. Schon durch ihre Überdrehtheiten markieren diese Botschaften die Rahmung durch einen rigiden Staat und dessen Apparate. Interne Rivalitäten im Club Dada entstanden vergleichbar mit Fluxus dadurch, dass jeder der Beteiligten die Führungsrolle beanspruchte. Hausmann selbst hat die gruppenspezifischen Schwierigkeiten skizziert: »Die Mitglieder des Club Dada waren eifersüchtig und lieferten sich oftmals recht kleinliche Angriffe und Kämpfe. Die Heartfield-Herzfelde und Mehring beteten George Grosz, diesen Pseudorevolutionär, an. Huelsenbeck betete nur Huelsenbeck an; obgleich er mit mir die meisten unserer zwölf Manifestationen gemacht hatte, war er immer bereit, zu den Groszisten zu neigen. Auf der anderen Seite sonderte ich mich mit Baader ab, der unglücklicherweise zu oft von seinen religiös-paranoischen Ideen besessen war.«⁴⁸⁶ Wie die Dadakennerin Hanne Bergius zu berichten weiß, beklagte sich Hausmann wenig später bei Tzara: »Es gibt kein planmäßiges Zusammenarbeiten, von Kameradschaft keine Rede, höchstens, dass jeder den gleichen Anspruch besitzt, mit der Kasse durchzugehen.«⁴⁸⁷ Auch bei Dada erwies sich die Rivalität der Mitglieder konträr zu ihren politischen Ansprüchen und als latenter Sprengsatz der Gruppe.

Insbesondere nachdem sich die ursprüngliche Gruppe über mehrere Länder verteilt hatte, gelang es Tzara, dass in den Vereinigten Staaten die Dada-Bewegung mit seinem Namen gleichgesetzt wurde. Dieser Prozess gipfelte in der rhetorischen Geste »Dada belongs to everyone«, mit der er sich als demokratisch wirkenden, dennoch gottgleichen Schöpfer der Bewegung in den Meisterdiskurs der Kunstgeschichte einschrieb. Der verbal formulierte Anspruch implodierte im Gestus der Überhöhung und Enthistorisierung. Die eindeutige politische, antinationale Stellungnahme aus den frühen Texten der Dada-KünstlerInnen wurde im Laufe der Zeit immer mehr zu ahistorischen Begründungen von Dada umgeschrieben, die bis in den Wortlaut ähnlich wie Statements zu Fluxus klingen: »We are well aware that people in the costumes of the Renaissance were pretty much the same as people of today, and that Chouand-Dsi was just as Dada as we are ... You will often hear that Dada is a state of mind. You may be gay, sad, afflicted, joyous, melancholy of Dada ... Slowly but surely, a Dada character is forming.«⁴⁸⁸ Die ursprünglich politisch positionierte Erklärung der Künst-

486 ——— Raoul Hausmann, zit. nach Hanne Bergius, *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Berlin 1993, S. 34.

487 ——— Hausmann, zit. nach ebd.

488 ——— Tristan Tzara, »Lecture on Dada«, zit. nach Milman, wie Anm. 200, S. 22.

lerInnen zu Dada wurde immer mehr durch eine ideologische Mythenbildung mit all deren klassischen Kennzeichen überdeckt: »Die Beziehung, die den Begriff des Mythos mit seinem Sinn verbindet, ist eine Beziehung der *Deformierung*.«⁴⁸⁹ Diese Art der Deformierung operiert mit der Entkleidung der historischen Situierung eines Ereignisses, um stattdessen ohne inneren Zusammenhang Bedeutungen an seinen Begriff anzuheften. Ein solches Mythologem Dada ist für ein Flirren von Bedeutungen geöffnet worden, zumal von den Protagonisten immer wieder verunklärt wurde, wovon genau die Sprache war: Von einer Geisteshaltung? Von einer Zeitung? Von Aktionen? Von Kabarettaufführungen? Von politischen Demonstrationen oder politischen Plakaten? Tatsächlich wurde oft von den verschiedenen Facetten gesprochen, ohne sie zu benennen, so wurde der Begriff Dada zum Träger unterschiedlichster Zuschreibungen und mit immer weiteren Bedeutungsfeldern und Bedeutungsmöglichkeiten aufgeladen. »Dada« ist so zu einem leeren, zunehmend enthistorisierten Signifikanten geworden.

Vergleichbare Positionierungsstrategien lassen sich bei Maciunas ausmachen, der die Produktionen der anderen KünstlerInnen unter der Bezeichnung Fluxus vereinnahmte und monopolisieren wollte. So trat die Autorschaft der Einzelkünstler zugunsten eines gemeinschaftlichen Labels zurück, unter das Produktionen subsumiert werden sollten. Singuläre Autorschaft, Stil, Signatur und Handschrift wurden von Maciunas zugunsten einer Gemeinschaftsproduktion zurückgewiesen. Im *Fluxletter* Nr. 5 versuchte er ein Fluxus-Copyright durchzusetzen, alle Veranstaltungen der Künstler sollten ausschließlich unter dem Begriff Fluxus aufgeführt oder verbreitet werden. Gegen diese Vereinnahmung grenzten sich die anderen Künstler immer wieder ab und verwiesen in ihren Schriften und Selbstzeugnissen darauf, dass Maciunas ein gleichberechtigtes Mitglied der Gruppe sei. So sah sich Maciunas im Folgenden gezwungen seine Haltung den KünstlerInnen gegenüber nachdrücklich zu verteidigen: »some hysterical outbursts have recently resulted from people who have failed to read the attached sheet and yet interpreted what was not written. all the sheet states is that permission is granted to anyone anywhere, anytime to perform any fluxus piece at no cost whatever, provided publicity is given to the fluxus group ... the rules were established for the sole purpose of promoting works of people from fluxus group. even when a single piece is performed all other members of the group will be publicized collectively and will this benefit from it.«⁴⁹⁰

Diese Auseinandersetzung führte dazu, dass sich Maciunas von dem Führungsanspruch zeitweise zurückzog. Seine Idee von Fluxus war die

489 ——— Barthes, wie Anm. 56, S. 103.

490 ——— George Maciunas, »Some Hysterical Outbursts ...«, Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, zit. nach Smith, wie Anm. 65, S. 176.

eines Kollektivs, die traditionelle Funktion auktorialer Zuschreibung sollte auf die Gruppe verschoben werden. Dies stellte daher weniger den »Tod des Autors« dar als eine Verschiebung dieser Position. Dessen ungeachtet gelang es Maciunas durch sein enormes organisatorisches Engagement die Aktivitäten der Gruppe um sich zu zentrieren, diese beinahe kuratorische Funktion unterscheidet seine Position von derjenigen Tzaras. Zudem verinnahmte er die Bewegung nicht im Nachhinein, und er musste sich mit den Reaktionen der KünstlerkollegInnen auseinandersetzen. Erst nachträglich setzten die Mechanismen des Kunstbetriebs Maciunas häufig als Metaautor der Fluxus-Bewegung ein. Das Fehlen der traditionellen Funktion eines Autors (Künstlergenies) und die Auflösung eines kontingenten Kunstobjekts machten letztlich auch eine andere Art des kulturellen Gedächtnisses und der Einschreibungsstrategien notwendig. Insofern wurden neue Praktiken entwickelt. Wie Beatrice von Bismarck anmerkt, ist es für künstlerische Selbstarchivierungsprozesse in den Sechzigerjahren kennzeichnend gewesen, dass sie mit Debatten um Autorschaft verschränkt waren.⁴⁹¹ Dies veranlasste Fluxus-KünstlerInnen zu einer ausgiebigen Produktion von Kommentaren, Essays, Newsletters und persönlichen Korrespondenzen, die sie selbst archivierten oder an Hans Sohm und die Silvermans weitergaben.

4.26 AUTORSCHAFTSKONZEPTE IN DER REZEPTION – AUTORSCHAFT DES PUBLIKUMS?

Für das Publikum war der vorherrschende Eindruck sicherlich der einer multiplen Autorenschaft, da es sich trotz Ankündigungen und Tafeln schwer nachvollziehen ließ, wer etwa als Autor einer Partitur zu betrachten war und

491 ——— Beatrice von Bismarck, »Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung«, in: von Bismarck, Hans-Peter Feldmann, Hans Ulrich Obrist, Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig, *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld / Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Ausst.-Kat. Kunstraum der Universität Lüneburg 2002, S. 113–119.

wer als AufführendeR das Material nur auf ihre/seine Weise interpretierte. Und doch hat die Rezeption Fluxus Schritt für Schritt wieder an die Konventionen des Kunstbetriebs herangeführt, gerade auch dann, wenn sie, wie im Kapitel »Tendenzen der Rezeption: Reduktion der KünstlerInnen-Gruppe auf EinzelkünstlerInnen« gezeigt, die Zahl der mitwirkenden Künstler immer weiter herunterrechnete.

Die Rezipienten von Fluxus gehören zu prinzipiell unterschiedlichen Publika. Eine kleine Gruppe von Menschen hat die ursprünglichen Aufführungen gesehen, eine sehr viel größere Gruppe hat dokumentarische Fotografien betrachtet und über Fluxus in Tageszeitungen, Kunstzeitschriften und Künstlerbüchern gelesen, zeitgenössische Museumsbesucher wiederum stoßen auf Präsentationen von Fluxus-Räumen, die Fluxus als historische Bewegung vorstellen wollen. Emmett Williams hat seine Begegnung mit einer musealisierten Fluxus-Show beschrieben:

A few years back, in 1988, I saw for the first time a replay of the recently rediscovered footage, lost for decades. The occasion was the opening the ambitious and outstanding exhibition called *Stationen der Moderne* in Berlin. It was an attempt to recreate the look and feel of the twenty most important and influential exhibitions in Germany in the Twentieth Century. I wandered, and wondered, through gallery after gallery of the vast Berlinische Galerie, through a recreated *die Brücke* show of 1919 in Dresden, of *der Blaue Reiter* in Munich in 1911, of the first Dada-Messe in Berlin in 1920, of *Neue Sachlichkeit* in Mannheim in 1925 (thinking so that's what they were doing the year I was born), of Hitler's *Entartete Kunst* in Munich in 1937, and on and on and on, until I reached – what's this – Fluxus in Wiesbaden in 1962.⁴⁹²

Williams zeigt hier die Nivellierung und Entkontextualisierung auf, die verschiedenste Kunstrichtungen durch Einordnung in solch eine Reihe erfahren. Entartete Kunst und Fluxus werden quasi als wichtige Momente der Kunstgeschichte gleichgesetzt. Damit geht einher, dass sich Rezipienten wieder in einer tradierten Position befinden. Die Institution erzeugt hier vielfache Naturalisierungseffekte, die sowohl die historische Bedingtheit ihrer selbst als auch die der gezeigten Kunstbewegungen vergessen machen. Oliver Marchart nennt in diesem Zusammenhang drei exemplarische Mechanismen: 1. Kanonisierung durch die Definitionsmacht der Institution (Strukturen und Anordnungen werden festgelegt), 2. Entkontextualisierung (das Exponat oder Artefakt wird aus dem ursprüngli-

492 ——— Williams, wie Anm. 446.

chen Zusammenhang gerissen), 3. Homogenisierung (die Exponate gleich welcher Art werden einander ähnlich gemacht.)⁴⁹³ In der Reihung von Brücke, Blauer Reiter, Dada-Messe, Neue Sachlichkeit, Entartete Kunst und Fluxus wird letzteres plötzlich zum Teil eines nationalen Diskurses, da offensichtlich ausschließlich Ausstellungen in Deutschland verhandelt werden und damit die »Kulturturnation« Deutschland in den Vordergrund rückt. Auch die BesucherInnen werden implizit in einem Verhältnis zu »deutschen« Kunstausstellungen positioniert und damit als Subjekte einer bestimmten Nationalität angesprochen.

Hinzu kommt, dass Relikte von Aufführungen in solchen Museumsausstellungen als Kunstobjekte zelebriert werden, wie Williams im Weiteren schildert: »The rooms were intended to evoke the spirit and flavour of the first years of Fluxus in Europe. They did no such thing. There had been no exhibitions during early Fluxus festivals, only performances. The exhibition was only a recollection of dead documents, and I assure you there were no dead documents at the Wiesbaden Fluxus in 1962, unless you count the long scroll of an Opera that students set fire to.«⁴⁹⁴ Die Absicht der Einschreibung in den Kanon der Kunstgeschichte formiert offensichtlich die Art der Präsentation und damit auch die Bedeutungen, die rezipiert werden können. Mit seinen anarchischen Aktionen markierte Fluxus in den Sechzigerjahren eine Rahmung durch westliche Rationalitätskultur und führte diese performativ in die Krise. Durch die museale Ausstellung der Artefakte werden die Paradigmen des Kunstbetriebs durch eine konventionelle Präsentation wieder eingeführt, die Arbeiten werden vom performativen Status auf den eines (autonomen) Objekts zurückgeführt. Die frühen Vorstellungen der Fluxus-KünstlerInnen gingen, wenn sie auch sehr uneinheitlich waren, in eine entschieden andere Richtung, die visuelle Erfahrung war prinzipiell als offene Erfahrung gedacht, eine Erfahrung, die die spontane Beteiligung der Rezipienten ermöglichte, wie Williams lapidar bemerkte: »the long scroll of an Opera that students set fire to«⁴⁹⁵

Auch Gabriele Knapstein interpretiert beispielsweise George Brechts Intentionen für die Rezeption, die den/die BetrachterIn in eine veränderte Position jenseits des Herrschaftsdiskurses eines »Kunstwerks« gegenüber dem »Betrachter« bringt. So weist Brecht »darauf hin, dass sowohl die zufallsbedingten Kunstwerke als auch die vom Künstler-Beobachter in der Natur bzw. im täglichen Leben gefundenen ›Bilder‹ eine verstärkte Aktivität auf Seiten des Rezipienten erfordern, will dieser ein weitgehend im ›Modus der Rezeption‹ entstandenes bzw. gefundenes Werk als

493 ——— Marchart, wie Anm. 53, S. 34 ff.

494 ——— Williams, wie Anm. 446.

495 ——— Ebd.

Kunst erfahren«. ⁴⁹⁶ Auch Event-Scores erfordern in der Regel nicht die architektonische Rahmung durch einen Kunstraum, die symbolische Rahmung wird durch veränderte Sensibilitäten in den Raum der Alltagserfahrungen transferiert.



Abb. 60 Benjamin Patterson, *Paper Piece*, weiteres Stadium (vgl. Abb. 24), mit Eric Andersen, Ben Vautier, Willem de Ridder, Robert Filliou, Alison Knowles, George Brecht, Takako Saito, Geoffrey Hendricks, Emmett Williams, Jean Dupuys, Ben Patterson und Publikum, Wiesbaden 1982

In früheren wissenschaftlichen Arbeiten über Fluxus, Happening oder Intermedia wird die Aufhebung der Grenze zwischen Künstlern und Publikum häufig thematisiert, so beispielsweise bei Rainer Wick: »Wie im ersten Hauptteil ausgeführt wurde, zielt das Happening auf ein Publikum, das im Idealfall nicht nur Rezipient, sondern auch Produzent ist. [...] In dem Maße aber, und das ist in unserem Kontext bedeutsam, wie die Kunstmacher das Kunstpublikum als Mitautoren in die Werkentstehung einbezie-

496 ——— Knapstein, wie Anm. 17, S. 65.

hen, wie Produktion und Rezeption gleichsam zusammenfallen, werden die kunstvermittelnden Rezipientengruppen wie Kunstgalerien und Museumsfunktionäre weitgehend ausgeschaltet oder zumindest zurückgedrängt.«⁴⁹⁷ Event-Scores und Partituren geben prinzipiell die Möglichkeit vor, dass jedermann sie aufführen kann und so zum Interpreten und Mitautor wird. Das Verhältnis von aktiven genialen kulturellen Akteuren und passiven, stillgestellten Rezipienten verschiebt sich daher auf mehreren Achsen.

Wolf Vostell hebt wiederholt hervor, dass vor allem beim Happening im Gegensatz zu Fluxus die Zuschauer durch ihre Teilnahme zu Mitautoren werden. Dies bezeichnet er als einen der wichtigsten Unterschiede zu Fluxus-Aufführungen. Dabei ist zu fragen, ob die Zuschauer beim Happening durch das bloße Durchschreiten, bestenfalls Durchkriechen von vorgefertigten Szenarien tatsächlich oder nur symbolisch zu Mitautoren werden und wenn tatsächlich, auf welche Weise. Wick kritisiert, dass das Publikum häufig kaum zur spontanen Selbstverwirklichung gelangen konnte, da es letztlich doch Befehlsempfänger oder, überspitzt formuliert, »Funktionsautomat der Happeningautoren bleibt, wie die in den Partituren oder Szenarios der oft minutiös durchdachten und vorgeplanten Kunstaktionen niedergeschriebenen Handlungsanweisungen belegen.«⁴⁹⁸ Im Verlauf seines Textes geht Wick sogar noch weiter, indem er den Verdacht äußert, dass durch eine solch vorstrukturierte Anordnung des Happenings hierarchische Positionen gar noch festgeschrieben werden: »Dies widerspricht nicht nur dem Grundsatz gleichberechtigter, partnerschaftlicher Teilnahme, auch droht es, Seinsgegebenheiten, z.B. bestehende Statushierarchien, aus der Lebenswirklichkeit in die Kunstwirklichkeit hinein zu verlängern und zu verewigen.«⁴⁹⁹ Publikumsbeteiligung unter derartigen Vorzeichen ist als Mythos zu werten, da Strukturen und Hierarchien trotz der Intention, das Publikum zu beteiligen, unangetastet bleiben oder nur scheinbar überbrückt werden. So nimmt es nicht wunder, dass das Happening langfristig insbesondere das etablierte deutsche Regietheater beeinflusst hat. Waren in Vostells Happenings Schlachthöfe, Flughäfen und Tiefgaragen Schauplätze, so war es in den Neunzigerjahren beinahe üblich, Theaterinszenierungen an ungewöhnlichen Orten wie Bunkern, Tierparks oder stillgelegten Güterbahnhöfen zu zeigen.

497 ——— Wick, wie Anm. 15, S. 177.

498 ——— Ebd., S. 160.

499 ——— Ebd.



Abb. 61 Wolf Vostell, *You, Happening*
im Rahmen des *Yam Festivals*, 1964
(das Geschehen ist durch stabile Zäune
von den Zuschauern abgegrenzt,
die im Gegensatz zu den Aufführenden
Gasmasken tragen)

Wurde nun von den Fluxus-KünstlerInnen ein ähnlicher Anspruch auf Partizipation erhoben wie beim Happening und lassen sich ähnlich autoritäre Strukturen feststellen? Tatsächlich findet sich bei den Fluxus-KünstlerInnen eher die Aussage, dass sie die Trennung von AutorInnen und Publikum (selbst wenn es sich an der Ausführung beteiligen sollte) sehr wohl sähen und diese Grenze nicht imaginär reduzieren wollten, sondern für eine gegebene Tatsache hielten. Andererseits bestehen die meisten Fluxus-Partituren wie beschrieben aus minimalen Vorgaben, was bewirkt hat, dass sie von den jeweiligen Darstellern auf völlig verschiedene Weise aufgeführt worden sind und dass diese konzeptuelle Offenheit für Veränderung immer auch die Position des Publikums mit einschließt. Alison Knowles erklärte an ihrem Stück *Make a Salad* einige Publikumsreaktionen:

- AK:** [...] It gives members of the audience the ball; they can make their own salad differently, even if they are doing it for their family. It supports those very daily events as being relevant for your art, like the 'Identical Lunch.' [...] What happens is that kind of revelation, emptiness opens up. Members of the audience are watching almost nothing going on. []
- EM:** There's an awareness that the audience has, and that the performer or performers have, of participating in a situation that stands outside everyday experience.
- AK:** Yes, there is. It's hard to define that ingredient, but it's what made the making of a salad in London absolutely amazing. Everybody handles lettuce and cucumber, carrots, and blue cheese. And yet it was ... you could just hear every crack of the knife; there were six of us mixing it in a bug huge pickle barrel from the Cross and Blackwell Co. And rolled through the streets of London to the hall. People finally realized it was going to go on for a while, and they got angry and left. Some came back after a while. [...] ⁵⁰⁰

500 ——— Estera Milman, »Road Shows, Street Events, and Fluxus People«, in: *Visible*

Diese Leere und provozierende Langweile erinnert an John Cages berühmtes Stück 4'33“, in dem nur noch die Publikumsgeräusche hörbar sind – und damit das Publikum (wider Willen) in den zentralen Fokus gerät. Ähnlich spielen in vielen Fluxus-Events einfache, alltägliche Handlungsweisen eine Rolle, die möglichst untheatralisch präsentiert werden. Ein häufig auftauchendes Moment ist dabei die Länge und Banalität der Handlung, die das Publikum aus der tradierten Rolle stummer Zuschauer herausholt und in gewisser Weise zwangsläufig in Beteiligte verwandelt, da es sich zu der extremen Langweile verhalten muss. Die Rezipienten geraten so in die Rolle protestierender Anwesender, die sich schließlich die Freiheit nehmen, das Geschehen zu verlassen. Die Botschaften an das Publikum liegen auf verschiedenen Ebenen, zum einen wird die Aufmerksamkeit auf Alltagshandlungen gelenkt, die die Grenze von Kunst und täglichem Leben verwischen. Dies zeigt implizit, dass potenziell jede Handlung eines jeden Menschen jederzeit als Kunst deklariert werden kann. Zum anderen sieht sich der/die ZuschauerIn immer auch einem Bruch von Konventionen ausgesetzt, die zu sehen gegebenen Handlungen unterlaufen seine Erwartungen an eine künstlerische oder theatralische Handlung und geben diesen Erwartungshorizont der Lächerlichkeit preis. »These activities-koans have a peculiar structure which allows for both simplicity and an alchemical disruption or ‘breaking of the frame of reference’«, kommentiert auch Craig Saper.⁵⁰¹ Das Referenzsystem wird insbesondere in Bezug auf soziale Rollen und Handlungsabläufe in Frage gestellt, BesucherInnen werden dadurch unwillkürlich in die Lage versetzt, eine aktive, protestierende Rolle einzunehmen und ihrerseits die implizite hierarchische Ordnung zu durchbrechen. Die Frage nach Erwartungshorizonten und deren eigener unvermeidlicher Veränderung durch – inzwischen akzeptierte – performative Kunstformen wird hingegen in einem Interview von Estera Milman und Stephen C. Foster mit Eric Andersen angesprochen:

- EM:** What do you mean by an open work then? Let’s be very specific.
EA: First of all there is no substance and there’s no core in the work. There’s no united concept. That’s why Fluxus differed tremendously from later Conceptual Art. What you set up is a kind of procedure. But this procedure has no meaning specific to the work itself. So that’s why it lacks structure – there is no structure to the work; there is a procedure, a rough design, and this sets off the piece. Then the piece takes place in a way that is really unpredict-

Language, Bd. XXVI, Nr. 1/2, 1992, S. 103.

501 ——— Craig Saper, »Fluxacademy: From Intermedia to Interactive Education«, in: *Visible Language*, Bd. XXVI, Nr. 1/2, 1992, S. 87.

table. Of course from psychological perspectives you can predict a piece ... As far as aesthetic considerations are concerned, there are no limits. It's just a way to start up something and construct an environment for the piece, but it's not the piece itself.

SF: But don't you think, that when you set up a kind of structure, no matter how loose it is, then one thing you are doing is providing cues. Or clues to something?

EA: Yes, whatever you do will provide such cues and clues.

SF: I mean you're focusing perception, at least on certain kinds of parameters.

EA: Of course you are, but if the clues are contradictory or can be understood in many ways—if they are undeniable by the nature

...⁵⁰²

Das Gespräch macht deutlich, dass es zum Programm der Fluxus-KünstlerInnen gehört hat, eine eindeutig vorgegebene Bedeutung zu verweigern. Dennoch wird gerade die Unmöglichkeit dieses Vorhabens offensichtlich, da schon die institutionelle Rahmung Erwartungshorizonte vorgibt. Sowohl innerhalb einer kunsthistorischen Situierung verändern sich die Bedeutungen, allein durch die Veränderung des »frames« der Institution Kunst, als auch durch die Einordnung in einen größeren, sozial-politischen Kontext. Daher waren die Konzepte der einzelnen Stücke oder Event-Scores in Bezug auf eine beabsichtigte Publikumsbeteiligung von vornherein je nach Aufführung unterschiedlich, ließen aber gerade diese Verschiedenheit als ein wesentliches Element zu. Die KünstlerInnen nutzten die Widersprüchlichkeit der Aussagen und Elemente, um einen kohärenten Sinn zu unterlaufen, um Un-Sinn zu vermitteln, und entlarvten damit die Rahmung durch westliche Rationalitätskultur, deren extremste Ausformung zum fabrikartig rationell organisierten Massenmord historisch nicht lange zurücklag.

Auf der medienvermittelten Rezeptionsebene, der Rezeption zweiter Ordnung über Kataloge und Künstlerbücher oder bei der Präsentation von historischen Fotografien, wird etwa am Beispiel der Ausstellungspublikation 1962 *Wiesbaden Fluxus 1982*⁵⁰³ deutlich, dass für diese sekundären Rezipienten ein durch die Auswahl der Fotografien genährter Eindruck von Publikumsbeteiligung auf erster Ebene durchaus entsteht, sie selbst aber an den Überschreitungen naturgemäß nicht teilhaben können. So sind Publikum und Darsteller auf den präsentierten Abbildungen häufig nicht zu unter-

502 ——— Eстера Milman und Stephen C. Foster, »Open Structures and the Crisis of Meaning: A Dialogue«, in: ebd., S. 137.

503 ——— Vgl. 1962 Wiesbaden Fluxus 1982, Ausst.-Kat., wie Anm. 25.

scheiden. Die Rolle des »ursprünglichen« Publikums, der Rezipienten erster Ordnung, erscheint für uns als Betrachter zweiter Ordnung mit Sicherheit eine andere als die Rolle des Publikums bei einem klassischen Konzert, einer Theateraufführung oder einem Museumsbesuch. Gerade Besucher traditioneller Ausstellungssettings verharren in einer Gebärde der bloßen Besichtigung. Sie sind im körperlichen Ausdruck sehr reduziert, bewegen sich eingeschränkt und ihre sinnliche Tätigkeit ist auf den Sehsinn und Distanznahme konzentriert.⁵⁰⁴ Bei Fluxus suggerieren die Aufführungsfotografien in ihrer Gesamtheit, dass es Möglichkeiten der Publikumsbeteiligung gegeben hat, die entweder strukturell durch die Partituren vorgegeben waren oder durch spontane (und gleichzeitig provozierte) Proteste und Übergriffe des Publikums zustande kamen. Die Inhalte dieser Abbildungen machen für BetrachterInnen zweiter Ordnung Überschreitungen auf neue Weise denkbar – letztlich auch für sie selbst. Dennoch reduzieren die Rahmenbedingungen retrospektiver Ausstellungen, die vor allem aus Relikten, Objekten und eben solcher Dokumentarfotografie zusammengestellt sind, ZuschauerInnen wieder auf selbstkontrollierende Verhaltensweisen – und oftmals auf eine oberflächliche Form der Besichtigung, die möglichst keine Langeweile aufkommen lässt. So ist beispielsweise in der 2007 gezeigten Version der Performance *Meat Joy* von Carolee Schneemann in der Tate Modern in London der Videomitschnitt auf wenige Minuten gekürzt und somit an die Sehgewohnheiten des MTV-Fernsehpublikums der Jahrtausendwende angepasst. Im klassischen Ausstellungssetting werden die Dinge vor »Staub, Raub, Feuchtigkeit und Verschleiß« geschützt und vor allem vor dem Zugriff der Besucher.⁵⁰⁵ Die Besucher machen, folgen wir Walter Grasskamp, die Erfahrung des Unberührbaren und Unverkäuflichen. Die gezeigten Gegenstände erhalten so einen quasireligiösen Wert, den eines heiligen, verehrten Objekts. In diesem Sinne hat Walter Benjamin die Verschiebung vom Kultwert zum Ausstellungswert verstanden.⁵⁰⁶ Die synästhetische Grundausstattung des Menschen, argumentiert Grasskamp, lässt ihn danach trachten, Empfindungen der verschiedenen Sinnesorgane zu verknüpfen.⁵⁰⁷ Das Museum als Ausstellungsort vermittelt dagegen das Verbot haptischer Erfahrung, die BesucherInnen müssen ihre Bewegungen kontrollieren, abbremsen. Das Museum transportiert als Erfahrung das Primat des distanzierenden Sehsinns (und zuweilen des Hörens) sowie dasjenige des Objekts vor dem Subjekt und es

504 ——— Siehe hierzu Anna Schober, *Montierte Geschichten*, Wien 1996.

505 ——— Siehe hierzu Walter Grasskamp, »Unberührbar und unverkäuflich. Der Museumshop als Notausgang«, in: Grasskamp, *Konsumglück. Die Ware Erlösung*, München 2000, S. 143–152., zit. von S. 143.

506 ——— Benjamin, wie Anm. 131, S. 171.

507 ——— Grasskamp, wie Anm. 505.

übt Selbstkontrolle ein, auch wenn Dokumentarfotos andere Weisen der Beteiligung sowohl beim Happening als auch bei Fluxus denkbar machen.

4.27 MYTHOS UND DEKONSTRUKTION DEBATTEN UM AUTORSCHAFT IN DER DISSERTATION VON HANNAH HIGGINS

1994 veröffentlichte Hannah Higgins, eine der beiden Zwillingstöchter von Alison Knowles und Dick Higgins, ihre an der University of Chicago eingereichte Dissertation mit dem Titel *Enversioning Fluxus: A Venture into Whose Fluxus Where and When*. Die Arbeit stellt insofern eine ungewöhnliche Ausführung dar, als sie einerseits eine wissenschaftliche Herangehensweise verfolgt, andererseits von jemandem verfasst ist, der eine Zeitzeugin und Beteiligte der Fluxus-Bewegung war. Hannah Higgins wurde genau wie ihre Schwester Jessica des öfteren von den Eltern und, als Dick Higgins und Alison Knowles getrennt waren, von nur einem Elternteil mitgenommen und in Kunstaktionen einbezogen. Zu ihrer besonderen Nähe zum untersuchten Gegenstand bemerkt sie: »This thesis first came to my mind because what I knew of Fluxus as a private person was at odds with what I could know of Fluxus as an art-historian and even more at odds with what the press, in this country at least, seemed to say. Because of this necessary subjective experience, this project is highly personal. It sews together my familial and professional selves in terms that are more acceptable to me than serving one of these elements.«⁵⁰⁸

Higgins wählt also nicht, wie zahlreiche Fluxus-Beteiligte oder Fluxus-Kometen, eine literarische Form der »Geschichtsschreibung«, sondern die wissenschaftliche. Die Auswirkungen beschreibt sie gleich im Anschluss: »Work on this thesis has resulted in varying degrees, in the restructuring of my private Fluxus in institutionally mandated, objectively documented terms. This results in a paradox between my work and myself,

508 ——— Higgins 1994, wie Anm. 19, S. 7.

which has a parallel paradox in the institutionalization of Fluxus itself, not because Fluxus is an anti-institutional practice, but because its discursive and communal structures over time suggest that a static systemization of Fluxus presentation in the terms I will use, is structurally antithetical to the transitory and lived experience of Fluxus practice.«⁵⁰⁹ Das beschriebene Paradox zwischen »meiner Arbeit und mir selbst«, das entsteht, wenn der Versuch unternommen wird, persönlich gelebte Erfahrung, hier sogar wesentliche Teile der eigenen Biografie, in wissenschaftliches Material zu verwandeln, ist leicht nachzuvollziehen. Higgins begründet dieses empfundene Paradox allerdings nicht mit der dem Verfahren innewohnenden Problematik, sondern damit, dass die diskursive und kommunikative Struktur von Fluxus einem Verfahren der Systematisierung entgegenstehe. Implizit vermittelt Higgins an dieser Stelle einen bestimmten Wissenschaftsbegriff, denn sie sieht offensichtlich Wissenschaft nicht als eine diskursive Formation, die mit der künstlerischen Praxis verschränkt wäre, sondern als einen Akt der Festschreibung und Objektivierung. Diesen Ansatz teile ich nicht, ich beziehe mich auf feministische Kunstwissenschaftlerinnen wie Sigrid Schade oder Silke Wenk, die vorschlagen den kunsthistorischen Diskurs mit seinem Ineinander von Anzuschauendem und Kommentar als *einen* Text zu entziffern. »Diskurs« wird hierbei im Sinne Michel Foucaults nicht als Rede oder Schrift im engeren Sinne verstanden, sondern als Summe von Praktiken, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie zugleich sprechen.⁵¹⁰ Dies setzt die Unmöglichkeit einer »neutralen« kunsthistorischen Perspektive voraus. Insofern erscheint mir Higgins Forschungsperspektive in verschiedener Hinsicht problematisch.

Inhaltlich beschreibt sie nicht, wie vielleicht der Titel ihrer Arbeit vermuten ließe, die zahlreichen Beteiligten und Netzwerke von Fluxus, sondern sie versucht eine Herleitung der möglichen Formen der Rezeption (bezogen auf wissenschaftliche und feuilletonistische Beiträge) sowie der hierauf beruhenden Ausstellungspraxen von Fluxus. Dafür entwickelt sie vier Kategorien: »1) Maciunas-Based, 2) Historic, 3) Present and 4) EfFlux.«⁵¹¹ Diese Kategorien rufen laut Higgins jeweils bestimmte Erwartungen hervor, die sich auf die Einschätzung der Kunstbewegung fundamental auswirken.

Für die erste von ihr aufgestellte Kategorien, Maciunas-Based, stellt sie fest, dass George Maciunas als Initiator und stilistisch prägender Künstler gesehen werde, eine Erzählung, die auf der Matrix gängiger mythologischer Schöpfungs- und Gründungsvorstellungen der Kunstgeschichte beruhe. Das Festschreiben einer bestimmten Zeitperiode in Verbindung mit

509 ——— Ebd.

510 ——— Schade/Wenk, wie Anm. 42, S. 344.

511 ——— Higgins 1994, wie Anm. 19, S. 5.

einem bestimmten Stil gehört zu den Paradigmen für Kunstrichtungen der Moderne. Das jeweilige Œuvre wird durch diese stilistische Einheit, einen bestimmten Zeitpunkt und eine bestimmte Figur identifiziert. Als Beispiele nennt Higgins Filippo Tommaso Marinetti für den Futurismus und André Breton für den Surrealismus. Zusammengefasst korrespondiert die Kategorie der Rezeption und Kunstgeschichtsschreibung, die Maciunas für die zentrale Figur der Bewegung hält, mit dem Erwartungshorizont, den die Kunstgeschichte als Matrix etabliert hat.⁵¹² Higgins betrachtet dieses erste Paradigma als vorherrschend in den Vereinigten Staaten, wo vor allem die wichtigste Fluxus-Sammlung, die Silverman Collection, implizit unter dieser Annahme zusammengetragen sei.

Für die zweite Kategorie, die historische Kategorie, nimmt sie an, dass das Zeitfenster, innerhalb dessen Fluxus als Kunstbewegung verortet wird, mit der ersten Sichtweise übereinstimmt. Eine historische Definition wäre also beispielsweise diejenige, die ich der vorliegenden Arbeit zugrunde gelegt habe und die von der Annahme ausgeht, dass sich die virulenten Jahre dieser Kunstbewegung auf einen (ungefähr) zu bestimmenden, abgeschlossenen Zeitraum von circa zehn bis fünfzehn Jahren zurückführen lassen. Der Personenkult um Maciunas wird hier allerdings zugunsten einer Betonung der Gruppenidentität zurückgestellt.

Die dritte Kategorie Present nimmt als Hauptkriterium die Zugehörigkeit zur Gruppe bis zur Gegenwart an. »The Present approach defines Fluxus using the idea that the core membership of Fluxus remains constant even as the nature or Fluxus artists' production changes over time.«⁵¹³ Diese Definition wäre also von einer Stilbestimmung unabhängig, nur die Zugehörigkeit zur Ingroup entscheidet über die Zuschreibung zu »Fluxus«. In den betreffenden Kapiteln macht Higgins deutlich, in welchen kommerziellen und konzeptionellen Kontexten diese Definitionen erscheinen (darauf werde ich weiter unten zurückkommen).

Die vierte und letzte Kategorie nennt sie den Eflux-Typ. Diese Kategorie teilt eine zeitlich und stilistisch offene Bestimmung mit der Kategorie Present. Diese Kategorie entspreche der Wörterbuchdefinition von »efflux« als Fluss oder Ausstrahlung. In diese Sichtweise geht ein, dass Aspekte von Fluxus in die Gegenwartskunst und die Populärkultur eingeflossen seien. Dies sei dadurch geschehen, dass einerseits nicht mehr streng zwischen Fluxus-KünstlerInnen und von Fluxus beeinflussten KünstlerInnen unterschieden werden kann und andererseits Fluxus die Mainstreamkultur entscheidend verändert habe.⁵¹⁴ Diesen Eflux-Typus gliedert Hig-

512 ——— Ebd., S. 1 f.

513 ——— Ebd., S. 5.

514 ——— »Finally the Present format shares an open time frame with the fourth manner

gins also wiederum in zwei Untergruppierungen, bei der einen wird versucht die Gültigkeit der von Maciunas festgelegten Prinzipien und deren Einfluss auf bildende Kunst und angrenzende Gebiete nachzuweisen, wobei sie sich vor allem auf stilistisch-grafische Elemente aus Maciunas Formen-vokabular bezieht. Higgins macht bei dieser Gruppe die Unterscheidung von Fluxus-KünstlerInnen und nur von Fluxus beeinflussten KünstlerInnen. Diese wichtige Unterscheidung werde von Kuratoren häufig ignoriert. Zudem verweist Higgins auf die bisher nicht diskutierten Auswirkungen auf die Populärkultur. Hierbei bezieht sich Higgins unter anderem auf den Einfluss von Fluxus auf die Popmusik über Yoko Ono und John Lennon.

Ihre Argumentation, mit der sie zu den verschiedenen Typen von Texten Stellung nimmt, stützt Higgins stark auf Insiderwissen. Sie überrascht in jedem Kapitel mit bisher nicht rezipierten Details, von denen ich an dieser Stelle nur eines anführen möchte. Dabei wird offengelegt, wie die Verbindung von Aktionen und Fotografien mit mündlichen Erzählungen neue Mythen hervorbringen: »The De Ridder Fluxkit was to be sold at the *Mail-Order Warehouse/Fluxshop*, a planned distributorship in Amsterdam. A reconstruction of a picture of that warehouse taken for evidence of its existence has become perhaps the most famous photograph of Fluxus collective publications. The warehouse was assembled and the photograph taken in one evening. As legend has it, the warehouse was dissembled the following day and was used as the set of a pornographic film.«⁵¹⁵ Diese mythologische Erzählung wird in einer Anmerkung als solche deklariert, da die Ereignisse laut Higgins zwar von Geoffrey Hendricks und Alison Knowles bestätigt, allerdings von Jon Hendricks als reiner Mythos bezeichnet werden. Higgins hinterfragt so den Wahrheitseffekt von Fotografie sowie den Status »authentischer« Erzählungen.

Hier, wie an anderer Stelle, verfügt Higgins über große Detailkenntnis. Dennoch konnte ich mich eines gewissen Unbehagens und einer gewissen Ungeduld beim Lesen der Dissertation nicht erwehren. Wie kann

of presenting Fluxus in exhibitions and catalogues. This fourth account, the *Efflux* type of chapter Four, is based on the dictionary definition of the word *efflux* as a flowing out or emanation. In this case, aspects of Fluxus have moved into the art world and popular culture in one of two ways. According to the first, a Maciunas-based set of principles is traced into contemporary art production, which may or may not include Fluxus artists; this account, basically limited to curatorial policy, intentionally fails to differentiate between Fluxus group and Fluxus-influenced artists. The second category of the *Efflux* type includes the anonymous passages of Fluxus inspired concepts into and out of the world of the art world and popular culture. It is the latter form of Fluxus that might be argued to have changed American mainstream culture most significant.« (Ebd.)

515 ——— Ebd., S. 79.

es angehen, dass Higgins den Zusammenhang zwischen Ausstellungspolitik und kommerziellem Interesse an den unterschiedlichsten Stellen erkennt und dekonstruiert, aber keinen Blick für die eigenen familiären Verflechtungen und Interessen hat? Zum Beispiel analysiert sie den Katalogbeitrag von Bonito Oliva zur Biennale von 1990, der die chronologische Ordnung umdreht und die Zeittabellen von 1990 bis 1962 führt, wodurch ein zeitgenössischer Zugang als ausstellungspolitische Devise ausgerufen wird. Diese kuratorische Politik führt Higgins darauf zurück, dass in den Sechzigerjahren in Italien wenig Fluxus-Aktionen stattgefunden und somit die Präsentation der italienischen Sammlungen und in Italien hergestellten Fluxus-Editionen von einer Verschiebung der Gewichtung auf die zeitgenössische Produktion profitiert haben: »This model would also be consistent with the viability of a market for the publications produced by the Italians. From this perspective, DiMaggio and the Biennale supporting a Fluxus presence at the Venice art fair could lead potentially to major gallery representation and could therefore improve the salability of DiMaggio's collection and the publications of the other supporters of Fluxus in Italy.«⁵¹⁶

Könnte man, um mit Roland Barthes' *Mythen des Alltags* zu sprechen, annehmen, dass den geschilderten Analysen eine zweite, quasi naturalisierte Botschaft mitgegeben ist? Durch welche Betrachtungsweisen können wir das Versteckspiel von Sinn und Form dechiffrieren? Welcher Begriff lässt sich hinter den Beschreibungen und Kategorisierungen auffinden? Dieser Begriff ist nach Barthes »determiniert: er ist geschichtlich und intentional zugleich; er ist das Motiv, das den Mythos hervortreibt.«⁵¹⁷ Doch warnt der Autor in diesem Zusammenhang auch vor einfachen Erklärungsmodellen: »Allerdings ist das im mythischen Begriff enthaltene Wissen konfus, aus unbestimmten, unbegrenzten Assoziationen gebildet. Man muß deutlich dieses Offensein des Begriffs hervorheben.«⁵¹⁸ Als Form könnte man mit Barthes die Wissenschaftlichkeit des Textes von Higgins bezeichnen, die sich durch einen entsprechenden Sprachgebrauch herstellt sowie die Verwendung von hierfür anerkannten Arbeitsmitteln wie Zeitungszitate, Künstleraussagen, Fotografien oder Sekundärliteratur und die Einhaltung einer bestimmten Form durch Zitierweise, Literaturlisten und sonstige Standards für Dissertationen. Dieser wissenschaftlichen Arbeitsweise ist allerdings ein intentionaler Subtext unterlegt, hier einige Beispiele:

Albeit practical for minimizing the scale of Fluxus for writers and curators, and for creating apparent uniformity within Fluxus

516 ——— Ebd., S. 65 f.

517 ——— Barthes, wie Anm. 56, S. 98.

518 ——— Ebd., S. 99.

practice, the Maciunas-based paradigm places arbitrary borders within the art practice of many Fluxus artists. Fluxus artists have continued their association with each other. Work continues to be made and its vitality lies in its transformation in style and content over the course of thirty years. The work is remarkable for its elasticity, as artists pass through collaborations, friendships and bitter disputes in an unending evolution of the discursive context, or site, which evolved a little more than thirty years ago.⁵¹⁹

Mit diesem Satz nimmt Higgins schon zu Beginn der Argumentation ihren Standpunkt zu den aufgestellten Kategorien vorweg: Sie ergreift Partei für die Present-Kategorie. Demnach wäre unabhängig von Stilen und Zu- oder Abwendungen die Gruppenzugehörigkeit bis zur Gegenwart das Hauptkriterium, um zu »Fluxus« gezählt zu werden. Noch deutlicher wird sie in ihrem Artikel »Fluxus: Performed Politics/Politics of Performance«. Eingangs zitiert sie die Definition des *Oxford Companion to Twentieth Century Art* »Like Dada and Neo-Dada, Fluxus was violently opposed to artistic tradition and everything which savored of professionalism in the arts« und kommentiert dies mit den Worten: »These terms of fixed period, style, ideology and genealogy are contrary to the meaning of the word flux, or change ... Common to most theories of the avant-garde, which are used today to describe Fluxus, these terms inhibit the recognition of what may be the most vital element of Fluxus, namely its ability to contain difference over time. This characteristic has enabled Fluxus to exist in various forms for over thirty years, to produce work in many media and styles, and to work from a variety of ideological perspectives.«⁵²⁰

Higgins Beschreibung des ihrer Meinung nach vitalsten Elements von Fluxus, nämlich der Fähigkeit, über einen Zeitraum von dreißig Jahren Differenz zu enthalten, erscheint mir in dieser extremen Betonung imaginär. Hier wird trotz der auf der Inhaltsebene zugestandenen Differenz eine zeitliche Kontinuität zugrunde gelegt, die die Fluxus-Bewegung als eine historische Bewegung ihrer Geschichte und Geschichtlichkeit entkleidet und stattdessen in der Rückschau eine personelle Kontinuität und Tradition konstruiert. Aber was könnte überhaupt eine solche Kontinuität ausmachen? Einige Mitglieder der ursprünglichen Gruppierung sind bereits tot, gemeinsame Veranstaltungen oder Shows entstehen inzwischen nicht mehr aus der Gruppe heraus, sondern vor allem auf Betreiben von KuratorInnen und KunstvermittlerInnen. Es scheint mir mehr als zweifelhaft, dass bei den noch

519 ——— H. Higgins 1994, wie Anm. 19, S. 3.

520 ——— H. Higgins 1994, wie Anm. 19, S. 1, mit einem Zitat aus: Harold Osborne (Hrsg.), *The Oxford Companion to Twentieth Century Art*, Oxford 1988, S. 192.

lebenden Mitgliedern der Ursprungsgruppe nach wie vor das Bewusstsein einer künstlerisch fundamentalen Verbundenheit herrscht, von denen sich einige sogar selbst ausgeschlossen haben, wie etwa Wolf Vostell. Sicher existiert inzwischen eine Art Kerntuppe, die sich bis heute als Fluxus-KünstlerInnen versteht und über minimal strukturierte Events definiert (Knowles, Larry Miller, Ben Patterson, Ann Noël, Eric Andersen). Zu manch anderen Fluxus-KünstlerInnen, wie Ono oder Ken Friedman, geht sie jedoch auf Distanz. Und wie erwähnt haben gerade die weiblichen Mitglieder diese bedingungslose Verbundenheit mehrfach in Frage gestellt und selbst Higgins Mutter Alison Knowles wurde hin und wieder, ohne betont feministisch zu sein, vom Old Boys Network ausgeschlossen.⁵²¹ Bei der Konstruktion solch einer imaginären Kontinuität sehe ich die Gefahr einer Enthistorisierung gegeben, eine solche Enthistorisierung benennt Barthes als ein Kennzeichen des Mythos: »Die Semiologie hat uns gelehrt, daß der Mythos beauftragt ist, historische Intention als Natur zu gründen, Zufall als Ewigkeit.«⁵²²

Higgins thematisiert zudem die Verbindungen zwischen Fluxus, Pop Art und Conceptual Art im Kapitel IV »Art Stars« ihrer Dissertation. Dabei recherchiert sie zahlreiche persönliche Verbindungen zwischen Fluxus und anderen künstlerischen Gruppierungen, die sich in ihren Anfängen zum Teil kaum genau unterscheiden lassen. Diese genaue Recherche wird wiederum in ihrer Überzeugungskraft eingeschränkt durch die Tendenz, Fluxus zum Auslöser für alle anderen künstlerischen Geschehnisse zu erheben. Dadurch beteiligt sich Higgins trotz ihrer kritischen Perspektive an gründungsmythologischen Schreibweisen über Fluxus. Eingangs wird als wahrheitsschaffende Referenz eine Pressemitteilung der Emily Harvey Gallery in New York zitiert:

Fluxus artists created new forms of art that are now major fields of practice. Henry Flynt named and pioneered concept art. Dick Higgins named and developed intermedia. Nam June Paik gave birth to video art. Fluxus composer La Monte Young developed the music on which the entire school of minimalist composition is based. Fluxus poets Jackson MacLow and Emmett Williams created a vast body of work that has been the foundation for several forms of literature and art, including concrete poetry, sound poetry and poesie visive ... Performance art, artists' books multiples and mail art were dramatically influenced by artists such as Alison Knowles, George Brecht, Joseph Beuys, Ben Vautier and Jean Dupuy.⁵²³

521 ——— Siehe hierzu auch unten den Abschnitt »Künstler versus Fluxus-Künstlerinnen«.

522 ——— Barthes, wie Anm. 56, S. 130.

523 ——— H. Higgins 1994, wie Anm. 19, S. 170.

Eine kommerzielle Galerie hat die Aufgabe, ihre Produkte möglichst marktgerecht anzupreisen. Insofern ist im Sinne von Produktwerbung die etwas einseitige Sichtweise in der Presseerklärung einer Galerie verständlich. Higgins schließt sich jedoch dieser Lesart der Ereignisse weitgehend an. So recherchiert sie die Verwendung von statischen Einstellungen im Film als eine Erfindung von Jackson MacLow:

Jackson MacLow invented Static cinema in part as a response to the static musical form initiated by LaMonte Young. In common with Paik's feeling that Rauschenberg had stolen video sculpture from him, here we find MacLow asserting a similar »borrowing« by Warhol both from himself and from Maciunas. In a letter to George Maciunas, MacLow makes an observation about this »borrowing« and his Fluxfilm, *Tree Movie*, in which a tree is filmed indefinitely using regular, timed exposure:

I had thought for a long time that it was merely a parallel development, thinking that »Sleep« had been made prior to the January Fluxpaper, + that Paik and Anderson were merely being friendly partisans in insisting that »Tree Movie« was the egg from which all those golden-egg-laying geese. But our friend Jonas demonstrated the time sequence to me pretty convincingly at a Christmas party at Carol Berge's last year: Jan 1964 »Tree Movie« Put'd in Fluxpaper; Feb. 1964, I gave copies of the Fluxpaper out at a rehearsal for a program of simultaneities (20 Feb.'64, I think) at the Metro; April 1964 »Sleep« was produced. I had given copies to, among others Warhol's pal Gerry Malanga.⁵²⁴

Der zitierte Brief aus dem Archiv Sohm der Staatsgalerie Stuttgart wurde vier Jahre nach den konkreten Ereignissen, also 1968 geschrieben. Die Enttäuschung der Fluxus-KünstlerInnen, dass sich einige Pop-Art-KünstlerInnen, insbesondere Andy Warhol, am Kunstmarkt etablieren konnten, obwohl die Anfänge vergleichbar waren, ist nachvollziehbar. Dennoch sollte man bei ähnlichen künstlerischen Produkten nicht unbedingt ein (abgewandeltes) Plagiat annehmen, eine Parallelentwicklung käme ebenso in Frage. Auf jeden Fall verfolgt eine Untersuchung, die das »Who did it first?« primär interessiert, die Idee einer Gründungsmythologie, während die Frage nach der Struktur und der politischen Implikation vernachlässigt wird.

Authentischer Ärger spricht hingegen aus Dick Higgins Brief an Vostell vom 11. November 1963, in dem der Schreiber darauf abhebt, dass die

524 ——— Ebd., S. 170.

repräsentative Abbildung von allgemein bekannten Stars im Vergleich zur Repräsentation von armen Menschen auch eine politische Bedeutung habe, sich aber die Porträts von Stars am Kunstmarkt weit besser verkaufen ließen: »Alison had a show in collaboration with Watts and Brecht in Hollywood. It was very shocking and very disturbing. At the same time as Andy Warhol was selling silk-screen canvases of Elvis Presley for about \$ 4000 each, Alison, right across the street, was selling very similar canvases of poor men from New Guinea for \$32.95. It was very beautiful, although the gallery owner was very disturbed, especially when Alison and Bob did a concert.«⁵²⁵ Dieses Gefälle sei für die Fluxus-KünstlerInnen bitter, da sie unter materiellen Sorgen litten, wie Higgins schreibt: »But I hate my job – I am an office-worker for a book printer, I will change jobs soon, I think, better I like stripping, photo-montage.«⁵²⁶ Im seinem nächsten, eine Woche später geschriebenen Brief an Vostell spricht sich Higgins sehr deutlich über Pop Art aus: »Pop-art is revolutionary the way Mussolini's march on Rome is revolutionary – it teaches you to praise the great Culture-Symbols of a dying world ... There is no bravery in Jim Dine's mock plumbing (Which makes fun of a good day's work) or Gaul's toys or Warhol's billion-dollar bonanzas, because there is no danger. It was against this sort of shit that I did my Danger Music ... The pop art bit is new, yes, but so was surrealism. Each tended to cut people off from the world, I prefer the opposite.«⁵²⁷ So drastisch drückte Dick Higgins seine Abneigung noch vor Hannahs Geburt aus, die in ihrer Familie kursierende Sichtweise übernimmt sie und baut sie in ihre wissenschaftliche Argumentation ein.

Hannah Higgins versteht zwar den Erfolg der Pop Art vor dem Hintergrund des politischen Klimas. So schildert sie diese Zeit als den Höhepunkt des Kalten Krieges, in der die akademische Schicht zunehmend desillusioniert war. Der Widerstand gegen die Linke artikuliert sich in einer weitgehenden Entpolitisierung des ganzen Lebens, das Eintreten für die freie Marktwirtschaft wurde als überparteiliche Haltung oder als einheitliche natürliche menschliche Grundhaltung angesehen.⁵²⁸ An derselben Stelle zeigt Higgins sogar, dass »neutrale« Formen der künstlerischen Ausdrucksmittel, der Abstract Expressionism und von ihm ausgehend später auch das Happening, als eine Form von Propaganda für die Freiheit und damit indirekt als Propaganda für die freie Marktwirtschaft gedeutet werden könnten und

525 ——— Dick Higgins, Brief an Wolf Vostell, 11. November 1963, Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm.

526 ——— Dick Higgins, Brief an Wolf Vostell, 18. November 1963, Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm.

527 ——— Higgins 1993, wie Anm. 525.

528 ——— H. Higgins 1994, wie Anm. 19, S. 19.

von der Rezeption häufig auch auf diese Weise interpretiert worden seien. Insofern ist meiner Meinung nach der Erfolg der Pop Art, die die Symbole des Kapitalismus (Star-Images als Waren, Banknoten, Katastrophenbildern als Waren et cetera) in konventionellen Bildformaten verherrlicht hat, trotz ihrer kritischen und fluxus-ähnlichen Anfänge eben als eine politisch konditionierte und strukturelle Erscheinung zu werten. Es geht hier um eine hegemoniale Bildpolitik, nicht um die Frage von »Who did it first?«. Diesen naheliegenden Schluss zieht Higgins jedoch nicht.

Der erbitterte Ehrgeiz, sich als Erfinder einer bestimmten Formensprache, eines Stils, einer Kunstrichtung darzustellen, knüpft an die Legende vom einsamen, genialen, schöpferischen Künstler an, wie sie als typisierende Erzählung in der bürgerlichen Gesellschaft existiert. In der Fluxus-Bewegung wurde eine kritische Sichtweise der künstlerischen Autorschaft thematisiert. Hinter diese Kritik der Fluxus-KünstlerInnen fällt Higgins gewissermaßen zurück, wenn sie dem Gründungsmythos überhaupt eine so große Wichtigkeit beimisst. Über Gründungsmythologien macht sich beispielsweise der Fluxus-Künstler Emmett Williams in seinem Buch *My Life in Flux and Vice Versa* lustig: »Another colleague, on this side of the ocean, saw blood on the water in one of the cities in the Rhineland, at the age of two, or three, or maybe four, and invented Happenings on the spot then and there.«⁵²⁹ Die leicht paranoide Haltung vieler KünstlerInnen ironisiert Williams im Folgenden: »Then there is the sad case history of the German conceptual artist in New York who woke up one morning and realized that he had invented just about everything first, but who unfortunately had told his ideas to other artists in Manhattan, who promptly executed his works and signed them as their own.«⁵³⁰

Eine weitere Erzählung im Sinne von »Who did it first?« rankt sich nach Higgins um die Erfindung des Begriffes Intermedia, der von ihrem Vater Dick Higgins erstmals in Zusammenhang mit Kunst benutzt wurde. »Higgins revived the term Intermedia in 1966 in *The Something Else Newsletter*«,⁵³¹ der mit *Intermedia* betitelt war. 1969 sei er schon als Titel einer Kunstveranstaltung in Heidelberg (*Intermedia 69*) benutzt worden. Wiederum führt uns Higgins den Ausschluss der »eigentlichen Erfinder« vor Augen: Zu einem 1967 vom New York State Council of the Arts veranstalteten Intermedia-Festival sei kein einziger Fluxus-Künstler oder -Künstlerin eingeladen worden, statt eher karger Fluxus-Events hätten die Ausrichter elektronische Medien und eine Nähe zu theater- oder happeningähnlichen Formen bevorzugt.⁵³² Auch hier könnte man vor allem eine inhaltliche Kritik anschließen.

529 ——— Williams, wie Anm. 446, S. 11.

530 ——— Ebd.

531 ——— H. Higgins 1994, wie Anm. 19, S. 99.

532 ——— Ebd., S. 101.

4.28 HANNAH HIGGINS EXKURS ZU PETER BÜRGER'S THEORIE DER AVANTGARDE

Um zu einer Analyse zu gelangen, warum Happening und Pop Art größeren und schnellen Erfolg auf dem Kunstmarkt hatten, bedarf es meines Erachtens einer Betrachtung der strukturellen und politischen Dimensionen der Positionierung am Kunstmarkt beziehungsweise einer Analyse, warum die Pop Art sehr viel eher in einem affirmativen Sinne Anklang finden konnte, sowohl in bezug auf eine stabilisierende gesellschaftliche Wirkung als auch in bezug auf eine Stabilisierung bestehender Paradigmen der bildenden Kunst. Eine Möglichkeit, wesentliche Intentionen der Avantgarde oder hier der Neoavantgarde zu fassen, hat Peter Bürger entwickelt, der die politische Stoßrichtung der Avantgarde präzisiert und wohl auch überinterpretiert hat, wie wir gesehen haben. Die nach Bürger zum Scheitern verurteilte Intention der Avantgarde, die Institution Kunst in die »Lebenswelt« aufgehen zu lassen, impliziert eine politische Tendenz, da sie eine Möglichkeit der Einflussnahme auf die Gesellschaft zu ihrer Bedingung und zu ihrem Programm macht. Bürger ermöglicht es jedenfalls, über die Theoretisierung des Begriffes »Institution Kunst« ein bestimmtes Feld abzustecken, gleichzeitig wird die marktwirtschaftlich-kapitalistische Ausrichtung dieses Feldes mitgedacht. Wie wird nun Bürgers Theoriebildung bei Hannah Higgins rezipiert?

Auffällig ist, dass sich Higgins nur sehr am Rande mit Bürger beschäftigt. Sowohl in ihrer Dissertation als auch in dem bereits erwähnten Essay »Fluxus: Performed Politics/Politics of Performance« wird er nur in Fußnoten gestreift. Sicherlich war Bürgers *Theorie der Avantgarde* im deutschsprachigen Kontext weit diskursmächtiger als in den Vereinigten Staaten, auch wenn das Buch sehr wohl ins Englische übersetzt worden ist. In der Dissertation kommt Higgins auf Bürger in Zusammenhang von Auseinandersetzungen innerhalb der Fluxus-Gruppe über politische Stellungnahmen zu sprechen, die sich an extremen Äußerungen von George Maciunas und öffentlichen Protesten entzündet hatten: »In effect then, the criticism of the newsletters' policy was incompatible with both Maciunas' ideology and the uniform radicalism traditionally ascribed to avant-gardes, where a broadly critical aspect is transformed into a specially institutional critique.«⁵³³ In dem

Essay wird der Vorfall einer Demonstration gegen ein Konzert von Karlheinz Stockhausen und der Streit über die Fluxus-Newsletters wieder aufgegriffen. Dabei interpretiert die Autorin Bürgers Theorieentwicklung: »In effect then, MacLow's critique is incompatible with Maciunas' ideology for Fluxus, as well as with the traditional polemical system ascribed to avantgarde generally, where their iconoclastic aspect is interpreted as institutional terrorism.« Dazu in einer Anmerkung: »This is especially true of Peter Bürger's Theory of the Avant-Garde.«⁵³⁴ Die Anspielung auf Bürger kann ich nicht genau verifizieren, Higgins bezieht sich hier jedenfalls auf das Kapitel »Avantgarde als Selbstkritik der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft« bei Bürger. Die Bemerkung macht zwar Higgins Einstellung deutlich, hat aber meiner Meinung nach wenig mit Bürgers Text zu tun. Geradezu terroristisches Potenzial wird der Avantgarde wohl eher von ultrakonservativen, neofaschistischen Kunsthistorikern wie Hans Sedlmayr unterstellt.

Um nochmals auf Bürgers theoretischen Standpunkt zurückzukommen, der inzwischen seinerseits von einer historischen Perspektive zu betrachten ist: Im Kapitel »Avantgarde als Selbstkritik der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft« seiner *Theorie der Avantgarde* entwickelt Bürger einen Kritikbegriff, indem er am Beispiel der Religion die Unterscheidung von systemimmanenter Kritik und Selbstkritik bei Karl Marx zum Ausgangspunkt nimmt: »Systemimmanente Kritik innerhalb der Institution Religion ist Kritik an bestimmten religiösen Vorstellungen im Namen anderer Vorstellungen. Im Gegensatz dazu setzt Selbstkritik Distanz zu den einander bekämpfenden religiösen Vorstellungen voraus. Diese Distanz ist aber nur das Resultat einer im Grunde radikaleren Kritik – der Kritik an der Institution Religion selbst.«⁵³⁵ Diese Unterscheidung überträgt Bürger auf den Bereich der Kunst, wobei das Stadium der Selbstkritik durch die historischen Avantgarden erreicht sei. Dieses selbstreflexive Stadium sei möglich geworden, nachdem die Institution Kunst durch einen Prozess immer größerer Arbeitsteilung in der bürgerlichen Gesellschaft einen als autonom definierten Status erreicht hatte:

Mit den historischen Avantgardebewegungen tritt das gesellschaftliche Teilsystem Kunst in das Stadium der Selbstkritik ein. Der Dadaismus, die radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde, übt nicht mehr Kritik an den ihm vorausgegangenen Kunstrichtungen, sondern an der *Institution Kunst*, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat. [...] Die Avantgarde wendet sich gegen beides – den Distributionsapparat, dem

534 ——— H. Higgins 1995, wie Anm. 19, o. S. im vorliegenden Ausdruck.

535 ——— Bürger, wie Anm. 41, S. 28.

das Kunstwerk unterworfen ist, und gegen den mit dem Begriff der Autonomie beschriebenen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Erst nachdem im Ästhetizismus die Kunst sich gänzlich aus allen lebenspraktischen Bezügen gelöst hat, kann einerseits das Ästhetische sich ›rein‹ entfalten, wird aber andererseits die Kehrseite der Autonomie, die gesellschaftliche Folgenlosigkeit, erkennbar. Der avantgardistische Protest, dessen Ziel es ist, Kunst in Lebenspraxis zurückzuführen, enthüllt den Zusammenhang von Autonomie und Folgenlosigkeit.⁵³⁶

Bürger legt seiner Theorie mit der Ineinssetzung von Kunst und Leben allerdings einen essenzialistischen Begriff von Leben zugrunde, der von der Unmittelbarkeit des Lebens ausgeht. Er sieht Leben nicht als eine kulturell geprägte und vermittelte Sphäre an und gelangt von daher zu einer eindeutigen Unterscheidbarkeit, die sich jedoch theoretisch nicht halten lässt. Einen Vorzug von Bürgers Begrifflichkeit sehe ich freilich darin, dass die Kennzeichnung der Kunst als Institution statt als diskursives Feld den Warencharakter der Kunst stärker hervortreten lässt; die Begriffe »Institution« und »diskursive Formation« sind allerdings inhaltlich verwandt. »Diskursive Formation« (Michel Foucault) beschreibt die unterschiedlichen Instanzen, die – übertragen – innerhalb der Institution Kunst strukturierend und hierarchisierend wirken, wie externe und interne Ausschlussmechanismen, die die Unberechenbarkeit der Diskurse und Ereignisse über Prozeduren der Klassifikation, der Anordnung von Verteilungsprinzipien und der Bestimmung von Arten der Rede, des Kommentars, der Funktion des Autors und der Disziplinen sowie den »Willen zum Wissen« zu bändigen versuchen. Zudem macht dieser Begriff die prinzipielle Unabgeschlossenheit des Diskurses deutlicher. Von einer rein marxistischen Überbautheorie hat sich auch Bürger mit seinem Begriff der Institution gelöst. Die Rekonstruktion der Geschichte des Teilsystems Kunst »kann nicht in der Weise geschehen, daß man die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft zur Grundlage der zu erfassenden Geschichte der Kunst macht. [...] Die Geschichte der Gesamtgesellschaft erscheint nämlich so gleichsam als Sinn der Geschichte der Teilsysteme. Dem gegenüber ist es notwendig, auf die Ungleichzeitigkeit der Entwicklung der einzelnen Teilsysteme zu insistieren.«⁵³⁷ Trotzdem erscheint Bürgers System wesentlich unflexibler, da der Begriff »diskursive Formation« oder der später von Foucault benutzte verwandte Terminus Dispositiv auf eine Verschränkung von Institutionen, Gesten, Körpern, Architekturen et cetera verweist.

536 ——— Ebd. S. 28 f.

537 ——— Ebd. S. 30 f.

Autonomie wird von Bürger nicht als totale Losgelöstheit definiert, sondern als relative Zweckfreiheit. Er bezieht sich auf Jürgen Habermas, der von einer Abkoppelung des kulturellen vom politisch-ökonomischen System spricht, da die Künste aus einem rituellen Gebrauchszusammenhang entlassen seien. Bürger fährt fort: »Es ist darauf zu insistieren, daß hier den Funktionsmodus des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst bezeichnet: dessen (relative) Selbständigkeit gegenüber gesellschaftlichen Verwendungsansprüchen. [...] Die Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft lebt von der Spannung zwischen institutionellem Rahmen (Freisetzung der Kunst von gesellschaftlichen Verwendungsansprüchen) und möglichen politischen Gehalten der Einzelwerke. Dieses Spannungsverhältnis ist jedoch keineswegs stabil, vielmehr unterliegt es, wie wir sehen werden, einer geschichtlichen Dynamik, die auf seine Aufhebung hindrängt.«⁵³⁸ Hieraus leitet er die Forderung ab, dass in einer wissenschaftlichen Untersuchung der Gehalt eines Werkes zu dessen gesellschaftlichen Kontexten in Beziehung gesetzt wird. Terry Eagleton, der sich explizit in einer marxistischen Tradition vertort, argumentiert hingegen, dass gerade die sogenannte »Autonomie« der Künste ein ideologisches Konzept der bürgerlichen Gesellschaft zur Anschauung bringe, in der ein unternehmerisches Individuum auch autonom müsse handeln können.

Bürger beschreibt den Ästhetizismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als einen Höhepunkt in der Folgenlosigkeit von Kunst, bei dem Kunst als schöne, belanglose Form gewertet werde, und schließt hierauf mit der Stelle auf die Hannah Higgins anspielt, die bei ihr jedoch in einen ganz anderen Zusammenhang gebracht wird: »Das Zusammenfallen von Institution und Gehalten enthüllt die gesellschaftliche Funktionslosigkeit als Wesen der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft und fordert die Selbstkritik der Kunst heraus. Es ist das Verdienst der historischen Avantgardebewegungen, diese Selbstkritik praktisch geleistet zu haben.«⁵³⁹ Was die zweite Erwähnung bei Higgins anbelangt, so konnte ich, obwohl ich mich eingehend mit Bürger beschäftigt habe, insofern als seine Theorie zur Frage des subversiven Potenzials von avantgardistischen Bewegungen eine wichtige historische Position liefert, nirgendwo eine Textstelle ausmachen, in der er die Avantgarde mit politischen *terroristischen* Positionen in Zusammenhang bringen würde. Zudem muss man hinzufügen, dass sich Bürger fast durchgängig auf die historischen Avantgarden von Dadaismus und Surrealismus bezieht und so gut wie gar nicht auf die Neoavantgarde, zu der man Fluxus rechnen kann. Was bedeutet diese grobe Vereinfachung bei Higgins? Welche Intention können wir darin erkennen?

538 ——— Ebd., S. 31 f.

539 ——— Ebd., S. 35.

Tatsächlich hat Higgins den Begriff »terrorism« dem Briefwechsel von Fluxus-KünstlerInnen aus den Sechzigerjahren entnommen. Insbesondere Maciunas schlägt »terroristische« Aktionen vor, allerdings sind damit Aktionen gemeint, die einen milden sabotageähnlichen Charakter haben, wie zum Beispiel das Unbrauchbarmachen von Türschlössern in Museen. Heutzutage versteht man im Allgemeinen etwas anderes unter Terrorismus, nämlich im deutschsprachigen Sprachraum das militante Vorgehen der RAF sowie Gewalttaten aus islamisch-fundamentalistischer Überzeugung wie Flugzeugentführungen, Selbstmordattentate, Sprengstoffanschläge auf Synagogen und Kirchen oder ähnliches. Als Higgins die Arbeit schrieb, lag der 11. September noch in weiter Ferne, dennoch löste auch damals schon der Begriff Terrorismus Widerwillen aus.⁵⁴⁰ Es erscheint übertrieben und ungerechtfertigt zu sagen, Bürger habe der (Neo-)Avantgarde eine terroristische Haltung zugeschrieben, um dies dann zurückzuweisen.

Auch hier drängt sich der Verdacht auf, dass Fluxus von Higgins tendenziell vor allem als Kunstrichtung interpretiert werden soll, die andere Kunstrichtungen maßgeblich beeinflusst hat, indem sie politische Implikationen dramatisiert, verzerrt und dann zurückweist. Dies entspricht ungefähr dem Standpunkt, den Dick Higgins innerhalb der Gruppierung vertreten hat, nämlich Fluxus als Stilrichtung und damit als Kunstbewegung zu situieren und weniger als politische Haltung. Damit bleibt ihre Analyse hinter der Fluxus innewohnenden, gesellschaftskritischen Perspektive und der vielbeschworenen Intention zurück, die Grenzen von Kunst und Leben in eine politische Stellungnahme aufzuheben. Ihre eigenen Verflechtungen, die neben den verwandtschaftlichen letztlich auch ökonomische sind, reflektiert sie nur unvollständig. Kunstwissenschaft, Kunstkritik und der Kunstmarkt beeinflussen sich offenbar gegenseitig. Dennoch möchte ich an dieser Stelle auch auf die Unmöglichkeit einer neutralen Position verweisen. Dies kommt bei einer Untersuchung zur Fluxus-Bewegung insbesondere darin zum Tragen, dass bei der Unklarheit und Unabgeschlossenheit des Feldes und der Redundanz des Materials der Kontakt zu und Informationen von den Beteiligten unabdingbar werden. Und über die Möglichkeit, an bisher in den Diskurs nicht eingespeiste Informationen zu gelangen, entscheiden letztlich auch Sympathie oder Antipathie der Protagonisten. Die im Kunstbereich stets prekäre Frage des Dazugehörens ist auch für die kunst-

540 ——— Arthur C. Danton zieht eine Parallele zwischen dem Holocaust und den Terroranschlägen des 11. Septembers, was aus europäischer, genauer aus deutscher Sicht als aberwitzige Fehleinschätzung erscheint: »I wanted the show to coincide with this year's anniversary of the event, symbolically, I suppose, our Holocaust« (»9/11 Art as a Gloss on Wittgenstein«, in: *The Art of 9/11*, Ausst.-Broschüre Apexart, New York 2005, o. S.).

wissenschaftliche Forschung von subtilen Zeichen und Codes abhängig. So gestattet ein intensiver Kontakt zu den noch lebenden Protagonisten die Veröffentlichung von »Exklusivmaterial«. Dies unterminiert gleichzeitig die Einhaltung einer kritischen Distanz. Das Beispiel von Hannah Higgins und Dick Higgins/Alison Knowles ist besonders auffällig, aber es erwächst auch für andere InterpretInnen und AkteurInnen, wie mich selbst, oftmals die Frage einer gemeinsamen strategischen Positionierung innerhalb des Feldes der bildenden Kunst. Meine eigene Arbeit ist durch Informationen von Emmett Williams, Alison Knowles, Hans Sohm und Wolf Vostell beeinflusst. Auch wenn solche Vorgänge nun am Beispiel von Fluxus analysiert wurden, so sind sie doch weitaus häufiger zu finden und verfolgen allenthalben den Zweck gegenseitiger Situierung und Absicherung am (Kunst-)Markt.

4.29 VON DER MUSEALISIERUNG POLITISCHER HALTUNGEN ZUM MAUSOLEUM: FILLOU UND BRECHT

Auch bei weiteren Fluxus-KünstlerInnen, die an sich das Modell des Künstlergenies durch die Art ihrer Arbeiten kritisiert haben, ist die Infragestellung von Paradigmen des Kunstbetriebs durch die Art und Weise ihrer Präsentation im Nachhinein zurückgenommen und sind sie selbst als Schöpfer auratisiert worden. Eine solche Verkehrung stellt Emmett Williams bei den Ereignissen nach Robert Fillious Tod fest:

The very day Marianne's letter and package arrived, I received an invitation to a new Filliou exhibition in Paris, at the Galerie Crousel-Robelin, that was to open that very evening. The gallery was showing »*la reconstruction de son atelier tel qu'il l'avait laissé avant de quitter pour la monastère.*« Saint Robert! My thoughts rushed back decades to the Impasse Ronsin in Paris when Brancusi's studio lay just the way he had left it, until it was reconstituted as a work of art within the walls of a museum. Was that happening to my all-too-human co-inventor, where they turning the simple room in a farmhouse where he used to work into an œuvre d'art? No more *Spaghetti Sandwiches*, neither in the spirit nor the flesh? (Yes,

we used real meat in our Co-invention No.1, sometimes from horses, but always real meat. For us, art was something you could trust.)⁵⁴¹

Williams umreißt noch einmal die wichtigsten Vorstellungen über Fluxus: Die Fluxus-Aktionen sollten reale Handlungen zeigen, kein Theater, keinen Symbolismus. Diese realen Handlungen waren zwar durch den Rahmen des Kunstbetriebs zweifellos noch herausgehoben, sie forderten aber eine Umwertung der Werte, statt Auratisierung beabsichtigten die KünstlerInnen die Auflösung oder zumindest die radikale Veränderung der Kunst. Marianne Filliou hingegen beschritt offensichtlich den Weg in Richtung Musealisierung und dies versuchte sie vor Williams zu rechtfertigen: »Ninon Robelin is showing in her gallery Robert's room (atelier) the way he left it before he went into retreat. Very few things – some finished, some not. For me it was a healthy and less painful way to be able to take it off the walls – a kind of natural way. It had to be done eventually, since Marcelline and Jakob need the room. So – things just happen naturally – if one lets them happen. This way actually nothing is happening. Well well, you know what I mean.«⁵⁴² »Yes yes, I know what you mean«, kommentiert Williams ironisch.⁵⁴³ Williams karikiert hier die Rechtfertigungsstrategien der Angehörigen beim Prozess der Auratisierung. Mit der Auratisierung geht in der Regel im Betriebssystem Kunst eine Wertsteigerung einher, an der die Angehörigen wiederum teilhaben. Die Aussage »Es gibt kein Außerhalb des Diskurses« hat auch hier eine unhintergehbare ökonomische Rückbindung.

Diesen Vereinnahmungen durch den Kunstbetrieb und den Markt versuchte George Brecht zu entgehen. Er beschäftigte sich vorausschauend mit der Musealisierung und Stilllegung durch den Kunstbetrieb. Er war an besonderen Modi der Erfahrung interessiert, die nicht zwangsläufig auf den Kontext der Kunst beschränkt waren. Gabriele Knapstein betont, dass Brecht »eine möglichst umfassende ›Erforschung der Struktur von Erfahrung‹ zu seiner Aufgabe« gemacht habe, »die künstlerische Arbeit [betrachtete er] als eine Forschungsrichtung unter anderen in einem universalen Zugang zur Erfahrung.«⁵⁴⁴ Er lehnte sich an den Philosophen John Dewey an, der die KünstlerInnen der Sechzigerjahre stark beeinflusst hat. Als Kernproblem fokussierte Dewey »die Wiederherstellung der Kontinuität zwischen ästhetischer Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen.«⁵⁴⁵ Als eine logi-

541 ——— Williams, wie Anm. 446, S. 155.

542 ——— Zit. nach ebd.

543 ——— Ebd.

544 ——— Knapstein, wie Anm. 17, S. 86.

545 ——— John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, 1980, S. 17, zit. nach ebd., S. 87.

sche Konsequenz aus seiner antiauratischen Haltung, die zu offenen künstlerischen Prozessen führte, hat Brecht auch einen Text zur musealen Präsentation seiner Arbeit *Medicine Chest* verfasst, den ich hier ausführlich zitiere, da er paradigmatisch einen anderen Weg als den der Musealisierung vorschlägt:

It is within the spirit of the work that (as in life in general) parts may be lost, broken, spilled, stolen, replaced, contributed, soiled, cleaned, constructed, destroyed ... How shall an exhibitor cope with this? First, by relaxing, since I resolve him completely of responsibility for returning the work in its original form, secondly, by doing what seems to him appropriate to do. (When your shows wear out we have them re-solved, without fuss.) When (if) parts disappear, replace them with parts that seem equivalent (able to substitute). If no equivalent parts are available, substitute something else, or nothing at all, if you'd rather. Everyone will do what it is appropriate for him to do. No catastrophes are possible.⁵⁴⁶

Diese Anleitung stammt aus dem Jahre 1960! Es ist nicht sehr wahrscheinlich, dass sie in den heutigen Museen für zeitgenössische Kunst befolgt wird. Mit welchen Strategien den Effekten der Stilllegung entgegen gewirkt werden kann, wird klar, wenn man zwei Präsentationsformen von Arbeiten Dieter Roths vergleicht. Einmal wurden diese in einem traditionellen Ausstellungssetting in der Staatsgalerie Stuttgart gezeigt, eine Art Bar-Event gab es dabei nur während der Eröffnung. Alle Exponate, nicht nur solch fragile wie gegen Verfall und Ungeziefer begaste Schokoladenkonstrukte, wurden als auratische Objekte in Vitrinen gezeigt. Um eine offenere Präsentationsform bemühten sich die Kuratoren der *Documenta11*. Ein studioartiger Raum von Roth war installiert, der schon durch die kleine Geste eines Tisches, an dem einige Menschen saßen und Tee tranken und dabei für Besucher ansprechbar waren, darunter auch Roths Sohn, bewirkte, dass die Szenerie etwas vom Charakter eines Mausoleums verlor. Die Situation war dennoch von großer Künstlichkeit, so konnten die Besucher immer nur in abgezählten Kontingenten den Raum betreten, da sonst der Charakter eines Besuches in einem halbprivaten Territorium verloren gegangen wäre.

Das unlösbare Problem einer Stilllegung durch den Kunstbetrieb, sobald eine künstlerische Arbeit in die ökonomischen Kreisläufe gerät, wird an diesen Beispielen offensichtlich. Jede Aktion wird zum festgefrorenen

546 ——— George Brecht, »Notes on Shipping and Exhibiting 'Medecine Cabinet' (Alternative Titles: Medecine Chest, Cabinet), 1960«, Typoskript, 16. November 1961, Archiv Braun, Remscheid, zit. nach Knapstein, wie Anm. 17, S. 134.

Bild, jedes Objekt zur Ware. »Der Maler gibt etwas, das eine Augenweide sein soll, er lädt aber den, dem er sein Bild vorsetzt, ein, seinen Blick zu deponieren, wie man Waffen deponiert«, so beschreibt Jacques Lacan die pazifizierende Wirkung von Bildern.⁵⁴⁷ Dieser pazifizierende, halluzinatorische Effekt von Bildern oder zum Bild geronnener Szenarien tritt umso deutlicher zutage, wenn der Rezipient gleichzeitig vom Akteur zum stillgelegten Betrachter mutiert.

547 ——— Lacan, wie Anm. 92, S. 71.

5 POLITIKEN UND PERFORMANZEN

5.1 POLITISCHE IMPLIKATIONEN

BEI FLUXUS – EIN WEITES FELD

Die ›terroristischen‹ Sabotageakte, die George Maciunas vorschlug – Pannen durch stehen gebliebene Autos an Verkehrsknotenpunkten, Verstopfen von U-Bahn-Waggons mit großen Gegenständen wie Musikinstrumenten, Druck und Verkauf von präparierten Ausgaben der New York Times, Verstopfen der Briefkästen von Museen und Galerien durch Tausende von gesendeten Ziegelsteinen, Unterbrechung von Konzerten durch Niespulver etc. – nehmen sich im Nachhinein eher wie recht harmlose Streiche, denn als Sabotageakte aus. Dennoch erschienen sie Künstlerkollegen realistisch genug, um sich entschieden dagegen abzugrenzen. So motivierten Maciunas Vorschläge eine ernsthafte Auseinandersetzung der KünstlerInnen mit dem ›Betriebs-system Kunst‹ und zwangen sie, Position zu beziehen. Tatsächlich war selbst Maciunas Haltung ambivalent. Er relativierte in einem Brief an Emmett Williams dieses Konzept des zivilen Ungehorsams als Strategie in der Konkurrenz um Aufmerksamkeit: »Mein Motiv für Behinderungen auf der Straße ist auch überwiegend kommerzieller Natur – je mehr Störung, desto mehr Zuschauer etc. Wenn wir Fluxus zwei Monate lang mit jeder Art von Störung oder mit ›street compositions‹, wie Paiks Zen for Street oder Dragging Suite in Verbindung bringen, dann werden die Leute neugierig, was Fluxus wohl in einem Theater anstellt etc. etc.«.

Öffentlich zu-sehen-gegeben wurden die politischen Kontroversen innerhalb der changierenden Gruppierung der Fluxuskünstler im Fluxus News-Policy letter No. 6, April 1963. Maciunas schlug oben erwähnte ›terroristische‹ Sabotage Akte vor, die sich u.a. gegen Museen und Galerien richten sollten. Die Reaktionen von einigen Künstlern waren sehr ablehnend gegenüber dieser Art Aktion, beispielhaft ist ein Antwortbrief ,von Jackson MacLow zitiert:

I'm not opposed to serious culture – quite the contrary. I'm all for it & I hope & consider that my own work is a genuine contribution to it. Of course I am opposed to certain aspects of what is called serious culture & especially to the wrong kinds of prestige attached to some real and some bogus kinds of serious culture & most especially I'm opposed to its commercialization... no blunderbuss attack against culture (serious or otherwise) as a whole (such as Henry's Destroy Art Campaign and most of your proposals) will do anything to remedy what's wrong with the present situation. I am not at all against art or music or literature, old or new.

Jene Kontroversen sind teilweise in frühen Veröffentlichungen und Künstlerbüchern abgedruckt, beispielhaft ist die schon zitierte Diskussion zwischen Maciunas und Tomas Smit. Diese internen Auseinandersetzungen kommentierte Hannah Higgins: »The complex status of Fluxus as a political and avant-garde phenomenon can be located within its internal disputes on the problems of activism, art making and the critical mainstream. Understood schematically, disputants represent positions within the Fluxus framework. Thus, the disputants can be said to perform a political positions with regard to the debate«.

Die Diskussionspartner führten einen politischen Disput auf; dass die Debatten explizit im Kunstkontext als solche präsentiert wurden, verweist auf ihren einerseits symbolischen Charakter. Man kann andererseits diese öffentlichen Kontroversen als die paradigmatische Präsentation einer antagonistischen Öffentlichkeit auffassen, dies ist allerdings ein Sprechakt, oder wenn man so will, eine Anrufung für Subjekte, die als Rezipienten mit den Texten in Berührung kommen. Die Beteiligten sehen sich dadurch als politische Subjekte angesprochen und positioniert.

5.2 ORIGINALE

Ein intensiv diskutiertes Ereignis war die Aufführung der *Originale* von Stockhausen 1964 beim *Annual New York Festival of the Avant-Garde*, das von Charlotte Moorman organisiert wurde. Maciunas betrachtete Charlotte Moormans Pläne als direkte Konkurrenz, wie er an Brecht schrieb: »Charlotte's activities here begin to look like a grotesque contest of up-manship. Upon arrival here she found out the Flux-orchestra [changed] plans and frantically rushed to put together her own festival a few weeks before Flux – even though it fell in a bad season. This who can be firstest attitude did not end there. I sponsored Kosugi's arrival here for Flux-, so could feature many of his pieces perf[ormed] by himself, so sure enough she entices him to perf[orm] practically same pieces in her affair«.⁵⁴⁸ Maciunas forderte alle Künstler auf, die mit Fluxus assoziiert waren, die Teilnahme bei dem Festival zu verweigern. Desweiteren schrieb er an Charlotte Moorman, dass Fluxus-KünstlerInnen nicht zur Verfügung stehen würden, da auch sie (Moor-

548 ——— George Maciunas an George Brecht, hier zitiert nach Smith, wie Anm. 65, S. 159.

man) nicht Teil von Fluxus sei. Er erklärte Dick Higgins, dass in Demokratien Menschen nur das beizutragen bereit wären, zu dem sie Lust hätten, dagegen brauche es »[to] extract all possible contributions from all, requires strong totalitarianism«. 549 Gegen dieses totalitäre Auftreten werten sich die meisten Fluxus KünstlerInnen. Der Protest, den George Maciunas und Henry Flynt vor allem gegen die Aufführung der Originale artikulierten, bezog sich auf verschiedene Punkte: Stockhausen repräsentiere die elitäre europäische »Hochkultur«; außerdem bezichtigten beide Stockhausen des impliziten Rassismus, da er die Musik von Nicht-Weißen, insbesondere von Schwarzen ignoriere. Zudem vertrat Stockhausen in ihren Augen im Bereich der »ernsthaften Kultur« die Position eines europäischen »leaders« in der neuen Musik. »His magazine, *The Series*, has hardly condescended to mention plebeian or non European music at all [...] But Stockhausen's real importance is, that he is the fountainhead of 'ideas' to shore up the doctrine of white plutocratic European Art's supremacy.« 550

Die Demonstranten postierten sich vor dem Eingang des Festivals mit Schildern wie: FIGHT MUSICAL RASISM und FIGHT RACIST 'LAWS' OF MUSIC, sie verteilen auch Flugblätter mit einer Polemik gegen Stockhausen und die europäische Hochkunst.



Abb. 62. Flugblatt von Henry Flynt

549 ——— George Maciunas, zitiert nach ebd., S. 159.

550 ——— Ebd., S. 158.

Das Time Magazine reagierte auf die Vorkommnisse mit folgendem Hinweis: »The opening at Judson Hall could not have been more auspicious; it was picketed by a rival group calling itself ‚Fluxus‘«. ⁵⁵¹ Tatsächlich waren allerdings auch einige Fluxuskünstler unter den Aufführenden, das Programm nennt Paik, Dick Higgins und Jackson MacLow. Einige Künstler waren sowohl unter den Aufführenden, als auch unter den Demonstranten wie Higgins und Kaprow. ⁵⁵² Gegen die Aufführung demonstrierten Ben Vautier, Takako Saito, George Maciunas und Henry Flynt, folgen wir Hannah Higgins. ⁵⁵³ Owen F. Smith nennt leicht abweichend: Maciunas, Flynt, Ay-O, Saito, Marc Schliefer und Tony Conrad. ⁵⁵⁴

In Dick Higgins retrospektiver Beschreibung des Jahres 1982 fehlt die politische Dimension der Demonstration weitgehend, die Auseinandersetzung wird auf Rivalitäten reduziert: »Viele von uns [...] waren eingeladen mitzumachen. Maciunas hasste Moorman, die er für eine Opportunistin hielt und Flynt verabscheute Stockhausen aus merkwürdigen ideologischen Gründen, die für niemanden außer für ihn selbst und vielleicht Maciunas, einsichtig waren. Maciunas verkündete nun, dass jeder von uns, der an dieser Aufführung teilnahm, nicht länger als Teil von Fluxus betrachtet werden könnte. Er versuchte Ay-O und ebenso andere einzuschüchtern. Wir wurden böse auf ihn. Einige von uns, wie z.B. Al Hansen, hatten schon mit Maciunas gebrochen, mit dem es, gelinde gesagt, leicht schwierig werden konnte, zusammenzuarbeiten. Der Tag der Originale kam, einige der Fluxusperformer, ich zum Beispiel, mussten eine Streikpostenlinie von anderen Fluxuskünstlern, die die Aufführung als kulturimperialistisch attackierten, passieren. Dies war in hohem Grade peinlich und zerstörte viele Freundschaften für immer«. ⁵⁵⁵ Die Auseinandersetzung in der Gruppe spitzte sich zu, speziell Dick Higgins bezog eine deutliche Gegenposition zu Maciunas, es ging auf der Metaebene deutlich um einen Machtkampf in der Gruppe.

Motiviert durch diese Ereignisse gibt es bei Fluxus die Tendenz, die extrem linke Position mit Maciunas und Henry Flynt in Verbindung zu

551 ——— »Avant-Garde: Stuffed Bird at 48 Sharp« Time Magazine (18. Sept. 1964) p.81 zitiert nach Hannah Higgins, *Performed Politics/ The Politics of Performance*, 1995 (unveröffentlichtes Manuskript, keine Seitenzahlen).

552 ——— H. Higgins 1995, wie Anm. 19.

553 ——— Ebd. Ich stütze mich hier weitgehend auf Hannah Higgins 1995, wie Anm. 19, (unveröffentlichtes Manuskript, keine Seitenzahlen), sie bezieht sich an dieser Stelle auf eine Veröffentlichung mit dem Titel »Fluxforum«, eine öffentliche Unterhaltung zwischen Higgins, Kaprow und Alison Knowles, The Wexner Center for the Arts, Columbus, OH, 25. Februar 1994.

554 ——— Smith, wie Anm. 65, S. 158.

555 ——— Dick Higgins, »In einem Minensuchboot um die Welt oder Einige Bemerkungen zu FLUXUS«, in *Wiesbaden Fluxus 1962, Wiesbaden 1982*, wie Anm. 25, S. 32.

bringen, und die gemässigten Positionen mit Tomas Smit, George Brecht, Dick Higgins, Emmett Williams, wie wir gesehen haben auch Hannah Higgins argumentiert. Diese rhetorische Geste, einerseits die politische Auseinandersetzung vorzuführen, andererseits die radikale Haltung einigen wenigen zuzuschreiben, ermöglicht es den Künstlern, die sich eher an Kunst immanenten Fragen interessiert zeigen, in einer nachträglichen Geste des Zu-Sehen-Gebens, extreme politische Positionen zur Disposition zu stellen, von denen sie sich gleichzeitig distanzieren. Für Maciunas und Flynt steht somit gemäss dieser Interpretation die Intention einer völligen Aufhebung der Kunst im Vordergrund. Es ging ihnen in erster Linie, um die gesellschaftliche Umwälzung. Bei Tomas Smit, George Brecht, Dick Higgins wird tendenziell das Primat der Kunst akzentuiert. Die künstlerische Handlung bezieht sich auf das System Kunst und nicht auf deren Auflösung in der Gesellschaft oder auf politische Aktionen. Die Formulierungen, die zur Mythologisierung der Kunstbewegungen führen, wie Eстера Milman dargelegt hat, ähneln sich bei Dada und Fluxus auch hier bis in den Wortlaut: »Dada tried to destroy, not so much art, as the idea one had of art, breaking down its rigid borders ... humbling art ... subordination its values to pure movement which is also the movement of life [...] Dada did fight against Futurism, Expressionism, and Cubism, declaring itself for continued change and spontaneity. Dada, wanting to be constantly in motion and transformable, preferred to disappear rather than bring about the creation of new Pompiers.«^{556 557}

Für Fluxus kulminiert eine sehr ähnliche Haltung in der Aussage von Dick Higgins: »Fluxus is not a moment of history of an art movement. Fluxus is a way of doing things, a tradition, and a way of life and death.«⁵⁵⁸ Dick Higgins schreibt Fluxus in die traditionelle Mythen der Kunstgeschichte ein, wenn er die Kunstbewegung in seinem Essay »A Child's History of Fluxus« überzeitlich zu situieren sucht: »And though Fluxus is almost twenty years old now – or maybe more than twenty, depending on when you want to say it began- there are still new Fluxus people coming along, joining the

556 ——— Tristan Tzara, »Dada vs. Art«, zitiert nach Eстера Milman, *Historical Precedents, Trans-historical strategies and the Myth of Democratization*, In *Visible Language*, Volume 26 number ½, 1992, p.34. Wie Eстера Milman darlegt, handelt es sich bei diesem Ausschnitt aus einem längeren Manifest um ein hand- out für das Publikum als zusammengeknüllter Ball/ bzw. um ein Poster (vergrößerte Version) bei einer Ausstellung die Duchamp aufhäufte für die Sydney Janis Gallery in New York, 15. April bis 9. Mai 1953.

557 ——— Der Bezug zu Dada wird auch von den Künstlern häufig erwähnt, so Wolf Vostell 1994: »Sagen wir mal, das war gemeinsam bei allen, dass wir also den Dadaismus wirklich als wichtigste Kunstbewegung für uns empfanden.« Wolf Vostell im Gespräch mit Dorothee Richter, Berlin 3/1994.

558 ——— Galerie Schüppenhauer, *Fluxus Virus*. Ausstellungskatalog, Köln 1992, S. 388.

group. Why? Because Fluxus has a life of its own, apart from the old people in it. It is simple things, taking things for themselves and not just as part of bigger things. It is something that many of us must do, at least part of the time. So Fluxus is inside you, is part of how you are. It isn't just a bunch of things and dramas, but is part of how you live. It is beyond of words.«⁵⁵⁹

Fluxus erscheint hier als unmittelbare Eingebung aus dem Jenseits, ohne Traditionen und soziale Bezugssysteme, es lässt sich nicht in Worte fassen, Fluxus bewegt sich jenseits der symbolisierbaren Erfahrung. Estera Milman merkt hierzu an, dass Dick Higgins dieses Essay ein Jahr nach Maciunas Tod verfasst hat um anzudeuten, dass Maciunas dieser Aussage vehement widersprochen hätte. Die Tendenz, sich von politischen Gehalten distanzieren zu müssen, scheint bei den US-amerikanischen Künstlern wesentlich stärker ausgeprägt zu sein. In Europa haben bekanntermassen sowohl Wolf Vostell als auch Joseph Beuys aus ihrer Fluxus Zeit konkrete politische Performances/Stellungnahmen entwickelt. Für europäische Künstler (ich lasse hier die männliche Form stehen) war die Übernahme eines revolutionären Gestus nahtlos in die traditionelle Rolle des Künstler-Genies zu integrieren, sie sicherte den Künstlern sogar zusätzliche öffentliche Aufmerksamkeit. Beuys Beteiligung an ausserparlamentarischen Aktivitäten und der Gründung der Grünen Partei ist bekannt.⁵⁶⁰ Er wurde jedoch nicht ins Europa Parlament gewählt und spielte innerhalb der Grünen nur kurzfristig eine Rolle, da der ökologisch-konservative Flügel schnell an Einfluss verlor. Mit der Veröffentlichung von *Flieger, Filz und Vaterland* wiesen Frank Gieseke und Albert Markert an zahlreichen Beispielen nach, dass Beuys Symbole mit nationalsozialistischer Konnotation in sein Werk übernommen hat. Bekanntestes Beispiel ist das Braunkreuz, mit dem er viele Zeichnungen und Auflagenarbeiten stempelte, und das auf den Flügeln der Wehrmachtsflugzeuge zu finden war.⁵⁶¹ Diese eigentlich krude Übernahme von Symbolik wurde in den 60er und 70er Jahren offenbar nicht wahrgenommen. Deutlich ist jedoch auch am Beispiel der 1000 Eichen eine Wiederkehr des Verdrängten in seltsamen Umdeutungen, Eichblatt und Eiche war bekanntlich ein von den Nationalsozialisten häufig benütztes Symbol für »Deutschtum«. Im Rückblick hat daher Beuys Werk Anteil an einer Neuformulierung einer nationalen, deutschen Identität. Ein Hinweis darauf könnte auch die

559 ——— Dick Higgins, »A Child's History of Fluxus,« in *Lightworks* (Number 11/12) Michigan, 1979, p.26, zitiert nach Estera Milman, *Historical Precedents, Trans-historical strategies and the Myth of Democratization*. In *Visible Language*, Volume 26 number ½, 1992.

560 ——— Walter Grasskamp, »Soziale Plastik. Schwierigkeiten mit Beuys« in Walter Grasskamp: *Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik*. München 1995 S. 64 f.

561 ——— Frank Gieseke, Albert Markert, *Flieger, Filz und Vaterland, eine erweiterte Beuys Biografie*, Berlin 1996.

oft zerstört und düster wirkenden Installationen sein, bei denen die visuelle Aussage häufig im Widerspruch zu den euphorisch mystischen Titeln steht. Die ganze Debatte, auch die ich hier nur am Rande eingehen kann, erfuhr innerhalb des Kunstsystem erst 2008 eine polemische Diskussion, ausgelöst durch den Artikel von Beat Wyss »Beuys der ewige Hitlerjunge« in dem Magazin *Monopol*, der heftige Gegenreden auslöste.⁵⁶²

5.3 POLITISCHE KUNST – EINE STRATEGIE ZUR EINSCHREIBUNG IN DIE (KUNST)-GESCHICHTE? BEISPIELE VOSTELL UND MACIUNAS

Der Überschlag von Kunst zur Politik und vice versa wurde insbesondere am ambivalenten Beispiel Joseph Beuys diskutiert, wie wir gehört haben. So beschrieb Walter Grasskamp in *Schwierigkeiten mit Beuys*⁵⁶³, dessen messianischen Diskurs, seine Suggestivkraft, die problematische Sprache und das damit verbundene Entstehen seiner Prominenz. Anhand von Joseph Beuys Rhetorik fällt auf, dass er unter dem Deckmantel einer unverständlichen, mystischen Nomenklatur dem Publikum, sprich den Bundesdeutschen der 60er und 70er Jahre, die Rückkehr des common sense in Politik, Kunst und Wissenschaft zu versprechen schien, so Walter Grasskamp, und so im »Volk« durchaus Sympathisanten fand. Joseph Beuys lässt sich als eine singuläre Erscheinung, der Grasskamp die Sehnsucht nach der Verschmelzung einer sozialen Gemeinschaft unterstellt, nicht als paradigmatisches Fluxusmitglied einordnen, auch wenn er für kurze Zeit Teil der Fluxus Bewegung war. Der Umschlag von zeichnerischen Arbeiten zu symbolischen Aktionen und Performances bei Beuys wurde von Fluxus und den gemeinsamen Aufführungen initiiert. Diese neuen künstlerischen Ausdrucksformen nützte er jedoch schnell, um sie als einzelkünstlerische Position umzuformulieren.

562 ——— Beat Wyss, »Beuys, der ewige Hitlerjunge«, in *Monopol*, Nr. 10/2008, S.81-82, Berlin, 2008.

563 ——— Grasskamp wie Anm. 560.

Seinen Starstatus konnte er jedoch nur etablieren, weil es ihm gelang, sozusagen versprengte Reste einer nationalen Identität, nationalsozialistische Symbolik mit dem Ruf nach mehr Demokratie in ein neues Künstlerbild um zu schmelzen: Paradigmatisch dafür steht das Plakat »La rivoluzione siamo Noi«, auf dem nur eine Person zu sehen ist: Beuys in seiner typischen Kleidung mit Weste und Hut, der auf den Betrachter zukommt.

Bei Wolf Vostell lässt sich das Politikverständnis und die damit verbundenen Kunstformen anders einordnen: Wolf Vostell experimentierte nach seinen eigenen Aussagen schon vor Fluxus mit Geräuschen, Decollagen und Aktionen – auch wenn Justin Hoffmann richtigerweise anmerkt, dass Aktionen vor 1961 nicht nachweisbar sind.⁵⁶⁴ Er war einer der Künstler, die beim ersten Festum Fluxorum unstrittig als Aufgeführter und Aufführender dabei waren. Bei Vostell schlagen sich für einige Jahre seine politischen Aussagen in Aktionen nieder, so beispielsweise bei *Dogs and Chinese not allowed*, New York 1966, und in der *Brotvermessung* der Kölner Oper 1969, Instant happening, Opernhaus Köln, um nur einige zu nennen. In dem Band *dé-collagen 1954-69*⁵⁶⁵, kann man zwar in der Biographie Vostells die Angaben unter 1955-56 als einen Eintrag lesen: »Beschäftigt sich mit dem Werk von Bosch, Goya, Kubin und Leger in der Bibliothèque Nationale«, aber auch unter 1967: »Serie von Objektgraphiken Studententapete für Kommune 1, Happening MISS VIETNAM in Köln«. Vostell versuchte sich somit einerseits in das Betriebssystem Kunst entlang der traditionellen Paradigmen einzuschreiben und andererseits, sich als politischen und kritischen Künstler zu situieren.

Auch verschob sich bei Vostells eigenen Aussagen der Schwerpunkt seines Interesses im Laufe der Zeit. In dem von mir mit Vostell 1994 geführten Interview treten die politischen Zusammenhänge der Kunstproduktionen zugunsten der Einschreibung in die Kunstgeschichte über den Meisterdiskurs zurück:

[...] aber damals in dieser abstrakten, gegenstandslosen Inflation habe ich als junger Mann, als 20jähriger mit Hieronymus Bosch angefangen. Und da liegen auch schon und da hab ich schon die Ereignisse drin gesehen, die Absurditäten und im Grunde das ganze Chaos. Das war Hieronymus Bosch, das war der erste Künstler, den ich bewundert habe. Ja, aber fragen Sie mich nicht mit Originalen, oder so. Also erstmals in Büchern oder Postkarten. Aber ich sehe dann doch ziemlich schnell 1958, ich war vorher auch schon in Frankreich, aber eigentlich sehe ich dann

564 ——— Hoffmann, wie Anm. 3, S. 90.

565 ——— Vostell: *dé-collagen 1954-69*, Edition 17, Galerie Block, Erscheinungsjahr 1969.

1958 in Madrid Hieronymus Bosch. (...*unverständlich*) und Goya gleichzeitig. Und das ist weit vor Fluxus, [...]. Das andere ist ja nur eine Formsache, ob man das oder das macht. Die Sinnfindung, was bin ich überhaupt. Es geht ja nicht darum, einfach zu arbeiten. Es geht doch darum, sein ganzes Leben einem Sinn zu widmen und der ist auch sehr stark bei mir vorprogrammiert durch Bosch und Goya und später durch Picasso.⁵⁶⁶

Politik erwähnte er in diesem Interview, im Gegensatz zu seinen frühen Künstlerpublikationen nur am Rande. Es geht ihm nun »um persönliche Sinnfindung«, er positioniert sich innerhalb einer Väter – Söhne Genealogie. Besonders bei Vostell rückt die Einschreibung in die Kunstgeschichte über den Meisterdiskurs bei Katalogen und Selbstzeugnissen im Laufe der Zeit weiter in den Vordergrund, trotz seiner politischen Statements in den 60er und 70er Jahren. Die künstlerische Arbeit wird mehr und mehr als isolierte, genialische Leistung umgeschrieben. Happenings situiert er, im Gegensatz zu Fluxusaufführungen, als durch ihre spezifische und alleinige Autorschaft gekennzeichnet, daher vom Konzept her als Ausdruck eines Künstlergenies. In dem Band *Vostell* von 1969 ist er zusammen mit Duchamp und Arturo Schwarz abgebildet.⁵⁶⁷ 1993 finden sich Aufnahmen, die ihn im vertrauten Gespräch mit Dali zeigen.⁵⁶⁸ Er bezieht sich auf beide Künstler in Selbstzeugnissen. Die folgenden Aussagen stehen auf gegenüberliegenden Katalogseiten, die mit der horizontalen Überschrift *Happening* versehen sind: »Marcel Duchamp hat mir die Lücke gelassen, meine Happening Theorie zu formulieren, die auf dem Irrtum von Duchamp besteht, ein Urinoir als Skulptur zu erklären, die Benutzung des Urinoirs aber als nicht kunstwürdig zu betrachten.«⁵⁶⁹

566 ——— Wolf Vostell im Gespräch mit Dorothee Richter, Berlin, 3/1994.

567 ——— Galerie Block, Edition 17: Vostell, Berlin 1969, S. 247.

568 ——— Kunstgalerie Gera, Ulrike Rüdiger (Hrsg.), *Wolf Vostell, Leben=Kunst=Leben*, Leipzig 1993; S. 210.

569 ——— Ebd., S. 151.



Abb. 63. Vostell und Dalí, daneben steht bezeichnender Weise:
 »Ich will kein Richter über die Welt sein. Ich bin ein Hinzu­fü­ger, ich bin ein Maler.«



Abb. 64. Duchamp, Vostell und René Block 1965.



Abb. 65 *Selbstportrait*, aus dem Zyklus *Regen*, Nr. 7, 1976, Acryl, Kamera auf Leinwandfoto 133 x 157. Titelbild auf Katalog Vostell und auf dem gleichnamigen Video



Abb. 64. Duchamp, Vostell und René Block 1965.

Nahezu unterschiedslos gibt Vostell sowohl Duchamp als auch Dali als Referenz an. Diese formale Gleichsetzung verwundert umso mehr, als Dalis Rückkehr 1948 in das Spanien der Franko-Diktatur durchaus als politisches Statement gelesen werden kann und wiederholt kritisiert wurde. Bei Vostell wird Dali als positive Referenz geführt, als Beglaubigungsinstanz: »Als ich Dali 1978 besuchte und ihn fragte, was für ihn Happening sei, ...«^{570 571} Bezeichnender Weise steht direkt neben der Fotografie, die Vostell und Dali zusammen zeigen, folgendes Zitat von Wolf Vostell: »Ich will kein Richter über die Welt sein. Ich bin ein Hinzufüger, ich bin ein Maler. Ich bin jemand, der möglichst etwas macht, was es sonst nicht gibt.«(1988)⁵⁷²

In dem Katalog *Vostell* von 1992, eine umfassende Retrospektive, ist er auf den letzten beiden Seiten seiner Biographie mit Dali, mit John Cage und mit Nam June Paik abgebildet.⁵⁷³ Auf der Titelseite des schweren, sehr traditionell strukturierten Katalogs ist eine Arbeit Vostells abgebildet, die deutlich an Rembrandt-Selbstbildnisse angelehnt ist.

In Vostells Spätwerk ist Malerei zu finden, die formal stark an Picasso anschliesst, dies reicht bis in die Themenstellungen, die vom weiblichen Akt und von Stierdarstellungen geprägt sind. Auch in den Titeln scheint Picasso auf: ‚Tauromaquie in Rot‘, von 1987, das ein halb Stier, halb Weib ähnliches Wesen zeigt, das im kubistischen Stil auf rotem Grund gemalt ist. (136 x 203)⁵⁷⁴

Die Arten der Einschreibung in den Meisterdiskurs sind vielfältig bei Vostell, so fertigt er - um ein weiteres Beispiel zu nennen- 1971 den Zyklus von Objektzeichnungen ›Désastres de la Guerre‹ an. Vostell: »Mit

570 ——— Ebd., S. 150.

571 ——— »Dalís Sympathie für den spanischen Diktator Francisco Franco führte vielfach zu Kontroversen bei der Bewertung seiner Person und seiner Werke.[...] Im Juli 1948 kehrten die Dalís nach Spanien zurück, das seit 1939 unter dem totalitären Regime Francos stand. [...]Im Jahr 1975 bekam er von seinem Heimatland nach den vorangegangenen Würdigungen Verachtung und Feindschaft zu spüren. Staatschef Franco hatte kurz vor seinem Tod am 27.September 1975 fünf mutmaßliche Terroristen exekutieren lassen, und Dalí befürwortete dies in einem Interview mit der Agence France-Presse im Hinblick auf Spaniens Zukunft, ›wo es in ein paar Monaten keinen Terrorismus mehr geben wird, weil Attentäter wie die Ratten vertilgt würden. Wir brauchen dreimal mehr Exekutionen. Aber für den Augenblick reichen sie.« Nach Anschlägen auf sein Haus und Drohbriefen fürchtete Dali um seine Sicherheit und flüchtete für kurze Zeit in die USA.« Zitiert nach http://de.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dal%C3%AD#R.C3.BCckkehr_nach_Spanien, Stand 11.01.09.

572 ——— Kunstgalerie Gera, wie Anm. 568, S. 210.

573 ——— Rolf Wedewer, *Vostell*, Bonn, Leverkusen, Köln; Mannheim, Mühlheim an der Ruhr, 1992 S. 320–321.

574 ——— Kunstgalerie Gera., wie Anm. 568, S. 180–181.

diesem Zyklus ›Desastres de la Guerra‹ nehme ich den Dialog mit Kollegen auf, die Paraphrasierung ist zweitrangig.«⁵⁷⁵ Die Themen sind häufig Gewaltszenarien oft verbunden mit der Darstellung nackter weiblicher Körper. Dies ist eine Sujet Wahl, die sowohl an Picasso als auch an Goya anschließt, beide verbindet nur, dass sie von der repressiven Politik und Religion im katholischen Spanien geprägt wurden, wo Vostell auch einen Teil seines Lebens verbrachte.

Form und Inhalt sind laut Vostells mündlichen Aussagen in ihren Bedeutungsmöglichkeiten vollkommen voneinander abgekoppelt – sehr im Gegensatz zu Maciunas Fluxus-Forderung nach Einfachheit der Form, die wiederum eine bestimmte politische Haltung impliziert.

In zahlreichen Portraits inszeniert er sich im klassischen Gestus des Malers: Mit Pinsel und Palette vor einer übergroßen Leinwand, Maler und Modell usw.⁵⁷⁶ 1976 gründete er das Museo Vostell in Malpartida in Spanien. Diese Überhöhung des Künstlersubjekts, die offensichtlich im Gegensatz zu Zielen der Fluxusbewegung steht, hatte zur Folge, dass er von Fluxuskünstlern und von Kritikern/ Wissenschaftlern, nicht durchgängig zu den Mitgliedern der Fluxusbewegung gezählt wird. In Dieter Daniels Publikation *Fluxus – ein Nachruf zu Lebezeiten* des Kunstforums International, den er 1991 als Herausgeber betreute, erwähnte Daniel ihn überhaupt nicht.⁵⁷⁷

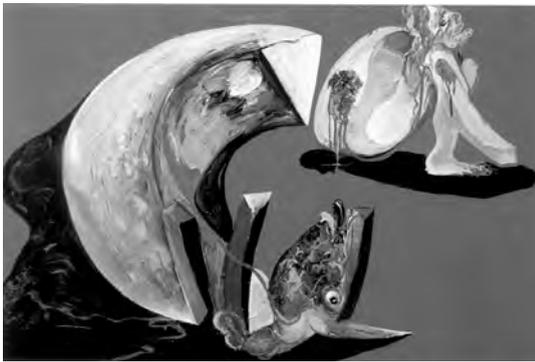


Abb. 67 Wolf Vostell: *Tauromaquia*
in Rot, 1988/89, Acryl/ Leinwand
130 x 190 cm

In den sechziger Jahren versuchte Vostell allerdings Fluxus als Label mit seiner Person zumindest im deutschsprachigen Raum gleichzusetzen. Die Auseinandersetzung um die Definitionsmacht ist im erwähnten Katalog *Happening und Fluxus* abgebildet. Unter anderem schrieb Vostell: »FLUXUS Zentrale wurde von Tomas Schmidt 1962/63 in Köln für Deutsch-

575 ——— Ebd., S. 208.

576 ——— Ebd., S. 208.

577 ——— Daniels, wie Anm. 37.

land geleitet, FLUXUS France wird von Ben Vautier geleitet, FLUXUS West ist die Fluxus Gruppe von Ken Friedman in Californien U.S.A.; FLUXUS West ist Ken Friedmann, FLUXUS Mitte ist Deutschland; FLUXUS Deutschland ist Vostell, FLUXUS Stadt in Deutschland ist Köln [...]«⁵⁷⁸

Tomas Schmit sah sich zu einer Erwiderung veranlasst, die auf der gegenüberliegenden Seite in *Happening und Fluxus* nachzulesen ist: »eine fluxus zentrale für deutschland gab es nie und nimmer. meine damalige kölnner adresse wurde als administration' verzeichnet, also als adresse zum bestellen von buechern und informationen. ausser einer postkarte der bibliothek einer lybischen oelgesellschaft and aehnlichem ist da nichts besonderes eingegangen, geschweige denn passiert. : koeln ist eine stadt des klerus, des gangstertums und des kunsthandels, aber wahrhaftig keine fluxusstadt. --- ,fluxus ist unvereinbar mit starkult oder mystischer verhaltensform' [zitiert er Vostell]: ick denk ich seh nich recht ... ---- «⁵⁷⁹ Diese Erwiderung war in Schmits Augen doch so dringlich, dass er sie drei Tage nach Vostells Manifest verfasste, Daten 10.12.68 und 15.12.68, und diese an Vostell, sowie andere Künstlerinnen und Interessierte sendete.

Aus einer zeitgenössischen feministischen kunsthistorischen Perspektive ist es erstaunlich, wie nahtlos Vostells linke politische künstlerische Haltung sich mit der patriarchalen Subjektposition in Deckung bringen ließ, als deren klassische Repräsentation das männliche, genialische Künstler-subjekt gelten kann. In der Rückschau scheint sein politischer Anspruch von Auswirkungen auf Form und Inhalt und deren zwangsläufigen Interdependenzen abgekoppelt, dass die politische Haltung stellenweise zu einem bloßen Markenzeichen geronnen ist, Fluxus wird so zum Label, zu einer Production line. Auch Vostell'schen Happenings lag eine Art Totalitätskonzept zugrunde, das den latenten Anspruch eines Gesamtkunstwerks transportierte, eine Position, die insbesondere aus einer feministischen Perspektive von vornherein äußerst problematisch ist, da sie die Konstruktion und historische Verfasstheit von Subjektivität und Situation zugunsten einer illusionären Ganzzeit ausblendet. Maciunas skizzierte den Gegensatz zwischen Happenings und den minimalistischen Fluxus Events wie folgt: »Fluxus characteristics: humorous- mono structure- insignificant, unpretentious, unprofessional (anyone can do it), derived from: Vaudeville, Gags, Dada, Duchamp, some Cage, Japanese Haiku, Japanese Zen, much Spike ones. The so called 'happenings' derived from Baroque ballets, stade in Versailles, with waterworks, fireworks, casts of hundreds, many simultaneous acts, music, dance,

578 ——— *Happening und Fluxus*, Kölnischer Kunstverein (Hrsg), Köln 1970, ohne Seitenangaben.

579 ——— Ebd., o.S.

warfare, etc, etc.«⁵⁸⁰ Maciunas beschrieb somit implizit den Herrschaftsgestus, den er Happenings unterstellt.

Maciunas hatte schon 1960 versucht, Konzerte in der Sowjet Union zu organisieren und begründete dies in einem Brief an ein Mitglied des Zentralkomitees: »(1) our desire to purge the sickness of the bourgeois world, (2) our desire for continuous moving forward of arts, music and philosophy towards concretism-realism and (3) our desire for reapproachment and unity between concretist artists of the world and the concretist society which exists in the USSR. All these objectives are best summarized in the very meaning of flux and fluxus.«⁵⁸¹

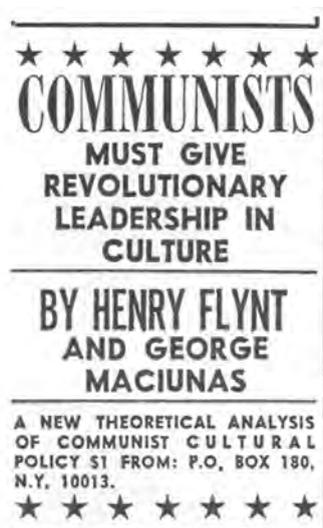


Abb. 68 Maciunas und Flynt warben mit einer Anzeige für ihre programmatische Schrift, Reklame aus *The Village Voice*, New York, 3. März 1966

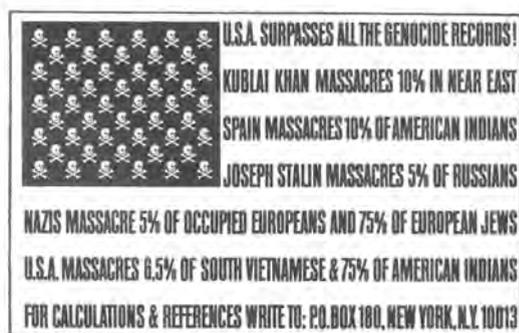


Abb. 69 Plakatfahnen entworfen und herausgegeben von Maciunas, ca 1966

580 ——— Georg Maciunas, »Comments on relationships of Fluxs so so called ›Avant-Garde Festival«, zitiert nach Williams/Noël, wie Anm. 110, englische Ausgabe London 1997, S121.

581 ——— George Macunias, zitiert nach Smith, wie Anm. 65, S. 62.

Für George Maciunas mündeten die politischen Fluxus-Aktivitäten, die als Organisation multi-medialer Festivals und Auflagenarbeiten begonnen hatte, schließlich in den Versuchen, Kooperativen zum Ankauf von Wohn- und Arbeitsräumen zu gründen. »Oft wird die Entwicklung SoHos als Maciunas Vermächtnis angeführt. George ersann jedoch nicht nur im großen Maßstab die Idee der Künstlerkooperativen, er trug auch in kleinerem Maßstab, als Gärtner, zu Begrünung SoHos bei. Ein Wald wunderschöner, eingetopfter, kerngesunder Gummibäume gedieh unter seiner Ägide genauso wie die Baumsetzlinge, die er -illegal- vor der Hausfront der Wooster Street 80 pflanzte und die heute über zwei Etagen hoch sind,«⁵⁸² wie Sarah Seagull zu berichten weiß. Maciunas verankerte seine Aktivitäten innerhalb des sozialen Geflechts einer größeren Gruppe.

Mit der Gründung von Kooperativen, die eine reale Veränderung von Besitzverhältnissen zum Ziel hatten, verließ Maciunas den Rahmen der Kunst und bewegte sich nun unmittelbar innerhalb der größeren urbanen Veränderungs- und Gentrifizierungsprozesse. Mekas und Maciunas waren diejenigen, die Künstlerkooperativen ab 1966 in Manhattan gründeten (Greenstreet und Woosterstreet). Tatsächlich vollzog sich hier nun der Umschlag von der Kunst in die Realität der »Lebenswelt«, um dies mit Peter Bürger zu benennen. Ab 1966 begann Maciunas in der ihm eigenen manischen Arbeitsweise sich für dieses Projekt einzusetzen. Er gründete *Fluxhouse Cooperative, Inc.*, ein Unternehmen, dessen Zweck war Künstlern, Komponisten und Filmemachern den Kauf von Lofts in Soho zu ermöglichen.⁵⁸³ Maciunas wollte damit den Künstlern den Weg ebnen, an einem geplanten Regierungsprogramm teilzunehmen, der *Urban Renovation & Experimental Housing Bill*, wie Thomas Kellein schildert.⁵⁸⁴ Dafür führte er Gespräche mit Stadtplanern und Politikern und kaufte daraufhin tatsächlich mit Unterstützung seines langjährigen Freundes Jonas Mekas Lofts an und renovierte diese. Wie Thomas Kellein ausführlich darstellt, war Maciunas unternehmerische Ideen aber auf Sand gebaut, ohne die notwendigen Mittel zur Renovierung, setzte Maciunas jeweils das Geld aus neuen Verkäufen für die gerade anfallenden Kosten ein. Da er weder einer professionellen Maklervereinigung beitrug, noch sich juristisch absicherte und zudem außergewöhnlich weitgehende Zusagen bei der Renovierung der Lofts machte, setzte er einen verrückten Kreislauf in Gang: Je mehr Maciunas investierte, desto mehr Geld verlor er mit seinen Geschäften. Der radikale Künstler, der eine Umverteilung der Besitzverhältnisse im Sinn hatte, ging die Geschäfte auf einer visuellen Ebene

582 ——— Sarah Seagull, Manuskript, New York 1966, zitiert nach Willimas/Noel, wie Anm. 110, S. 208.

583 ——— Vgl. Kellein, wie Anm. 40, S. 131/132.

584 ——— Vgl., ebd., S. 131 f.

an, er gestaltete Flyer und Anteilscheine, mit denen er Werbung für sein Vorhaben machte. Einige KünstlerInnen nahmen seine Dienste in Anspruch, nicht selten schlossen sie sodann direkt Geschäfte ab, ohne Maciunas zu berücksichtigen. Der Kunsthistoriker Peter Frank, der selbst in New York gelebt hatte und zu dem Interessentenkreis der Kooperative gehörte, bescheinigt dem Unternehmen eine große Wirksamkeit: »Maciunas lud in diesem Jahr seinen Freund Jonas Mekas ein, seine *Filmmakers Cinémathèque* ins Erdgeschoss der Wooster Street 80 zu verlegen, [...] Seit 1967 wurden von Maciunas neben Wooster Street 80 weitere Kooperativen in ganz SoHo gegründet. Wooster 80 und einige andere gingen alle dem SoHo Boom voraus – sie sind in dieser Gegend die ersten Koopgebäude. [...] Kooperatives Eigentum an Lofts und die Schaffung gemeinnütziger, nicht an Profit orientierter Räume sind Ideen, die die heutige, in ständiger Veränderung und Ausdehnung begriffene, fruchtbare internationale Kunstszene geformt haben. [...] Möglicherweise wären sie auch ohne Maciunas und Mekas entstanden, doch Maciunas und Mekas stellten die ersten funktionierenden Modelle vor und können als Erfinder dieser Sozialstrukturen bezeichnet werden.«⁵⁸⁵ Als Kapitalist war der progressive, linksorientierte Künstler Maciunas eine Katastrophe. Die preisgünstige und unaufwändige Weitergabe der leerstehenden Fabrikräume an Mieter oder Eigentümer sollte eine extreme Nachfrage auslösen, – faktisch determinierte sie vom ersten Tag an einen Bankrott.⁵⁸⁶ Maciunas setzte die Wohnungen mit einer kleinen Gruppe von 15 Gelegenheitsarbeitern instand, die Schuttbeseitigung von den Abrissarbeiten übernahm er oftmals selbst, Materialien konnte er nur in kleinen Chargen kaufen, eine verlässliche Planung war unter dem angespannten Finanzrahmen unmöglich. Als Beispiel schildert Thomas Kellein die Verhandlungen mit dem Münchner Galerist Heiner Friedrich, der die zweite Etage im Gebäude 141 Wooster Street erwerben wollte. Noch heute befindet sich dort eine Arbeit von Walther de Maria, *New York Earth room*, der im Besitz des Dia Centre for the Art ist. Das Zweite Objekt von Friederich befand sich im Erdgeschoss von 393 West Broadway, seine damalige zweite Galerie, aber auch hierbei gab es Schwierigkeiten mit Zahlungen und Verträgen. Maciunas hatte versäumt, über den Standard und Umfang des Innenausbaus eine bindende schriftliche Vereinbarung zu treffen, am 27. März 1974 vermerkte Maciunas den Ausgang des Immobiliengeschäfts: »Heiner Friedrich übergibt unver-

585 ——— Peter Frank, »New York Fluxus in SoHo«, in: *SoHo in Berlin*, Ausstellungskatalog, Akademie der Künster, Berlin 1976, S. 171–173 zitiert nach Williams/Noël, wie Anm. 110, S. 180–181.

586 ——— Vgl. Kellein, wie Anm. 40, S. 140, Kellein wertete Kalender von Maciunas aus, die sich in der Silverman Collection, heute Museum of Moderne Art, New York, befinden.

schämte liste mit aufgaben, das meiste nicht im vertrag, will es umsonst.«⁵⁸⁷ Heiner und Philippa Friedrich etablierten das Dia Arts Centre 1974 in New York, Philippa Friedrich verfügte als Erbin über ein großes Vermögen, das in einer Stiftung angelegt wurde, wie dies auch die New York Times bestätigt: »Established in 1974 as a non-profit foundation with a gift from Philippa and Heiner Friedrich (Mrs. Friedrich is the youngest daughter of the art patron Dominique de Menil) that eventually rose to \$40 million, Dia soon became a substantial museum with holdings of works by Andy Warhol, Cy Twombly, Dan Flavin, Joseph Beuys and others.«⁵⁸⁸ Die Dia Art Foundation verdiente mit den Gebäuden, die sie ab 1974 ohne Maciunas in Soho erwarb, bis zum Jahr 1982, als sein Teil des Stiftungsbesitzes liquidiert werden musste, ein Millionenvermögen.⁵⁸⁹ Der Architekt Shel Shapiro arbeitet an einer Recherche über die Wooster Street 80, in der er zeitweise mit Maciunas wohnte. Er spricht von ca. 80 Lofts, die zeitweise im Besitz der Flux-Cooperative waren. Shapiro wohnt noch heute gegenüber der Wooster Street 80.



Abb. 70 Blick vom Haus gegenüber auf Wooster Street 80, September 2009

587 ——— George Maciunas, zitiert nach Kellein, wie Anm. 40, S. 138.

588 ——— Williams Honan in der New York Times, September 24, 1991, siehe Archiv der NYT <http://www.nytimes.com/>, New York Times, Stand 10.02.2008.

589 ——— Vgl. Kellein; wie Anm. 40, S. 141.



Abb. 71 auf dem Dach von Wooster Street 81 mit Shel Shapiro, im Hintergrund Soho

In dem von Kellein recherchierten Büchern und Kalendern vermerkte Maciunas alle Einnahmen und Ausgaben, so produzierte Maciunas für Takako Saito 1973 einige *Flux Spice Chess*- Objekte, da er sie als »Bauarbeiterin« zu je 4 \$ die Stunde nicht bezahlen konnte, als sie 1972 nach Japan zurückflog. Auch andere Fluxus Einkünfte bewegten sich in einem sehr begrenzten Rahmen. Hans Sohm erwarb weiterhin Fluxus-Arbeiten von Maciunas, oder gab dem Chairman 250\$ in bar vor der großen Ausstellung *happing & fluxus* in Köln 1970, Jeannette Brown kaufte eine Arbeit von Ben Vautier für 42 \$, sowie weitere Arbeiten anderer Fluxus-Künstler, die Maciunas jeweils erst herstellte. Ebenso ist der Sammler Gino de Maggio als Käufer vermerkt, sowie der italienische Sammler Francesco Conz mit ähnlich geringen Summen.

1976 kaufte Maciunas eine Farm in Massachusetts, nun als Privatperson. Dennoch gab es auch dort die Idee, kooperative Wohnformen zu schaffen, dies drückte sich in Einladungen an andere KünstlerInnen und gemeinsame Performances und Events aus. Davor hatte Maciunas einige halb-phantastische Projekte initiiert, unter anderem versuchte er, wie René Block schildert, einen Fluxusstaat zu gründen: »Vor dem Kauf dieser Farm hatte es viele Pläne und mehrere Anläufe zur Gründung eines Fluxusstaates gegeben. Die Idee eines Fluxusstaates, mit Vertretung in den Vereinigten Nationen, gab George nie auf. Vorsorglich hatte er Briefmarken drucken lassen, einige Fluxuskünstler für verschiedene Ministerposten verpflichtet. Um 1964 versuchte er eine Fluxuskollektivfarm in Japan zu gründen. Mit dem Beinah-Kauf von Ginger Island, einer Insel der britischen Virgin Islands in der Karibischen See, glaubte er diesem Ziel nahe zu sein. – Die Insel war allerdings mit giftigen Pflanzen bewachsen und daher unbewohnbar. »Das nächste Projekt«, berichtet Block, »war eine Insel vor Afrika, die mit Hilfe von Yoko Ono und John Lennon erworben werden sollte. Doch Lennons

anfänglicher Enthusiasmus erlosch noch vor einer Besichtigung.«⁵⁹⁰ Selbst wenn sich Maciunas entgegen seiner kritischen, sozialistisch orientierten Einstellungen in späteren Jahren in einzelnen Aussagen in eine ähnliche ahistorische Haltung phantasierte wie Vostell oder Higgins, war die Grundhaltung seiner Arbeiten, Überzeugungen und Aktionen an utopischen sozialistischen Projekten orientiert. Auch wird bei Maciunas immer ununterscheidbarer, wo das Kunstprojekt aufhörte und das »reale Leben« anfang. Den Versuch sich in die Kunstgeschichte über eine Bezugnahme auf frühere Kunststile einzuschreiben, findet man bei ihm selten, einmal erwähnt René Block eine solche Väter- Söhne Genealogie, auf die sich Maciunas bezog: »Er [Maciunas] erklärte sein neuestes Kunstdiagramm, in dem er die Wurzeln von Fluxus ins frühe Mittelalter und die Renaissance verlegte. Er begründete das damit, dass damals an verschiedenen Fürstenhäusern erste environmentale Kompositionen entwickelt wurden, bei denen Musiker auf verschiedenen Türmen der Stadtmauern platziert wurden und er erwähnte auch das damals übliche Abhalten von merkwürdigen Kostümfesten.«⁵⁹¹ Dies zeugt eher von Maciunas Ironie, als von einem Rückfall in tradierte Muster und strategische Einschreibungsgesten.

Maciunas utopische Projekte, die von seinem Künstler-Kollegen Emmett Williams als »Lecke Traumschiffe« bezeichnet werden, entpuppten sich als unrealisierbar und mit seinen Umsetzungsmethoden als wenig lukrativ. In der realen Welt der Immobilienbranche taumelte Maciunas von der Position eines sozialen Utopisten zur der eines kapitalistischen Unternehmers ohne Kapital. Als Chairman der Unternehmungen wollte er die utopischen Projekte gleichwohl nicht auf eine fundierte breitere Basis einer juristischen Genossenschaft oder einer solidarisch handelnden Gruppe stellen. Nicht wenige der Lofts sind in dem von Maciunas angeregten Prozess tatsächlich in den Besitz der KünstlerInnen gekommen, inmitten von Manhattan, das heutzutage zu den teuersten Gegenden der Welt zählen dürften.

George Maciunas' Aktionen, wie die Gründung der Fluxukooperativen, zielten auf Selbstermächtigung der Künstler, die eine letztlich politische Umverteilung von Ressourcen, wenn auch innerhalb eines kleinen Zirkels, zur Folge hatte. Maciunas selbst betonte immer wieder die politische Seite der Fluxusbewegung, wie beispielsweise in einem Brief an Emmett Williams von 1963: »I know how you fell about involving Fluxus politically with the party (you know which one). Our activities lose all significance if divorced from socio-political struggle going on now. We must coordinate our activities or we shall become another »new wave«, another dada club,

590 ——— René Block zitiert nach Williams/Noël, wie Anm. 110, englische Ausgabe London 1997, S. 227–228.

591 ——— Ebd., S. 229.

coming and going.«⁵⁹² Trotz seiner Einstellung vollzog er nicht den Schritt zu einer politischen Aktion, die Solidaritäten und Bündnisse notwendig gemacht hätten.

Wolf Vostells Rückgriff auf ein tradiertes Verständnis von Kunstertum widerlegte im Gegensatz dazu die politischen Inhalte seiner Kunstproduktion, die in den frühen Jahren durchaus Kritik an der bestehenden Gesellschaft und ihrer bürgerlichen Selbstgewissheit übte. Ob und in wie weit seine demonstrativen Arbeiten durch ihre leicht lesbare Symbolik zu Einstellungsänderungen und dadurch zu langfristigen gesellschaftlichen Veränderungen beitragen, ist letztlich eine andere Frage. Da ihm sein Beharren auf den Status eines künstlerischen Einzelkämpfers verhinderte, sich mit anderen, ähnlich gelagerten Interessen zusammenzuschließen, gab es bei ihm nicht den für Beuys und Maciunas typischen Umschlag von der künstlerischen Symbolhandlung in eine Politik der Symbole und zurück.

Dennoch waren Aktionen wie die Vostell'sche Brotvermessung der Frankfurter Oper durch die große Öffentlichkeit über Tageszeitung symbolisch wirksam. Sie machten symbolische Politik, da sie einfach zu lesen waren und medial weit verbreitet wurden. Durch das hohe Abstraktionsniveau, und den letztlich elitären Code vieler künstlerischen Fluxus-Artikulationen, wie beispielsweise der konkreten Poesie in der die Partituren geschrieben waren, ist die künstlerische Position bei Fluxus strukturell gesehen eher an die Position der Intellektuellen, wie Bourdieu sie beschreibt, angelehnt.⁵⁹³ Dabei handelt es sich um einen Intellektuellen, der in das politische Feld im *Namen der Autonomie* eines kulturellen Produktionsfeldes eingreift, es gelingt daher in manchen Fällen kulturelles Kapital gesellschaftlich nutzbar zu machen, um damit eine Umwertung von Werten in Gang zu setzen mit den damit (in letzter Instanz) verbundenen ökonomischen Umverteilungen.

592 ——— George Maciunas, Brief an Emmett Williams, June 1963, The Jean and Leonard Brown Collection, The Getty Centre. zitiert nach Fluxus Codex, Hendricks, wie Anm. 449, S. 21.

593 ——— Bourdieu, wie Anm. 31, S. 210.

5.4 ZUM POLITIKVERSTÄNDNIS VERSCHIEDENER DISKURSE: KÜNSTLERISCHE KRITIK VERSUS GEWERKSCHAFTSPOLITIK? BEISPIELE WILLIAMS AND KNOWLES

Den Anspruch, Politik und Kunst in einander zu verschränken und für einander produktiv zu machen, betrachteten einige Künstlern mit Skepsis, nicht nur aus dem Wunsch nach Einschreibung in den Kanon der Kunstgeschichte, sondern auch aus der Einschätzung der »Folgenlosigkeit« eines solchen Unterfangens. Im Wunsch nach Wirksamkeit und politischer Radikalität liegt jedoch auch eine gewisse Anmaßung, da dies ignoriert, dass Kunst immer auch als Distinktionsmittel funktioniert und nur einer kleinen Gruppe zugänglich ist. So formuliert Pierre Bourdieu in seiner kultursoziologischen Studie *Die feinen Unterschiede*: »Von allen Produkten, die der Wahl der Konsumenten unterliegen, sind die legitimen Kunstwerke die am stärksten klassifizieren und Klasse verleihenden, weil sie nicht nur in ihrer Gesamtheit distinktiven, will heißen Unterschied und Anderssein betonenden Charakter tragen, sondern kraft des Spiels der Teilungen und Unterteilungen in Gattungen, Epochen, Stilrichtungen, Autoren, Komponisten, etc. eine endlose Reihe *distinguos* zu erzeugen gestatten.«⁵⁹⁴ Bourdieu unterscheidet in den legitimen Geschmack, den mittleren Geschmack und den populären Geschmack. Diese Geschmacksrichtungen in den kulturellen Gütern, (neben Kunst, Kleidung, Wohnungseinrichtung, Küche) korrelieren mit gesellschaftlichen Klassen und Gruppen. Die Zugehörigkeit geht mit einem entsprechenden Habitus einher, der die Verbindung von kulturellem Kapital (erworben), sozialem Kapital (familiär) und ökonomischen Kapital transportiert und zur Schau stellt.

Emmett Williams spielte mit diesen Kategorien mit Ironie wenn er augenzwinkernd anmerkte, dass er einen Event-score/Partitur geschrieben habe und diesen als »this unmistakably politically engaged event« bezeichnet, zumal wenn er dies in eine relativierende Erzählung einbettet. Die Aufführung von *White for Governor Wallace* beschreibt er folgendermaßen:

594 ——— Bourdieu, ebd., S. 36.

»3 performers, 3 books, 3 candles. Performers sit down and read silently, in candlelight. When a performer discovers the word *white* he blows out his candle and exits. The performance ends when the stage is in darkness.«⁵⁹⁵ Im folgenden stellt Williams dar, dass das Stück verschiedene Wandlungen durchlief, es begann als *Blue for Yves Klein*, wurde dann zu *Brown for Cassius Clay* und anschließend auf der Biennale de Paris, 1963, als *White for Governor Wallace* aufgeführt. »*White for Governor Wallace*, performed by Peter, Lawrence, and myself, was a success, for the more intelligent critics. Lambert said at first, that it shouldn't be done because André Malraux was against 'propaganda' at the festival.«⁵⁹⁶

Die Widersprüchlichkeit von Kunst und Politik spielt, wie wir hier sehen, auf sehr verschiedenen Ebenen eine Rolle. Kunstinstitutionen, in diesem Fall ein Festival, sind an sich schon hegemoniale Institutionen. Sie sind von Geldern und Sponsoren und politischem Wohlwollen abhängig, und darauf bedacht, keinen »zu weitgehenden« politischen Anstoß zu erregen. In vorausweisendem Gehorsam achtete André Malraux darauf, Geldgeber nicht zu verprellen. Der Autonomiestatus der Kunst ist vielfach an gesellschaftliche Verhältnisse gekoppelt, beispielsweise an die Kulturpolitik.

In Kopenhagen 1964 war es möglich, das Stück aufzuführen, wie Emmett Williams beschrieb: »*White for Governor Wallace* usually takes about half an hour – but one never knows. During this Emmett Williams Evening [...] Eric Andersen and I found out our white words after five minutes, but Tomas Schmit, deep in a volume of Hegel, was still at work after an hour. The audience grew restless, and a Danish critic of the arts (certainly critical of this kind of art) blew out the candle. Tomas relit it, and continues his search. Several members of the audience, appreciating the dignity of the piece, and its purpose, approached me quietly and said that, yes, they saw the point, but was it really necessary to play out this little drama to the bitter end. I allowed Tomas, a performer of great integrity, to continue his search – until the custodian forced us to leave the building.«⁵⁹⁷

Die Wandlung des Stückes von *Blue for ...* zu *Brown for ...* zu *White for ...* zeigt die Bedeutungsumfelder der genannten Farben. Die unmissverständlich politische Aussage, dass Farben nicht neutral sind, insbesondere, wenn sie mit den Begriffen ‚Rasse‘ und ‚Hautfarbe‘, zusammen gebracht werden – konfrontierte Williams mit zentralen philosophischen Werken der eurozentristischen abendländische Kultur einerseits und andererseits mit einem Zufallssystem. Diese willkürliche und zufällige Schnittmenge von konträren Systemen benützt Zufallsoperationen des Zen. John Cage war ein

595 ——— Williams, wie Anm. 446, S. 225.

596 ——— Ebd., S. 174.

597 ——— Ebd., S. 226.

Vorreiter dieser Methode, kulturelle Produkte unhierarchisch gegenzulesen – und damit die gängigen Hierarchien eines akademischen Kanons in Frage zu stellen. Auch Alison Knowles, die eng mit Cage befreundet war, hatte Stücke geschrieben, deren Handlungsanweisungen per Zufall über Computerprogramme aneinander gereiht werden. Grundlage für die komplexe Arbeit *The House of Dust* ist ein vierzeiliges Gedicht, das sich auf Behausungen bezieht. Die erste Zeile nennt das Material, aus dem das Haus erbaut ist, die zweite beschreibt den Ort, die dritte die Art der Beleuchtung und die letzte Zeile enthält Angaben über die Bewohner.⁵⁹⁸ Der Zufall bestimmte über die jeweilige Zuordnung und bildete eine Reihe von computergenerierten Strophen, wie:

A HOUSE OF DUST / AMONG SMALL HILLS / EXISTING IN
DARKNESS / INHABITED BY VARIOUS BIRDS AND FISH /
A HOUSE OF SAND / WAY OUT THERE / ISOMG CANDLES /
INHABITED BY PEOPLE WHO SLEEP VERY LITTLE /
A HOUSE OF WOOD / IN A GREEN MOSSY TERAİN / USING
CANDLES / INHABITATED BY VERY SMALL PEOPLE / etc.⁵⁹⁹

Die Beschäftigung mit Zufall und Zen-Buddhismus ist eines der Merkmale der amerikanischen Gegenkultur der 60er Jahre. Wie Umberto Eco ausführt, war für Cage sowie für einige FluxuskünstlerInnen Zen ein wichtiger Bezugspunkt um die herrschende Rationalitätskultur in Frage zu stellen. So verbrachte Robert Filliou bis zu seinem Tod einige Zeit (angeblich 3 Jahre, 3 Monate, 3 Wochen und 3 Tage) in einem französischen buddhistischen Kloster. Auch George Brecht befasste sich ausführlich mit dem Zen Buddhismus, er las verschiedene Werke von Zen-Meistern, neben seinem Brotberuf als Chemiker.⁶⁰⁰ Durch stilistische Strategien wurden chaotische Elemente vollkommen gleichwertig behandelt, Sinn nivelliert. Im Verzicht auf logische Schemata lag die Aufforderung zur Nichtbewertung.⁶⁰¹ Die folgenreichen Konnotationen der (Haut)Farbe wurde auf diese Weise ad

598 ——— Stadtgalerie Saarbrücken Hrsg.: *Alison Knowles, Indigo Island*, Dillingen, Saar 1994. S. 44 ff.

599 ——— Ebd., S. 52

600 ——— Ausführlich zu Zen Bezügen bei Brecht: Gabriele Knappstein, *George Brecht: Events*, Berlin 1999, Kapitel 8, George Brechts Rezeption ostasiatischer Weisheitsliteratur, S. 163 ff.

601 ——— Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1973, (Mailand 1962), Zen und der Westen, S. 212 ff. Eco nennt es einen wichtigen Unterschied zur europäischen Entwicklung, dass es für die kulturelle Szene in den USA die Beschäftigung mit Zen ein Teil der Gegenkultur war, siehe auch Schriftsteller der Beat-Generation, wie Ginsberg, Kerouac.

absurdum geführt durch eine sinnentleerte Handlung, die der klassifizierenden westlichen Grundhaltung seit der Aufklärung grundsätzlich widerspricht.

Dieses Stück *White for Governor Wallace*, das bei der ersten Aufführung als Propaganda verdächtigt wurde, konnte überhaupt nur im Kunstkontext als politische Propaganda gelesen werden. Die Kluft zwischen künstlerischer Arbeit und politischer Agitation, durch die beide Diskurse elementare Verständigungsschwierigkeiten haben, beschreibt Emmett Williams eindrucksvoll im folgenden Abschnitt:

The day of the civil-rights leader's funeral [gemeint ist Martin Luther King], was a day of mourning in New York. Work stopped. Almost. Alison Knowles and I were spending the day in Jasper John's studio, an old corner bank on East Houston Street, quietly sorting through hundred's of musical manuscripts that John Cage had gathered over the past few years, from composers and performers of many countries, to benefit the Foundation for Contemporary Performance Art. Suddenly, three or four workmen in overalls, who had been making repairs in Jasper's studio, stormed into the room. 'What the fuck you think you're doing in here?' a white workman shouted at us. We explained what we were doing, and that what we were doing was for a good cause. 'Nobody's gonna work in here today. If we come back and you're still working, we're gonna knock the shit out of you.' And mop up the flour with us. And worse. The workmen left. Alison and I sat still for a few minutes, our hearts beating fast, just looking at one another. After a while we started working again. And then gave up. Not willing to risk the wrath of the workmen, and the damage that they might possibly inflict on the archive if and when they returned, we left.⁶⁰²

Bourdieu betrachtet die unterschiedlichen Kapitalsorten, die Bildung, soziale Netzwerke und Geldmittel herstellen, als Lebensbedingungen konstituierend. Dabei liegt *im Gesamtvolumen des Kapitals* als Summe aller effektiv aufwendbaren Ressourcen das tatsächliche Machtpotential.^{603 604}

602 ——— Williams wie Anm. 446, S. 228.

603 ——— Vgl. Bourdieu wie Anm. 32, S. 196.

604 ——— Vgl. Bourdieu ebd., So besteht beispielsweise das typische Publikum im Museum laut P.B. aus den Mittelschichten, Lehrern an weiterführenden Schulen und Hochschulen, sowie in zweiter Linie Ingenieuren, diese neigen auch dazu, Museum mit Bibliothek zu assoziieren. Dieselben Gruppen verbinden am häufigsten die Betrachtung der Objekte mit Techniken des Festhaltens (Zum Beispiel sich Notizen

Mit Bourdieu gesprochen, kann man Arbeiter und Künstler als ›Linke Beherrschte‹ betrachten, die Arbeiter verfügen über wenig ökonomisches Kapital und wenig kulturelles Kapital, die Künstler verfügen über wenig ökonomisches Kapital, aber über sehr viel kulturelles Kapital, das potentiell in ökonomisches Kapital umschlagen kann.⁶⁰⁵ Bourdieu hat diese beiden Berufsgruppen in einem grafischen Schema angeordnet, so sind auf der Seite des ansteigenden Kapitals und des geringen kulturellen Kapitals – über den Arbeitern, die Landwirte (hier die gaullistische Rechte) angeordnet. Mit ansteigendem ökonomischem Kapital folgen Kleinkaufleute bis hin zu den Führungskräften des Privatsektors und den Industriellen. Die Position jedes Individuums hänge an diesem Punkt einerseits vom relativen Gewicht seines ökonomischen respektive seines kulturellen Kapitals und zum zweiten von seiner sozialen Herkunft, die mittels des entsprechenden Erwerbsmodus über seine Beziehungen zu diesem Besitz entscheidet. So ist es typisch für Menschen, die mit kulturellem Kapital bereits im Schoße der Familie vertraut sind, also eine alte Zugehörigkeit zur Bourgeoisie (hier in Frankreich) aufweisen, dass sie den Besitz ererbter Möbel schätzen, den Besuch von Antiquitätengeschäften, eine Vorliebe für komfortable Einrichtungen und gute, bewährte Küche haben. Während Hochschullehrer, Sekundarstufenlehrer und Ingenieure sich dadurch auszeichnen, dass sie sich für eine saubere und ordentliche, schlichte und diskrete Wohnungseinrichtung aussprechen, sowie dass sie sich ungern zu kulturellen Werken herablassen, die der Banalität oder Gewöhnlichkeit verdächtig wären.⁶⁰⁶ Während in den Gruppierungen mit geringem kulturellen Kapital und geringem sozialen Kapital (Arbeiter) an der Kunst gerade das Unterhaltende, Ablenkende geschätzt wird. Die politische Stellungnahmen beider Diskurse, Intellektuelle und Arbeiter, selbst wenn sich diese für ähnliche Ziele aussprechen, scheinen etwas so Verschiedenes zu sein, dass die Verständigung darüber schwer fällt. Das Widerstandspotential der abhängig Beschäftigten ist die Niederlegung ihrer Arbeit, das Widerstandspotential der KünstlerInnen und Intellektuellen ist gesellschaftliche Kritik durch ihre Arbeit.

Zusammenfassend haben vorliegenden Beispiele aufgezeigt, dass ‚Politik‘ als bewusste, intendiert politische Stellungnahme innerhalb der Fluxus-Arbeiten in verschiedener und widersprüchlicher Art und Weise auf dem ‚tableau‘ oder (Bild)-Schirm erscheint: Henry Flynt und George Maciunas riefen zu Sabotageakten gegenüber traditionellen Institutionen und Strukturen im Kunstbereich und außerhalb auf. Auch diese Haltung changierte,

machen) und der Schatzbildung (zum Beispiel Kauf von Reproduktionen.), wie Anm. 32, S. 424

605 ——— Bourdieu ebd., siehe Diagramm S. 708.

606 ——— Vgl. Bourdieu ebd., S. 412/413.

die Aktionen wurden zuweilen von ihnen selbst als Attraktionen und Proteste zur Durchsetzung von Fluxus gesehen. Henry Flynt und Maciunas, Georg Brecht und Emmett Williams argumentierten zudem immer wieder für eine anti-auratische, nicht symbolische Haltung. Sie reagierten also auf die affirmative, gesellschafts- stabilisierende Seite der Institution Kunst mit Institutionskritik, weniger mit direkten Aktionen im politischen Raum, die sich über symbolische Akte manifestieren. Insbesondere Maciunas veränderte mit der Gründung von Kooperativen im Sinne von Selbstermächtigung sehr konkret gesellschaftlicher Bedingungen und Besitzverhältnisse von KünstlerInnen. Als Themen spielten politische Ereignisse und Kommentare eine große Rolle bei Vostells Verwischungen, Happenings und Bildern/Bildcollagen. ‚Politik‘ erschien bei ihm häufig wie eine Art Label, wie eine ‚production line- Vostell‘. Bei einigen Künstlern ging es dagegen eher um subtile Gesellschaftskritik mit künstlerischen Mitteln, (Beispiel Emmett Williams). Fluxus entfernte sich weitgehend vom Paradigma der bürgerlichen schönen Künste, die als Konzept einen angeblich Ideologie-freien, Politik-freien Raum repräsentieren. Der Stellenwert von Politik und Kunst wurde zudem ein innerhalb der Gruppe kontrovers diskutiertes Thema. Wenn man Kunst und deren Präsentation als einen Schnittpunkt sich überlagernder Diskurse begreift, hatten die KünstlerInnen eine neue Plattform für Debatten um das widersprüchliche Verhältnis von Kunst und Politik geschaffen.

5.5 POLITISCHE IMPLIKATIONEN. EIN VERGLEICH VON FLUXUS UND DER SITUATIONISTISCHEN INTERNATIONALEN

Es liegt nahe, das Politikverständnis der Situationisten dem der FluxuskünstlerInnen gegenüber zu stellen. Dabei ergeben sich allerdings ähnliche Probleme mit einer unübersichtlichen Gruppierung: Die kritische Haltung dieser anarchischen Gruppe um Guy Debord in Paris unterscheidet sich wesentlich von der als *Situationistische Internationale* (SI) zusammengesetzten Gesamtvereinigung, zu der sich u. a. Münchner Maler von SPUR gesellt hatten. Das Politikverständnis der Untergruppen und Einzelmitglieder

entpuppte sich als sehr unterschiedlich. Ein Vergleich von Fluxus und der SI bietet sich auch deswegen an, da sie in einem ähnlichen Zeitraum in Europa agiert haben, so Roberto Ohrt: »Schon 1960 waren die ›Fluxus‹-Aktivitäten gelegentlich auch in Europa zu sehen. 1962 aber überzog diese Tendenz den alten Kontinent mit einer Welle von Manifestationen und belieferte endlich den Markt, der schon länger für den Absatz solcher Produkte getestet worden war. Im November 1962 geriet das ›Bauhaus Situationiste‹ schließlich in direkte Konkurrenz zu ›Fluxus‹. Arthur Koepcke organisierte in Kopenhagen in der Nicolai-Kirche eines der ersten ›Fluxus‹-Konzerte. Im Dezember versuchten Mitglieder der ›2. internationale Situationiste‹ die Aufmerksamkeit zurückzugewinnen. Die Gruppe Spur war noch einmal dabei.«⁶⁰⁷ Roberto Ohrt datiert Fluxus zwar merkwürdiger Weise schon auf 1960, doch trotz dieser und anderer Ungenauigkeiten wird deutlich, dass auch andere Gruppierungen Fragen zu einer Neuformulierung von Kunst, Leben und Politik stellten, sich ähnlicher künstlerischer Mittel bedienten und in internationaler Zusammensetzung agierten.

Dennoch erschien die *Situationistische Internationale*, wie erwähnt, in programmatischer Hinsicht noch uneinheitlicher als die Fluxusbewegung. So ging es der Münchner Gruppe SPUR »seit der Begegnung mit Jorn vor allem um eine Aktualisierung und Radikalisierung ihrer Malerei im westeuropäischen Kontext,«⁶⁰⁸ wie Roberto Ohrt feststellt, während die Gruppe um Debord die inszenierte ›Situation‹ im öffentlichen Raum als die übergeordnete Praxis verstand: »Grundlage einer ›Anwendung‹ – einer situationistischen Haltung ist eine Hierarchie, welche die ›Situation‹ zum höher gelegenen Schauplatz gegenüber anderen Künsten erklärt, auf dem die Entwertung der übrigen Künste betrieben wird. Genauere Anweisungen finden wir in dem Katalog von ›Definitionen in der S.I. Nr.1 unter dem Stichwort ›Zweckentfremdung‹: in abgekürzter Formel: Zweckentfremdung von ästhetischen Fertigbauteilen. Eingliederung jetziger bzw. vergangener Kunstproduktionen in eine höhere Konstruktion der Umwelt. In diesem Sinne kann es weder eine situationistische Malerei, noch eine situationistische Musik, wohl aber eine situationistische Anwendung dieser Kunstmittel geben. In einem ursprünglichen Sinne ist die Zweckentfremdung eine Propagandamethode innerhalb der alten Kulturgebiete, die deren Abnutzung und Verlust an Bedeutung zu erkennen gibt.«⁶⁰⁹ Roberto Ohrt, erklärt die essentiell unterschiedlichen Ziele und Verfahrensweisen der Gruppe der Maler zu anderen Untergruppen innerhalb der SI mit Verständigungsschwierigkeiten zwischen Französisch,

607 ——— Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde, eine Geschichte der Situationistischen Internationalen und der modernen Kunst*, Hamburg, 1990, 2. Auflage 1997, S. 264.

608 ——— Ebd., S. 261.

609 ——— Ebd., S. 179, zitiert wird aus »S.I. Bd. 1, Définitions: détournement«, S. 19.

Dänisch und Deutsch, die eine differenzierte Diskussion nicht zuließ. Wie wir jedoch im Folgenden sehen werden, lagen die Differenzen auf einer weit aus tieferen Ebene.

Die SI Forscherin Sadie Plant kennzeichnet den ideologischen Hintergrund der Situationisten einerseits mit Dada und Surrealismus als ihre künstlerischen, häufig vernachlässigten Inspirationsquellen, andererseits entwickelte die SI ihrer Meinung nach ihre Theorien auch direkt aus marxistisch basierter Theorie. Mit seinen Ideen von Reifikation (Vergegenständlichung) als einer extremen Form der Entfremdung hatte Lukacs großen Einfluss auf die Gruppe, so Plant. Daher kann ein Großteil ihrer Arbeit als ein Versuch gelesen werden, die Identifikation und Analyse der Entfremdung auf alle Bereiche der sozialen und kulturellen Beziehungen auszudehnen.⁶¹⁰ Die frühen Ideen der Gruppe um Debord waren mindestens so sehr an politischen, ideologischen Ideen orientiert, wie an Visualisierungsformen. Plant unterstellt den Situationisten eine radikale, revolutionäre Haltung: »Beispielsweise weckt die situationistische Beschäftigung mit der Revolutionierung der Totalität sozialer und kultureller Beziehungen sozusagen den Geist eines interkulturellen Totalitarismus: die Vorstellung, dass alle Probleme auf eine einzige Ursache – das Spektakel – zurückgeführt werden können, mit einer einzigen Lösung – der Revolution. Es war auch fraglich, wer und was genau die Agenten ihrer Vorstellung von Revolution waren. Obwohl sie die Sprache des Proletariats benutzen, war ihre Konzeption von Revolution eindeutig weitaus weitreichender und in gewissem Sinne auch revolutionärer als alles, was man in Begriffen von Klasse denken kann.«⁶¹¹ Ihre Radikalität bestand darin, dass sie in alltagskulturellen radikalen Ausdrucksweisen eine Möglichkeit sahen, sich den hegemonialen Strukturen des Spektakels zu entziehen. Die Gruppe der Pariser Situationisten gab sich endlosen Trinkgelagen, Bar- und Kneipenbesuchen hin und lebte ständig am Existenzminimum. Ihre Aktionen und ihre assoziativen halluzinatorischen Stadtspaziergänge (Dérive = Umherschweifen), die einige Tage dauern konnten, untersuchten die Daseinsbedingungen in der Stadt auf eine delirierende, existentielle Art und Weise. Diese Lebenshaltung stand im Gegensatz zum asketischen Arbeitsethos von Maciunas und anderen Fluxus Künstlern. Ein zweiter wichtiger Begriff der Situationisten war »Detournement« = Zweckentfremdung.

Wenn man die Positionierung des »Politischen« innerhalb der Kunstbewegungen betrachtet, so erscheint die Position der Situationisten weit radikaler und weitgehend an marxistischen oder anarchistischen Splitter-

610 ——— Vgl. Sadie Plant, »In die Theorie hinein und wieder hinaus«, in: Jörg Huber Hrsg., *Kultur-Analysen*, Interventionen 10, Zürich, 2001, S. 245.

611 ——— Ebd., S. 245.

gruppen orientiert, als dies bei Fluxus der Fall war. Auch brachten sich Teile der Situationisten in die 68er Bewegung aktiv ein. Sie verteilten Flugblätter, agitierten Fabrikarbeiter und in den Unruhen der Studentenrevolte wurde ihr Slogan »ne traitez jamais« eine populäre Botschaft.⁶¹² Typisch für die Situationisten erwiesen sich allerdings auch die Ausschlussverfahren, die nach und nach alle Mitglieder, bis auf Debord erfassten. Eine paradigmatische Beschreibung, die hier ausführlich zitiert wird, lautet:

Während der Konferenz reicht Mustapha Khayati, der Verfasser von *Über das Elend im Studentenmilieu* und damals Debords engster Verbündeter, seinen Rücktritt ein. Er hatte sich kurz zuvor der Demokratischen Volksfront zur Befreiung Palästinas angeschlossen, und Doppelzugehörigkeiten waren den Mitgliedern der SI bekanntlich untersagt. Nach der Konferenz begann das neue Jahrzehnt [1970] mit dem Ausschluss von Robert Chasse und Bruce Elwell von der amerikanischen Sektion, auf den sogleich der Ausschluss von Claudio Pavan und Eduardo Rothe von der italienischen Sektion folgte. Weitere Trennungen gipfelten in den Ausschlüssen von Francois de Beaulieu wegen ›Dümmlichkeit und Würdelosigkeit‹ und von Patrick Cheval: ›Weil er nach einer Trinkerei, die er schlechter verkraftet hatte als die anderen, versuchte sich aus dem Fenster zu stürzen.‹ [...] Auf Vaneigem folgten bald Horelick, Verlaan, Christian Sébstiani und Viénet, der aus ›persönlichen‹ Gründen zurück trat, sowie Riesel, der wegen seines ›verzweifelten Erfolgsstrebens‹ ausgeschlossen wurde. Die SI war somit auf gerade einmal drei Mitglieder reduziert: nämlich Debord, Sanguinetti und JV Martin in Randers, der dadurch zu einer noch größeren Randfigur wurde.⁶¹³

Ausschlussverfahren spielten bei beiden Gruppierungen, Fluxus und SI eine wichtige Rolle, wobei die Ausschlussverfahren in der SI, neben dem Gebrauch von allerlei Rauschmitteln, ein konstitutiver Bestandteil des Gruppengeschehens war, bei dem sich Guy Debord immer wieder als Hauptvertreter der SI durchsetzen konnte. Henri Lefebvre, der Ende der fünfziger Jahre als Mitglied der SI galt, und später durch seine Theoretisierung des Alltagslebens wichtige Impulse für Cultural Studies, Urbanismus Studien und Architektur lieferte, beschreibt Debords paranoide Ausschlusswut in einem ausführlichen Interview mit Kristin Ross:

612 ——— Simon Ford bietet eine gut strukturierte, fundierte Beschreibung der SI, Simon Ford, *Die Situationistische Internationale, Eine Gebrauchsanleitung*, Hamburg 2007.

613 ——— Ebd., S. 157.

Kristin Ross: So the very existence of microsocieties or groupuscules like the Situationists was itself a new situation? Henri Lefebvre: Yes, to a certain extent. But, then again, we mustn't exaggerate either. For how many of them were there? You know that the Situationist International never had more than ten members [at a time]. There were two or three Belgians, two or three Dutch, like Constant. But they were all expelled immediately. Guy Debord followed Andre Breton's example. People were expelled. I was never part of the group. I could have been, but I was careful, since I knew Guy Debord's character and his manner, and the way he had of imitating Andre Breton, by expelling everyone in order to get at a pure and hard little core. In the end, the members of the Situationist International were Guy Debord, Raoul Vaneigem, and Michele Bernstein. There were some outer groupuscules, satellite groups -- which is where I was, and where Asger Jorn was, too. Asger Jorn had been expelled; poor Constant was expelled as well. For what reason? Well, Constant didn't build anything -- he was an architect who didn't build, a Utopian architect. But he was expelled because a guy who worked with him built a church in Germany; expulsion for reason of disastrous influence. It's rubbish. It was really about keeping oneself in a pure state, like a crystal. Debord's dogmatism was exactly like Breton's. And, what's more, it was a dogmatism without a dogma, since the theory of situations, of the creation of situations, disappeared very quickly, leaving behind only the critique of the existing world, which is where it all started, with the Critique of Everyday Life.⁶¹⁴

Diese, an linke Splittergruppen mahnende Organisationsform führte zum schrittweisen Ausschluss des weiblichen Anteils der SI. Die unausweichliche Verlautbarung des Endes der S.I. erfolgte im April 1972. Debord verfertigte später einige bekannte Filme, die meist noch unmittelbar mit der Situationistischen Internationalen zusammengebracht werden. Im Laufe einer schweren Erkrankung als einer Folgeerscheinung von Alkoholismus nahm sich Debord 1994 mit einem Schuss ins Herz das Leben.⁶¹⁵

614 ——— Henri Lefebvre: »Yes [...] And so, a complete change in revolutionary movements beginning in 1956-57, movements that leave behind classic organizations. What's beautiful is the voice of small groups having influence.« – so wird die hier zitierte Stelle eingeführt. Interview geführt und übersetzt von Kristin Ross, 1983, abgedruckt in *October* 79, New York 1997, hier zitiert nach: <http://www.notbored.org/lefebvre-interview.html> Stand 03.01.2009.

615 ——— Vgl. Ford, wie Anm. 612, S. 171.

Wie wir gesehen haben ließ Fluxus Divergenz trotz aller Abgrenzungen und Auseinandersetzungen dagegen als performative/symbolische Handlung zu.

5.6 PARALLELEN ZUR GRUPPE SPUR

Da die Gruppe SPUR auch im Wirtschaftswunder Deutschland der fünfziger und sechziger Jahre agierte, kann ein Vergleich mit Fluxus neue Aspekte in die Debatte einbringen. Insbesondere erscheint mir dabei aufschlussreich, wie Diederich Diederichsen SPUR als Neo-Avantgarde in der postfaschistischen Provinz situiert, die trotz ihrer Positionierung als radikale Avantgarde vom Geist des Faschismus verfolgt schien.⁶¹⁶ Die Gruppe bestand zum Großteil aus Malern und Bildhauern, so waren Lothar Fischer, Heimrad Prem, Helmut Sturm und HP Zimmer Mitglieder. Sie agierte hauptsächlich 1957 bis 1965 in München. Sie waren stark von COBRA beeinflusst, vor allem von Jorn. Die Gruppe fiel trotz von Beginn an erkennbarer Individualstile durch den Gestus der Kollektivität auf. Sie malten und übermalten gegenseitig ihre Bildproduktionen. Zudem produzierten sie eine Unmenge von Texten, Flugblättern und Zeitschriften. Diederichsen präzisiert unsere heutige Sichtweise auf die Neo-Avantgarden der sechziger Jahre: »Wir haben gelernt uns vorzustellen, wie wenig vernetzt und internationalisiert die Kunstwelt, insbesondere avantgardistische und nonkonformistische Strömungen von Paris bis Wien in den fünfziger Jahren waren. Wir haben verstanden, dass eine unglaubliche Leistung von COBRA und den Situationisten im Aufbau internationaler Strukturen bestand, die der deutschen Sektion der S.I., die die SPUR bis 1962 darstellte, insbesondere darin, erstmals wieder zeitgenössische Kunst auf dem Boden des ehemaligen Dritten Reichs in den Kontext internationaler Avantgarden zu stellen. Wir haben gelernt uns vorzustellen, wie feindselig der bundesrepublikanische Zeitgeist sich gegenüber jeder Form von Boheme, Jugendkultur und anderen Abweichungen von den Normen

616 ——— Diederich Diederichsen, »Persecution and Self-Persecution: The SPUR Group and Its Texts: The Neo-avant-garde in the Province of Postfascism«, in *Grey-Room 26*, Karen Beckman, Branden W. Joseph, Reinhold Martin, Tom McDonough, Felicity Scott (Hrsg.), Cambridge, 2007, S. 56 ff., der Autor überließ mir freundlicherweise auch die bisher unveröffentlichte deutsche Version »Verfolgung und Selbstverfolgung, Die Gruppe SPUR und ihre Texte- Neo Avantgarde in der postfaschistischen Provinz«, daher hier zitiert ohne Seitenangabe.

einer fordistischen Disziplinarkultur verhielt. Doch eines haben wir uns nicht klar machen können, weil es zu weit entfernt ist von der gegenwärtigen Lage der Künstler – und dann doch wieder nicht: dass nämlich die Künstler sich für Verfolgte hielten.« So entstand, wie Diederichsen anmerkt, im Jahr 1961 die vierte Nummer der Zeitschrift SPUR als Spezialnummer über die Verfolgung der Künstler. Das Verhältnis von Paranoia und der Realität von Verfolgung war komplex. So ging der Annahme der Künstler, sie würden von den Staatsapparaten überwacht und gegängelt, die tatsächliche Überwachung voraus. Daher verwundert es nicht, wenn die Künstler sich in einer diffusen Angstsituation befanden, denken wir an Argumentationen der Wertkonservativen wie Sedlmayr, die ihre reaktionäre Haltung weit über das Ende des dritten Reiches hinaus bewahrt hatten, und die nicht davor zurückschreckten, einen drohenden Unterton in ihre Argumentation gegen Anti-Kunst einzuflechten.

Die Gruppe SPUR suchte sich in Aneignung und Verwerfung in Bezug auf den Expressionismus und die Abstraktion der Vorkriegszeit, zu positionieren. Sie nahmen auf Expressionismus und Abstraktion bewusst keinen Bezug im Sinne einer Geschichte eines Kulturguts mit national gedeutetem Charakter, wie dies häufig in den folgenden Jahren die Kunstgeschichtsschreibung tat, sondern opponierten gegen ihre Einordnung in eine nahtlose Fortschreibung gerade durch ihre radikale Aufhebung der Autorenschaft und ihre Übernahme von Formensprache aus der Kunst von Geisteskranken. Dennoch war ihre, mit Texten gestützte Position zu abstrakt, wie Diederichsen argumentiert, um von dort aus wirkungsvoll »politisch« zu operieren. »Es müssen daher immer wieder Fixierungen und Stabilisierungen her, sei es durch einen empathischen Begriff des Nonkonformismus, sei es durch quasi essentialistische Bezugnahmen auf bestimmte Erscheinungsformen des Künstlersubjekts.« Der Beschlagnahme der sechsten Ausgabe der SPUR Zeitschrift folgte ein juristischer Prozess, in dem es unter anderem um die Verunglimpfung der Religion ging. Die Repressalien der bayrischen Obrigkeit waren die eines Staatsapparats, der den Angriff auf der ideologischen Ebene wahrnahm und der sich als die Macht durchzusetzen suchte, die sich problemlos in der Kontinuität von Verhinderung jeden Kontaktes außerhalb Deutschlands sah, wie Diederichsen mutmaßt.

Die vehemente Ablehnung der Abstraktion von Seiten der SPUR-Künstler richtete sich zudem gegen den Rationalismus, mit dem die Befürworter der Moderne in den 60er Jahren häufig argumentierten. Die Rahmung durch eine hegemoniale Kultur der Zweckrationalität im Wirtschaftswunderdeutschland ließ deren latent unheimliche Seite zu Tage treten. Der heutige Anspruch Kunst und Wissenschaft als Erkenntnismodi ineinander gleichzustellen oder ganz schlicht künstlerisches Potential als Kreativitätspotential wirtschaftlich nutzbar zu machen, schreibt die Zweckrationalität des Moderne-Diskurses weiter. In den sechziger Jahren, so Diederichsen,

»kaschiert die Sicherheit des rationalen Arguments eben das Doppelte, das in der Rationalität von 1960 steckt. Das Schweigen über die Vergangenheit und der Techno-Rationalismus der Gegenwart erweisen sich aus der Perspektive der SPUR, zugespitzt gesagt, als Verbündete, die jede Form von Einspruch, den historisch-antifaschistischen wie den utopisch-nonkonformistischen, in *einer* Geste abschmettern. Der selbst im Bündnis mit der instrumentellen Vernunft tödliche gewordene Irrationalismus des Faschismus kann – als von dieser falschen Vernunft aufgehobener – in der Vergangenheit verschwinden, die instrumentelle Vernunft wiederum kann die Notwendigkeit für obsolet erklären, sich noch einmal mit diesem zu beschäftigen, da seine Wiederkehr oder sein Fortleben in einer glänzend rationalistischen Welt ja nicht mehr anstehe. Indem der Faschismus so ganz auf die Seite einer vermeintlich überwundenen Irrationalität geschoben wird, verabschiedet der Techno-Rationalismus sich aus der Geschichte,⁶¹⁷ – in der rationelle Verfahren mittels einer industriellen Tötungsmaschinerie einen großen Anteil hatte.

Mit der Spaltung von der SI hatten die Gruppe SPUR allerdings den Anschluss an einen internationalen Zusammenhang teilweise wieder verloren. Das Ausland, so Diederichsen, stand für das Andocken an die internationale Kunstszene, unter Umgehung jener Nachteile, die sich durch Informationsmangel, Uneingeweiheit, unfreiwillige Provinzialität ergeben haben mögen. Ausland hieß gerade von der durch die deutsche Geschichte bedingten Belanglosigkeit der nationalen Nachkriegskunst, der Leerstelle in der Kunst Abstand zu nehmen. Durch die Abspaltung von der SI verblieben die SPUR-Künstler in der Situation der Verfolgt-Paranoiden. Diederichsen bringt dies auch mit den Selbstmorden bei der Gruppe und ihrem Umfeld in Zusammenhang. (Heimrad Prem 1978 und Uwe Lausen, der SPUR nahestand im Jahre 1969.) Im Gegensatz zur französischen SI um Debord konnten sich die Deutschen nicht dazu durchringen, die Arbeiterklasse als eine revolutionäre Klasse zu sehen und zu adressieren; die Vergangenheit, in der sie diese Gruppe als kleinbürgerlich und faschistoid erlebt hatten, war zu nahe. Statt einer »konkreten« Utopie sahen die SPUR Künstler in den Künsten ein (angreifbares) Refugium.

Tragischer Weise verfolgte die Gruppe SPUR noch auf andere Weise dasjenige, das sie so entschlossen waren abzuwehren. So war einer der Freunde und Protagonisten bei der Produktion von Flugblättern Dieter Kunzelmann. Er trennte sich von SPUR 1962 aufgrund ideologischer Differenzen und gründete mit anderen die »Subversive Aktion«, die für einige Anschläge in den späten 60er Jahren, frühen 70er Jahren verantwortlich war. Es gibt gute Argumente dafür, dass Kunzelmann auch an dem verhinderten

617 ——— Ebd.

Anschlag auf ein jüdisches Gemeindehaus 1967 in Berlin beteiligt war.⁶¹⁸ In den Ausläufern des deutschen Linksradikalismus gab es nicht nur anti-israelische, sondern auch anti-semitische Stimmen, nicht nur unter denjenigen, die sich später wie Horst Mahler oder Bernd Rabehl tatsächlich den Rechtsextremen zuwandten. Im Abwehrkampf gegen die bürgerliche Gesellschaft fanden sich blinde Flecke. Aus den Verfolgten/Paranoiden wurden mitunter paranoide Verfolger. Der Holocaust schwelte als unbearbeitetes Trauma im sozialen Unbewussten der bundesdeutschen Gesellschaft. Nationalsozialismus und Antisemitismus und deren subtile Verteidigungsstrategien lauerten und lauerten unter der Oberfläche einer demokratischen oder sogar ausdrücklich linken Gesinnung. Es gab offensichtlich in der kritischen Künstler- und Studentenschaft eine Art verborgenen Auftrag aus der Vätergeneration, dem gegenüber sich Subjekte positionieren mussten, entweder als implizite Verteidiger von Antisemitismus oder als letztlich gespaltene Subjekte, die in paranoide Desintegrationszustände geraten konnten.

Fluxus dagegen gab den Internationalismus nicht auf, sondern agierte, wie wir gesehen haben, nach den Anfängen in Europa hauptsächlich vom Kulminationspunkt New York aus. In wie weit die Problematik einer unbearbeiteten NS Vergangenheit für einzelne ProtagonistInnen von Fluxus eine vergleichbare Rolle spielte und in welche Konflikte einzelne KünstlerInnen gerieten, werden wir im Weiteren sehen. Die Diskussion um die zeitgleich operierende Gruppe SPUR liefert jedoch Hinweise, auf welche Verwicklungen und Positionierungsstrategien Fluxus KünstlerInnen befragt werden müssen.

5.7 POLITISCHE ANSÄTZE: WARHOLS FACTORY VERSUS FLUXUS – SO NAH UND DOCH SO FERN

Wenn man für den Kunstbegriff der FluxuskünstlerInnen sagen kann, dass er sich in Abgrenzung zu dem des abstrakten Expressionismus und in Anknüpfung an den europäischen Dadaismus entwickelte, so lässt sich auch

618 ——— Vgl. Wolfgang Kraushaar, *Die Bombe im jüdischen Gemeindehaus*, Hamburg 2005.

eine ausgeprägte, deutlich verbalisierte Abgrenzung zur zeitgenössischen amerikanischen Pop Art feststellen. Der Flirt mit der Warenästhetik, das kommerziell Verwertbare und kommerziell Erfolgreiche war den FluxuskünstlerInnen zuwider. Zwischen den Kunstbewegungen Fluxus und Pop Art entstand zudem eine Konkurrenz um öffentliche Wahrnehmung. Die Konzepte der KünstlerInnen beider Gruppen ähnelten sich stark, allerdings war insbesondere Warhols Factory und seine ironisch-zynische Wiederholung von industriellen Produktionsprozessen eher geeignet, als Ware zu reüssieren, als die ephemeren Produktionen der FluxuskünstlerInnen. Sie nahmen verbittert zur Kenntnis, dass ähnliche Konzepte im Umkreis der Factory bekannt wurden und umgesetzt als Siebdruckproduktionen übergangslos an den Markt angeschlossen werden konnten. Obwohl das Fluxus-Manifest, das George Maciunas collagierte, von den anderen Mitgliedern niemals unterschrieben wurde, machte dies doch ihre radikale Haltung klar: »Purge the world of bourgeois sickness, ›intellectual‹, professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art,- PURGE THE WORLD OF ›EUROPEANISM!«⁶¹⁹

Die erste Zeit der Fluxusgruppe und Andy Warhols Factory entstanden nahezu zeitgleich. In der New Yorker Kunstszene der frühen sechziger Jahre wurde auch auf der Ebene der Galerien eine neue Bewegung spürbar, die Dominanz des Abstrakten Expressionismus wurde abgelöst, so Nina Tessa Zahner: »Die Galerien Castelli, Green, Judson, Tanager, Jackson, Sable und Hansa zeigten oder planten Ausstellungen von Rauschenberg, Oldenburg, Wesselmann, Lichtenstein, Rosenquist, Indiana, Stella, Dine, Samaras und anderen. Im Dezember 1961 wurde Oldenburgs *Store* – Ausstellung in dessen Atelier eröffnet und erregte große Aufmerksamkeit.«⁶²⁰ Sujets aus der Trivial und Massenkultur fanden Eingang in das Repertoire der künstlerischer Formensprache. Der Pop Art Künstler Warhol und Fluxus-Chairman Maciunas standen daher in ihrem Bestreben, Kunst und Alltagskultur radikal aufeinander zu beziehen im Kontext einer größeren kulturellen Veränderung. Die beiden Künstler kannten sich gut und besuchten gegenseitig Ausstellungen und Aktionen. Bezeichnender Weise sind Aufnahmen eines Fluxus Essens im Film von Jonas Mekas über Warhol⁶²¹ zu finden, auch im Film *Zefiro Torna: Scenes From the Life of George Maciunas*,

619 — hier zitiert nach der Abbildung des Originals in Williams/Noël, wie Anm. 110, S. 122, etwas abgewandelt in Smith, wie Anm. 65, S. 231.

620 — Nina Tessa Zahner: *Die neuen Regeln der Kunst, Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*, Bamberg 2005, S. 149.

621 — Jonas Mekas: *Anthropological Sketches: Friendships and intersections, scenes from the life of Any Warhol, 1963 – 90*, 35, with Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Tuli Kupferberg, Ed Sanders, George Maciunas, Barbara Rubin, John Lennon, Yoko Ono, Mick Jagger, hier in der Version von Re:Voir Video.

von Mekas gibt es mehrere Szenen, in denen Warhol und Maciunas zu sehen sind. Beide Filme sind aus Material entstanden, das jeweils über Jahrzehnte gesammelt wurde. Im Film über Warhol treten vor allem Stars auf, ebenso bei dem Fluxus Essen, das darin kurz gezeigt wird. Man sieht hauptsächlich John Lennon und Yoko Ono. Außerdem existieren lange Sequenzen, in denen Jackie Onassis Schwester Lee Radziwill und deren Familie, sowie Warhol dort am Strand und im Ferienhaus gefilmt wurden. Auch dieser Film begreift Warhols Kunstproduktion als eine Kombination von Glamour, Pop, Mode und Kunst.

Einzelne Kunstproduktionen von Fluxus und Pop Art ähnelten sich stark, wie beispielsweise die Brillo boxes von Warhol, mit anderen künstlerischen Replikationen von Waren und Verpackungen. Maciunas stellte etwa alle Konservendosen, die er innerhalb eines Jahres verzehrte als Installation aus: *One Year*, 1972. Es ist die Montage von Lebensmittelverpackungen sechs verschiedener Produkte und besteht aus fünf Teilen. Insgesamt misst die Installation 210 x 310 x 12 cm. Jedes einzelne Produkt ist in einem rechteckigen Turm zusammengestellt, wobei die Höhe etwa der vierfachen Standfläche entspricht, wie Tobias Berger präzisiert.⁶²² Auf der Erscheinungsebene werden jeweils im Galerieraum Produkte der Nahrungsmittelindustrie präsentiert. Bei Warhol sind es medial überformte Siebdrucke auf Holzschachteln, bei Maciunas die tatsächliche Jahresration seiner Mahlzeiten. Bei beiden Gruppierungen – Pop Art und Fluxus – spielte die Ikonographie von Alltagsgegenständen und durch Massenmedien vermittelte Bilder eine wichtige Rolle, dennoch ist der Umgang damit schon im Ansatz unterschiedlich. Bei Maciunas geht es jedoch um etwas Konkretes, bei Warhol spielt im Gegensatz dazu die Überhöhung eine Rolle, die Illusion. Psychoanalytisch interpretiert agiert somit Maciunas auf der Ebene des Mangels. Ein menschliches Subjekt wird in seinen konkreten, leiblichen Bedürfnissen adressiert, diese werden zur Anschauung gebracht. Implizit ist damit der Mensch als Mangelwesen, als bedürftig und als endlich dargestellt. Warhol hingegen tendiert zu einem medial überformten Projekt, das gerade diesen Mangel vergessen macht: Alles wird schöner und glamouröser, alles scheint möglich zu sein und in wunderschönen Bildern selbst vom Tod, ewig fortzubestehen: schöne Körper, Sex, Drogen, Pop Musik. Wie Tobias Berger anmerkt, interessierte sich Warhol »nicht für die authentische Wiedergabe der Realität, er möchte die Realität wiedergeben, wie sie seiner Meinung nach rezipiert

622 ——— Tobias Berger: *George Maciunas und Andy Warhol. Fluxus und Pop Art im Strukturvergleich*. Schriftliche Hausarbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Atrium in der Fakultät für Geschichtswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum 1997. Als Sohn des Sammlerpaars Berger, Wiesbaden hatte Tobias Berger zu aussergewöhnlichem Material Zugang.

werden sollte, d.h. meist etwas übertrieben, etwas überhört, aber dennoch mit dem Anschein des Alltäglichen.«⁶²³

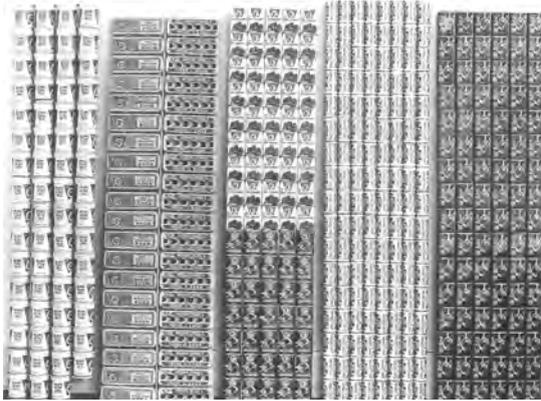


Abb. 72 George Maciunas, *One Year*, 1972

Wie gegensätzlich trotz der Ähnlichkeit einzelner Arbeiten dennoch die künstlerischen Ansätze in Bezug auf das Verhältnis zu Kunst und Geld, das Verhältnis zu Autorenschaft, das Verhältnis zur Politik, zur Ästhetik von Alltagsgegenständen waren, lässt sich in weiteren Bereichen nachweisen.⁶²⁴

Warhol begann seine Karriere, indem er Artikel des Massenkonsums und aus der Bilderflut der Massenmedien zu malen begann. Er transformierte also die Zeichen der Massenkultur in ein anerkanntes künstlerisches Genre, in die Malerei.⁶²⁵ Er setzte dies ganz bewusst ein: »The way to be countercultural and have mass commercial success was to say and do radical things in a conservative format.«⁶²⁶ Seine Sujets waren zu Beginn noch Reklame von Perücken, Nasenoperationen, TV Geräten, Konserven und in einer zweiten Serie Cartoons in greller Farbigkeit.⁶²⁷ Erst als Castelli eine Ausstellung dieser Bilder wegen der zu großen Nähe zu Arbeiten von Lichtenstein ablehnte, konzentrierte sich Warhol auf Gegenstände der Konsumkultur. Schon ab 1960 wurde Warhol von Ivan Karp, einem Assistenten Castellis, und kurz darauf zusätzlich vom neuen Kurator für amerikanische Malerei und Bildhauerei am MAT, Henry Geldzahler, beraten und gefördert.⁶²⁸ Schon die erste Einzelausstellung Warhols in der Ferus Gallery, Los Angeles wurde

623 ——— Ebd., wie Anm. 622, ohne Seitenangabe.

624 ——— Ebd.

625 ——— Vgl. Zahner wie Anm. 620, S148.

626 ——— Andy Warhol, zitiert nach Berger, wie Anm. 622.

627 ——— Vgl. Zahner, wie Anm. 620, S. 147/148.

628 ——— Vgl. ebd., S. 150/151.

in einem Artikel über Pop Art in der *Times* im Mai 1962 im voraus werbewirksam beschrieben als Portraitserien von *Campell* Suppendosen. Warhol hielt sich von Anfang an äußerst strategisch zu den Regeln des Kunstbetriebs. Es ging ihm keineswegs darum, die Kunst zum Verschwinden zu bringen. Er wollte sich vielmehr die Regeln des Kunstbetriebs für seine Zwecke zu Eigen machen: »Business-Kunst ist der Schritt, der nach der Kunst kommt. Ich habe als Werbekünstler begonnen und möchte als Business-Künstler enden. Nachdem ich mich mit ›Kunst‹ (oder wie man es nennt) beschäftigt hatte, ging ich in die Business-Kunst. Ich wollte ein Kunst-Businessman werden oder ein Business-Künstler. Im Business gut zu sein, ist die faszinierendste Art von Kunst. Während der Hippie-Zeit wollten die Leute vom Business nichts hören — ›Geld ist schlecht‹ hieß es und ›Arbeit ist schlecht‹, aber Geld machen ist Kunst und Arbeiten ist Kunst und gute Geschäfte machen ist die beste Kunst.«⁶²⁹

Warhol ästhetisierte die Objekte seiner Wahl, er überarbeitete Portraits und Fotografien, um sie besser aussehen zu lassen. Auch die Fotos von Autounfällen unterlagen Prozessen der Veränderung, die ihre schockierenden Botschaften ins Erträgliche ästhetisch umformulierten, in dem er (oder seine Mitarbeiter) sie beispielsweise auf grüne Hintergründe druckten und mit einer zunehmenden Abstrahierung der Sujets wiedergaben. Verwischungen, das verschobene Überdrucken von Vorlagen usw. wandelte sich bei ihm zu einem stilistischen Mittel, das er im Sinne eines marktconformen Produkts einsetzte: »The masses wanted to look non-conformist, so that meant the nonconformity had to be mass-manufactured.«⁶³⁰ Massenproduktionen von Kunstwerken hatten bei Warhol nicht den Anspruch, die Kunst einer Allgemeinheit zugänglich zu machen, wie dies in der Fluxusbewegung diskutiert wurde, die an diesem Anspruch ebenso wie die *Something Else Press* scheiterte. Für Warhol ging es darum, Kunst zu produzieren, die auf der Erscheinungsebene den Charakter von Unikaten hatten, sowie durch stilistische Mittel das von Hand produzierte und Fehldrucke andeuteten, tatsächlich aber in großen Auflagen hergestellt werden konnten. Er bezog sich dabei auf einen allgemeinen Geschmack, wie Tessa Zahmer skizziert: »Im Juli 1962 hatte Warhol entdeckt, dass sich nach gedruckten Schwarz-Weiss Fotos Siebdruckvorlagen anfertigen lassen. Die ersten Werke, die Warhol in diesem Siebdruckverfahren herstellte, zeigen Porträts von Troy Donahue⁶³¹,

629 ——— Zit. nach Berger wie Anm. 622. ohne Seitenzahlen.

630 ——— Zit. nach ebd.

631 ——— »Die optimale Besetzung für Donahue fanden die Produzenten schließlich an der Seite des Teenageridols Sandra Dee in der Verfilmung von *A Summer Place* 1959. Der Filmerfolg machte Donahue wie auch Sandra Dee kurzfristig zu den beliebtesten Teenie-Idolen ihrer Zeit in den USA (*All-American-Darlings*). 1960 wurde er als Bester Nachwuchsdarsteller mit dem Golden Globe ausgezeichnet. Mit dem Erfolg

Roger Marris⁶³² und Warren Beatty. Als sich Marilyn Monroe am 4. August 1962 das Leben nahm, entschied sich Warhol spontan zur Herstellung ihres Portraits.«⁶³³ Damit folgte er den Prinzipien der Boulevard Presse. Herstellungsverfahren in kollaborativen Arbeitsweisen bewirkten bei Warhol im Gegensatz zu Maciunas nicht, dass er seine Autorschaft zurück nahm: Im Gegenteil, er verfügte über die Produkte und versah sie mit seinem Namen als Label. Dieses Verfahren stellte er in Interviews provozierend vor: »Ich finde, irgend jemand sollte in der Lage sein, all meine Bilder für mich zu malen. [...] Das wäre doch toll, wenn mehr Leute mit Siebdruck arbeiten würden, und niemand wüsste mehr, ob das Bild von mir ist oder von jemand anderem.«⁶³⁴ Er legitimierte damit implizit die gängigen kapitalistischen Produktionsweisen. Auch die Factory als kollaborativer Produktions- und Lebensort war in gewisser Weise Fake, dort wurde zwar ein bestimmter Lifestyle zur Schau gestellt, Warhol aber tatsächlich nicht in der Factory sondern bei seiner Mutter wohnte.⁶³⁵ Die Factory, die in einem Fabrik Gebäude der 47. Straße 1963 gegründet wurde, funktionierte als Inszenierung eines Lebensstils: »Sie war Atelier und Filmstudio zugleich und ständiger Treffpunkt einer Underground Boheme, die dort zu jeder Tages- und Nachtzeit ein und aus ging.«⁶³⁶ Hier wurde nun die Idee Wirklichkeit, jeder Mensch sei ein Künstler, jeder konnte sich an Warhol Produktionen beteiligen, unter der Prämisse, dass diese unter seinem Label verkauft wurden.

nahmen ihn die Warner Bros. unter Vertrag. Anfang der 60er Jahre bekam er die Hauptrolle in *Surfside 6*, einer parallel zu 77 Sunset Strip von Warner Bros produzierten Fernsehserie und spielte in Filmen wie *Parrish* und *Rome Adventure*«. Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Troy_Donahue, Stand 11.08.08.

632 ——— Vermutlich »Roger Maris: Roger Eugene Maris (* 10. September 1934 in Hibbing, Minnesota, † 14. Dezember 1985 in Houston, Texas, USA) war ein US-amerikanischer Baseballspieler. Er spielte für die Cleveland Indians (1957/58), die Kansas City Athletics (1958/59), die New York Yankees (1960–66) sowie die St. Louis Cardinals (1967/68). Er gewann sieben Mal die World Series (1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1967, 1968) und schlug dabei 275 Home Runs. Berühmt wurde Roger Maris durch seine 61 Single-Season Home Runs im Jahr 1961, er überbot dabei den alten Rekord von Babe Ruth mit 60 Home Runs aus dem Jahr 1927. Maris konkurrierte dabei sehr mit seinem Teamkameraden Mickey Mantle, der, obgleich er wohl der insgesamt bessere Spieler war, aufgrund von Verletzungen diese Zahl an Home Runs in einer Saison nie erreichen konnte. Roger Maris Trikotnummer Number 9 wird für Spieler der New York Yankees nicht mehr vergeben. Sein Trikot wurde am 21. Juli 1984 in einer Zeremonie im Yankee Stadium aufgehängt«. http://de.wikipedia.org/wiki/Roger_Maris, Stand 11.08.08.

633 ——— Vgl. Zahner, wie Anm. 620, S. 151.

634 ——— Zitiert nach Zahner, ebd., Interview mit Swenson, 1963, S. 155.

635 ——— Vgl. Berger wie Anm. 622.

636 ——— Zahner, wie Anm. 620, S. 156.

Bei der Filmproduktion von Fluxus- KünstlerInnen gab es eine sehr große Nähe bei filmischen Langzeitbeobachtungen alltäglicher Objekte, wie auch die Plagiatsvorwürfe durch die FluxuskünstlerInnen belegen. Was Warhol zu sehen gab, war jedoch immer mit Glamour, mit vermeintlicher Teilnahme an Genuss und Lebendigkeit verknüpft, während es bei Fluxus um eine Kritik des ästhetischen Objekts ging. Warhol hat im Vorgriff auf mediale voyeuristische Medien-Spektakel Sexyness und die Produktion von Stimulanz in den Kunstdiskurs einzuspeisen gewusst, und diese an formal konservative Kunstprodukte angeheftet. Diedrich Diederichsen umreißt diese Entwicklung: »Doch während die modernen Massenmedien mit dem intimen Ausspionieren begehrter Körper und ihrer Lebendigkeit schon in den Anfangstagen des Rock´n´Roll begonnen haben, haben die Neo-Avantgarden der High-Art auf vielerlei Weise versucht, künstlerische Formen zu entwickeln, die der Kontingenz im Allgemeinen und der Kontingenz körperlicher Präsenz im besonderen, also die attraktive Lebendigkeit zum Bestandteil künstlerischer Inszenierungen und Planungen zu machen.«⁶³⁷ Laut Diederichsen bemerkte auch Kaprow, Happenings müsse man nicht unbedingt als Erweiterung und Verbesserung der bestehenden künstlerischen Genres denken, sondern sich eher etwas vorstellen, das von Kunst so unterschieden ist, wie Sport. »Medial übertragener Sport,« wie Diederichsen kritisch anfügt, »inszenierter Sex und Rock´n´Roll sind denn ja auch die klassischen Rohstoffe von kontingenter und pseudo-kontingenter Lebendigkeitsproduktion.«⁶³⁸ Auf diese Weise ist auch Warhols Kunstproduktion als Fetischisierung von Lebendigkeitsspuren zu lesen, die nicht angepasste Lebensweisen als Ware verfügbar machen und diese dem verheißungsvollen Komplex von Kunst/Mode/Musik anheften um diesen dann affirmativ in Geldkreisläufe einzufügen.

637 ——— Diedrich Diederichsen: Vortragsreihe im Kunstverein Hamburg 2007. Text liegt der Verfasserin vor.

638 ——— Ebd.

**6 ÜBERSCHREITUNG UND
AFFIRMATION – GESCHLECHTER-
DIFFERENZ UND FLUXUS**

6.1 KÜNSTLERINNEN INNERHALB VON FLUXUS

In einer geschlechtsgemischten Gruppe, wie der Fluxusgruppe, wurden und werden nach wie vor Frauen gerne marginalisiert und in tradierte Rollenzuschreibungen gedrängt. Sie laufen immer Gefahr, vom »young boys network« eliminiert oder diskreditiert zu werden. Wenn dies nicht von den Künstlern-Kollegen inszeniert wird, dann werden Frauen von der Kunstgeschichtsschreibung auf die Position des Instruments des Mannes verwiesen, wie dies eine Überschrift von Wulf Herzogenrath eines Kapitel seines Buches *Nam June Paik* unterstreicht und mit generiert: »Charlotte Moorman – die Kunstfigur Paiks.«⁶³⁹ Dennoch machte Fluxus gleichzeitig möglich, dass KünstlerInnen ihre gesellschaftlich marginalisierte und problematische Situation zur Anschauung bringen konnten. Auf der Seite der »Kunst« war es möglich, eine radikale Kritik der Geschlechter zu artikulieren, dies bedeutete nicht, dass es gleichermaßen denkbar war, in ihrem »Alltagsleben« tradierte Rollen hinter sich zu lassen. Exemplarisch skizziere ich einige Performances von Fluxuskünstlerinnen.



Abb. 73 Wulf Herzogenrath zeigt dieses Bild unter der Überschrift: Charlotte Moorman, die Kunstfigur Paiks.



Abb. 74 – diese Abbildung spricht eine andere Sprache – Paik, das Instrument Moormans?

Als Fluxusstücke, die Kritik aus einer feministischen Perspektive auf Zuschreibungen formulierten, werden häufig erwähnt: Yoko Onos *Cut Piece*, Shigeo Kubotas *Vagina Painting*, sowie Schneemanns *Interior Scroll*. Etwas weniger offensichtlich artikuliert auch die Skulptur / Installation *The*

639 ——— Wulf Herzogenrath, *Nam June Paik, Fluxus Video*, München 1983, S. 58.

Big Book von Alison Knowles eine Reformulierung von Rollen und den dadurch zugewiesenen Räumen.

Shigeko Kubota kam 1964 auf Einladung von Maciunas aus Japan nach New York. In ihrer Heimat war sie Mitglied der experimentellen Musikgruppe Gurupu Ongaku und einer radikalen Studentengruppe gewesen.⁶⁴⁰ Ausserdem gehörte sie zu der KünstlerInnengruppe Hi Red Centre, die auch in Fluxusaufgabenarbeiten und Aufführungen involviert war. Sie führte *Vagina Painting* am 4. Juli 1965 auf dem Perpetual Fluxus Festival auf.⁶⁴¹ Sie malte mit einem an ihrer Unterhose befestigten Pinsel mit roter Farbe auf am Boden liegendes Papier. Das Ergebnis des Spektakels verwies deutlich auf Action Painting. In den Fotos der Performance scheint sie direkt mit Menstruationsblut oder etwas, das aus der Vagina herabhängt, zu malen. In den Abbildungen ist der ironische Kommentar zum Gestus des abstrakten Expressionismus auffällig, die rote Farbe lässt nicht nur Konnotationen des Abjekten zu, sondern spielt auch auf Kastrationsängste an. Sie formuliert so gesehen eine Kritik, die auf den engen Diskurs des Kunstfeldes zielte, als auch auf das in unserer Gesellschaft Geschlechts-konstituierende Konstellation des sogenannten Ödipuskomplexes. Wie Yoko Ono wurde sie von George Maciunas als wichtiges Mitglied von Fluxus anerkannt, was sich auch darin äußerte, dass er sie zur »Vizepräsidentin« der Fluxusbewegung machte und sie, so Anette Kubitzka, zu seiner rechten Hand machte.⁶⁴² Für Maciunas stellte Yoko Ono ebenfalls eine wichtige Bezugsperson dar.



Abb. 75 Shigeko Kubota, *Vagina Painting*,
Perpetual Fluxus Festival, 4. Juli 1965

640 ——— Vgl. Anette Kubitzka, *Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Berlin 2002, S. 74/75.

641 ——— Zimmermann, wie Anm. 18, S. 103.

642 ——— Vgl. Kubitzka, wie Anm. 640, S. 74/75.



Abb. 76 Yoko Ono, *Cut Piece*,
Carnegie Recital Hall, New York 1965

Cut Piece von Yoko Ono wurde von ihr zuerst 1964 in Japan aufgeführt, dann in der New Yorker Carnegie Hall 1965, sowie beim Destruction in Art-Symposium DIAS 1966 in London, das von Gustav Metzger organisiert wurde.⁶⁴³ Kristine Stiles erwähnt an dieser Stelle auch, dass Gustav Metzger sehr darum bemüht war, viele Künstlerinnen zum DIAS einzuladen und Yoko Ono einige Male auftrat.

»Nachdem sie das Publikum aufgefordert hatte, heraufzukommen und ihr die Kleider vom Leib zu schneiden, saß sie während der Performance bewegungslos auf der Bühne; wenn ihre Brüste entblößt wurden bedeckte sie sie mit den Händen.«⁶⁴⁴ wie Stiles die Aktion beschreibt. Sie sieht in der Performance die Wechselbeziehung zwischen Exhibitionismus und Schaulust, zwischen Opfer und Täter, zwischen Sadist und Masochist entlarvt. Ono artikulierte die Gewaltförmigkeit der Geschlechterbeziehungen, und zeigte sich gleichzeitig als Teil dieses »Textes«. Yoko Onos selbst betonte ihre masochistische Involviertheit noch mit dem Kommentar von 1971: »Die Leute schnitten immer weitere Teile ab die sie an mir nicht mochten bis schließlich nur noch der Kern von mir übrig war der in mir war aber sie gaben sich immer noch nicht zufrieden und wollten wissen wie es in dem Kern aussieht.«⁶⁴⁵ Im Medium der Sprache legt sie noch einmal den sadistischen Voyeurismus zwischen Schauendem und Geschautem dar, mit den enthaltenen Geschlechtskonnotationen, der sich im späteren medial ausgebeuteten Verhältnis von Stars und Publikum fortsetzen sollte. Ähnlich wie bei Rape befand sich das Publikum, das den aggressiven Akten von einzelnen

643 ——— Vgl. Kristine Stiles, »Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen«, in: *Out of Actions, zwischen Performance und Objekt 1949 -1979*, in Paul Schimmel (Hrsg), Los Angeles; Hrsg. der deutschen Ausgabe Peter Noever, Wien, Ostfildern, 1998, S. 278.

644 ——— Ebd., S. 278.

645 ——— Zitiert nach ebd., S. 278.

Akteuren zusah, in einem moralischen Dilemma, erscheint es doch auch im Bild der gesamten Aktion als teilnehmende Voyeure.



Abb. 77 Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975.

Interior Scroll von 1975 zeigt Carolee Schneemann wie sie einen Text aus der Vagina zieht, den sie vorliest. Aufgeführt hat sie Interior Scroll in East Hampton, New York und am Telluride Film Festival, Colorado.⁶⁴⁶ Sie stand nackt auf einem Tisch, malte ihren Körper mit Schlamm an, um daraufhin langsam eine Papierrolle aus der Vagina zu ziehen, von der sie ablas.⁶⁴⁷ Sie selbst beschreibt dies: »I thought of the vagina in many ways-- physically, conceptually: as a sculptural form, an architectural referent, the sources of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation. I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model: enlivened by its passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual power. This source of interior knowledge would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship.«⁶⁴⁸ Carolee Schneemann formulierte in ihrem Kommentar eine essentialistische

646 ——— Carolee Schneemann kann man zumindest zum Umfeld von Fluxus zählen, nicht zum engeren Zirkel, wie noch diskutiert wird. Sie positionierte sich häufig als Einzelkämpferin, so Annette Kubitzka: »Entmutigt von ihrer Isolation und der fehlenden Unterstützung in der New Yorker Kunstszene, ging sie 1969 nach Europa und verbrachte die folgenden vier Jahre hauptsächlich in England, wo sie ihre performative und filmische Arbeit fortsetzte«. Vgl. Kubitzka, wie Anmerk. 505, S. 159.

647 ——— Vgl Website von Carolee Schneemann, <http://www.caroleeschneemann.com/works.html>, Stand 8.Nov. 2009.

648 ——— Ebd.

Auffassung von Weiblichkeit, wie dies vielfach KünstlerInnen in den 70er Jahren ihren Arbeiten zugrunde legten. Dennoch spricht die Abbildung eine weit differenziertere Sprache: Die Textrolle fungiert als Mittler zwischen außen und innen, die Künstlerin stellt sich als Subjekt dar, das sich den (gesellschaftlichen) Text einverleibt hat. Wenn dieser Text nun wieder reproduziert und verlesen wird, hat er in doppeltem Sinne ihren Körper durchlaufen: Der Körper wird vom Text geprägt, aber auch der Text wurde vom Körper verändert. Ihr Gestus enthält eine Aneignung und Umdeutung von gesellschaftlichen Texten, wobei sie einerseits Schranken des gesellschaftlich-abjekten verletzt, sich aber andererseits als Geschautes, ausgestellt Objekt präsentiert.

Schneemanns Filme, Aktionen und Performances wurden im Gegensatz zu Onos oder Kubotas Arbeiten mit der aufkommenden Frauenbewegung sehr stark als feministische Arbeiten rezipiert. Dies hängt unter Umständen mit dem Versuch zusammen, mit essentialistischen Zuschreibungen eine Aufwertung des ›Weiblichen‹ zu propagieren. Das entspricht in etwa einer etwas populistischen Version der ersten Phase der Frauenbewegung der 70er Jahre, ehe eine am Strukturalismus und an der Psychoanalyse orientierte Analyse von Geschlechterrollen einsetzte.

Auch Alison Knowles, die eigentlich »nur als Drucker arbeiten wollte«, und zu ihren mit Feminismus experimentierenden Kolleginnen am CAL Arts Institute auf Distanz ging, spielte mit ihrer großen Installation *the Big Book* auf eine Re-Lektüre von Räumen an: In der großen Buchskulptur, die sie für die Frankfurter Buchmesse 1967 schuf, gab es begehbbare Seiten, Durchgänge, Begegnungen mit Alltagssituationen etc. Dieses große begehbbare Buch beschreibt Hannah Higgins, die damals vier Jahre alt war: »Wir [sie und ihre Zwillingsschwester Jessica] richten uns auf und befinden uns in einem kleinen keilförmigen Raum. An diesem merkwürdigen Ort gibt es einen Hocker, einen Stuhl, eine Bodenmatte, einen Tisch, ein Telephon, eine tragbare Toilette, eine Kochplatte und eine Suppendose, Wir sitzen unter dem Tisch, unterhalten uns eine Weile und klettern dann in den Tunnel zurück.«⁶⁴⁹ »Die Sache mit dem Big Book ist die, dass man in der Tat darin leben konnte. Man schlief im Grastunnel, und dank der Kochplatte in der Küche gab es immer etwas zu essen.« erinnerte sich Alison Knowles in unseren Gesprächen. Auch hier finden wir das Aneignen und Umschreiben von althergebrachtem Text: Ein Buch wird zur Wohnung: reproduktives arbeiten und sich als Subjekt einzuschreiben, werden von der Künstlerin miteinander verflochten. Dennoch entsteht dabei etwas wie eine autarke Situation, der Gegenentwurf zu einer patriachalen Autorenschaft besteht hier wieder in

649 ——— Stadtgalerie Saarbrücken (Hrsg.) *Indigo Island, Art works by Alison Knowles*, Saarbrücken 1995, S. 88.

der Vereinzelung, Frauen konstituieren sich nicht als Gruppe, sondern im Bezug auf ihre männlichen Künstler-Kollegen.

Das Verhältnis der männlichen Fluxuskünstler zu ihren weiblichen Kolleginnen war jedoch ambivalent, wie ich am Beispiel Carolee Schneemanns genauer darstellen werde.



Abb. 78 Alison Knowles, *The Big Book*, ca. 280 x 240 x 240, 1967.

6.2 CAROLEE SCHNEEMANN

Carolee Schneemann gehörte zwar nicht zu der hier hauptsächlich behandelten Gruppe der Gründungsmitglieder, das heißt derjenigen Gruppe, die ab 1962 in Europa verschiedene Avantgardefestivals zu neuer Musik und Performance unter dem Namen Fluxus veranstaltete. Schneemann war jedoch eine der Künstlerinnen innerhalb der Fluxusbewegung, die das Geschlechterverhältnis in ihrer Kunstproduktion explizit angesprochen haben, daher ist für eine kritische Re-Lektüre von Fluxus sowohl ihre Kunstproduktion, als auch ihre Stellung in der Gruppe von Bedeutung. Sie wird im Allgemeinen zu Fluxus gezählt, obwohl Maciunas wiederholt versucht hatte, sie auszu-

schließen, vor allem als sie die »Un- Verschämtheit« besaß, selbständig und ohne seine ausdrückliche Genehmigung ein Avantgarde-Festival zu organisieren. Dieser Vorgang war allerdings nicht ungewöhnlich, beinahe alle KünstlerInnen wurden zeitweise von Maciunas aus der ›offiziellen‹ Fluxusliste gestrichen, so Higgins, Knowles, Williams, Paik. Schneemann trat in den 60er Jahren in gemeinsamen Aktionen und Performances mit anderen FluxuskünstlerInnen auf, unter anderem mit Dick Higgins und Philipp Corner und sie arbeitete mit Yoko Ono und Shigeko Kubota zusammen. Kunsthistorisch wird sie inzwischen bei Ausstellungen zur Entwicklung von Happening, Action- und Performancekunst genannt, so beispielsweise in der Ausstellung *Out of Action* an prominenter Stelle, zusammen mit Jackson Pollock, Claes Oldenburg, Yves Klein, den Wiener Aktionisten sowie Ben Vautier.⁶⁵⁰

Ihre Position in der Gruppe der Fluxus-Künstler war jedoch schwierig, wie mehrfach belegt ist. Annette Kubitzka legt dies in ihrer Dissertation: *Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde* dar. George Maciunas bezeichnete ihre Arbeit als »›opernhaft‹, ›politisch‹, ›sexuell‹, ›metaphorisch‹, und als ›verworfen‹«. ⁶⁵¹ In einer späteren Stellungnahme charakterisierte Schneemann selbst ihre Stellung in der Fluxusgruppe:

»fluxus can be lots of fun when the boys let you on their boat
sometimes they throw you off the boat
you have to be NEAT all your words games philosophy
and things you make have to be NEAT (except for wolf

650 ——— Ausstellung *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* vom 8. Februar bis 10. Mai 1998 im Geffen Contemporary, einer Außenstelle des Museums of Contemporary Art in Los Angeles.

651 ——— Kubitzka, wie Anm. 640. Hier zitiert aus der Zusammenfassung von n.Paradoxa: »Schneemann's ambivalent role within the avant-garde manifested itself most pointedly in her official excommunication from the Fluxus group in the mid-1960s, a group with which Schneemann was associated through common interests and friends. Several of her performances in the early 1960s, such as her Glass Environment for Sound and Motion, were staged with well-known Fluxus artists such as Dick Higgins and Phillip Corner. She later also collaborated with Yoko Ono and Shigeko Kubota, both highly accepted members of the Fluxus group. While Schneemann cannot be considered a Fluxus artist per se, the severe judgement against her work by the ideological leader of this group, George Maciunas, who gave other female artists a fairly comfortable dwelling, sheds light on some of the problems that her art posed to the New York avant-garde. He characterized her work as ›operatic‹, ›political‹, ›sexual‹, ›metaphoric‹ and ›messy‹.« Anette Kubitzka, *Fluxus, Flirt, Feminist? Carolee Schneemann, Sexual Liberation and the Avant-garde of the 1960's*, in Katy Deepwell (Hrsg.), *n.paradoxa, the only international art journal*, (<http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa>) London, Issue 15 July/September 2001. Stand Sept. 2001.

and claes
 they can smear their pages its o.k.)
 if you don't wear underpants or show your pussy you get
 pushed over the side [...]«⁶⁵²

Schneemann fasst somit die Verhaltensregeln entlang der Geschlechterdifferenz zusammen: Die Jungs können schmierige Dinge tun und zeigen, bei Frauen kann dies zum Ausschluss aus der Künstlergruppe führen. Die »Pussy« zu zeigen, wann und wo es ihr passt, fällt für die Künstlerkollegen nicht unter akzeptable Verhaltensnormen, insbesondere dann nicht, wenn dies als öffentlicher, also politischer Akt gemeint ist.

Die Arbeiten von Carolee Schneeman erfahren heute, in den Jahren nach der Jahrtausendwende, eine erneute Aufmerksamkeit. Außer in zahlreichen Ausstellungen wurde ihr beispielsweise ein langes Interview in der Zeitschrift *Frieze*⁶⁵³ gewidmet. In der internationalen webbasierten feministischen Kunstzeitschrift *n. paradoxa - the only international feminist art journal*⁶⁵⁴, die sowohl online als auch gedruckt erscheint, wurde ihre Arbeit in einem ausführlichen Beitrag behandelt. Ebenso werden in der 2001 erschienenen Publikation: *Skandalöse Bilder. Skandalöse Körper, Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars* von Anja Zimmermann Arbeiten der Fluxus-Künstlerinnen Carolee Schneemann und Shigeo Kubota untersucht. Zudem wird in zahlreichen Ausstellungen zu Fluxus ihre Arbeit gezeigt.⁶⁵⁵ Die derzeitigen Relektüren von Schneemanns Arbeiten durch Kubitza und Zimmermann finden aus einem grundsätzlich wohlwollenden Blickwinkel statt.

Insbesondere die Arbeit *meat joy* wird bei beiden Autorinnen besprochen, die später editierte Video Version gibt es in zahlreichen Galerieausstellungen zu sehen. Die Performance *meat joy* wurde in den 60er Jahren insgesamt fünfmal aufgeführt: am 29. Mai 1964 bei dem Festival de la Libre Expression im Pariser Theater des Centre Culturel Ameréricain, am 8. Juni 1964 in gekürzter Fassung unter dem Titel *Blood Bath* in der Denisons Hall in London, sowie am 16./17. und 18. November in der Manhattaner Judson Church.⁶⁵⁶ Für Happening und Fluxus typisch wichen die einzelnen Vorstel-

652 ——— Ebd.

653 ——— Michael Bracewell, »Other voices«, M.B. talks to Carolee Schneemann, *Frieze*, Issue 62, London 2001, S. 76–81.

654 ——— Katy Deepwell (Hrsg): *n.paradoxa, the only international art journal*, online (<http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa>) London, Issue 15 July/September 2001.

655 ——— *Fluxus und Co*, Emiliy Harvey Gallery, New York, *Ubi Fluxus, ibit motus*, 1990 in Venedig, *EXCELLENT 92* Fluxus-Festival in Kopenhagen, *FluxAttitudes*, Ausstellung in Buffalo und New York 1991, 1992, 1993; *In the Spirit of Fluxus*, Walker Art Center in Minneapolis.

656 ——— Vgl. Kubitza, wie Anm. 640.

lungen stark voneinander ab. Sie wurden nach einer längeren Probenphase an den unterschiedlichen Orten mit einer jeweils anderen Gruppe von PerformerInnen aufgeführt. Die Aufführung dauerte jeweils ungefähr eine Stunde. Als AkteurInnen traten vier Paare (vier Frauen, vier Männer), sowie eine Servererin auf. Die Performer trugen knappe Shorts und Bikinis, sie interagierten mit Papierbergen, Beleuchtung, transparentem Plastik und schließlich mit rohen Hühnchen, Würsten, stinkendem Fisch, nasser Farbe, und schließlich auch mit ihren Körpern. Die Performance wurde von einer Sound Collage aus den neuesten Hits gemischt, mit Straßenlärm aus Paris vervollständigt.⁶⁵⁷

Während Kubitzka eine monographische Arbeit anfertigte, und daher, obwohl sie Schneemanns Arbeiten kontextualisierte, dem üblichen Kanon kunstwissenschaftlicher Arbeiten gehorchte und somit die Arbeit weitgehend auf der Folie der mythologischen Figur des autonom handelnden, genialen Künstlers entwickelte, stellt Zimmermann die Arbeiten Carolee Schneemanns in den Kontext der in den 90er Jahren als »abject art« etikettierten künstlerischen Arbeitsweisen und Sujets. Im Falle Schneemanns und anderer Fluxus-Künstlerinnen verweist sie auch auf den Einfluss der Frauenbewegung auf die Kunstwelt (und vice versa). Dagegen schlägt Kubitzka bei ihrer Interpretation von Schneemanns Arbeiten, eine Relektüre entlang der Ideen des Psychologen und Sexualforschers Wilhelm Reich vor, auf den sich Carolee Schneemann selbst explizit in Interviews und Selbstzeugnissen bezog. Kubitzka übernimmt den Erklärungszusammenhang aus den Aussagen der Künstlerin und distanziert sich dabei ausdrücklich von anderen möglichen psychoanalytischen/diskursanalytischen Interpretationen, die sich auf Lacan oder Freud stützen würden:⁶⁵⁸ Sie argumentiert dabei, dass die Lektüre der Texte von Reich für Schneemanns Entwicklung ihrer künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten essentiell wichtig gewesen sei und stellt fest, dass die nicht-unterdrückten Darstellung von Sexualität Probleme für eine feministische Rezeption darstelle. In der Tat wird der nicht hinterfragte Bezug auf Reich Probleme für Feministinnen aufwerfen.

657 — Ich lehne mich an die ausführliche Beschreibung bei Kubitzka an, siehe Anmerk. 505, S. 85–88.

658 — Kubitzka, wie Anm. 517. »Recently art historians have begun to explore psychological approaches to art and its interpretations that do not rely on Freud and Lacan. Along the lines of this endeavour, I suggest a reading of Schneemann's body art in terms of the philosophical themes advanced by Austria-born psychologist Wilhelm Reich. I argue, that Schneemann's reception of Reich's writings was vital in her development of an erotic aesthetic that was quite different from the emotionally detached representations of sexuality by other avant-garde artists in the 1960s and has posed some problems for feminists.«

Die Auffassung Reichs, dass Sexualität einen grundsätzlich freien, also nicht kulturell codierten Zustand kenne, und daher nur befreit werden müsse, ist aus feministischer Perspektive problematisch. Jacqueline Rose verweist darauf, dass Reich von einem grundsätzlich kongruenten Subjekt ausgeht: Reich (und dessen Nachfolger) konstruieren den Entwurf einer freien Sexualität als Bild eines Ichs, das ohne Makel oder Irrtum, die Vorbedingung sei, und das letzte Ziel eines revolutionären Umschwungs wäre.⁶⁵⁹ Damit ist diese Konzeption des Ichs weit entfernt von einer Auffassung als eines mit sich un-einen Subjekts, bei dem alle Zuschreibungen arbiträr gedacht sind, wie Rose mit ihrer feministischen Relektüre Lacans nahegelegt. Das Unbewusste enthülle, so Rose, dass die gewöhnliche Teilung der Sprache und der Sexualität dem Diktat eines arbiträren Gesetzes gehorche. Geschlecht entpuppt sich so gesehen als eine Anordnung, die auf Sprache basiert. Dies unterminiere die eindimensionale Möglichkeit einer Referenz, da man vom ›Ich‹ nicht länger behaupten kann, dass es einer vorgegebenen, bleibenden Identität entspreche. Das Problem der psychischen Identität sei, so Rose, dem Problem des Zeichens immanent.⁶⁶⁰

Die Kritik an Reichs theoretischen Konzepten und deren Auswirkungen ist nicht gleichzusetzen mit einer Kritik an der künstlerischen Praxis Carolee Schneemanns, die Konzeption einer als »natürlichen« konzipierten Sexualität ist jedoch eine historische Haltung, die häufig in der feministischen Welle Ende der 60er Jahre/ Anfang der 70er Jahre vertreten wurde. Carolee Schneemann hält jedoch bis in die Gegenwart an einer essentialistischen Auffassung von Weiblichkeit, Körper und Natur fest. Im Folgenden beschreibt sie die Auswirkungen von Übungen, die sie mit der Gruppe von Männern und Frauen als Vorbereitung für die Performance machte, eine Übung, bei der sich die Teilnehmer zu Fall bringen, um sich wiederum aufzufangen:

»We kept working on it – it was like making butter out of stones. But when it's right it is so liberating. It feels wonderful to know that I can just jump on you and throw you over, and you can throw me over. In that physicalization of relationship there is such an ecstatic release – that's what I am after, a kind of ecstatic trust. We turned into an organism, that's how I thought of it.«⁶⁶¹ Ihre Auffassung von Sexualität als Ekstase, Befreiung und einheitliche Naturgewalt ist eng an Konzepte der 60er Jahre geknüpft. Letztlich überschreitet diese Position nur einige Machtkonstellationen der Geschlechterordnung und wenige Zuschreibungen. Foucault argumentiert in

659 ——— Vgl. Rose, wie Anm. 72, S. 16.

660 ——— Ebd., S. 232.

661 ——— Michael Bracewell talks to Carolee Schneemann: »Other voices«, in *frieze*, issue 62, London 2001, S. 76–81.

Bezug auf Reich und die sexuelle Revolution der 68er: Zwischen den beiden Weltkriegen habe sich im Umkreis von Reich die historisch-politische Kritik der sexuellen Repression herausgebildet. Den Wert dieser Kritik und ihre Auswirkungen in der Realität sei als beträchtlich einzuschätzen, allerdings, so Foucault, sei gerade die Möglichkeit ihres Erfolges an die Tatsache geknüpft gewesen, dass sie sich immer noch innerhalb des Sexualitätsdispositivs abspielte und nicht außerhalb oder dagegen. »Die Tatsache, dass sich so viele Dinge im sexuellen Verhalten der abendländischen Gesellschaften ändern konnten, ohne dass sich eine der von Reich daran geknüpften politischen Versprechungen oder Bedingungen verwirklicht hat, beweist zur Genüge, dass diese ›Revolution‹ des Sexes, dieser ganze antirepressive Kampf nicht mehr – aber auch nicht weniger und es ist nicht wenig – als eine taktische Verschiebung und Wendung im großen Sexualitätsdispositiv bedeutete.«⁶⁶²

Wie stark sich jedoch Paradigmen des Kunstbetriebes in Bezug auf Erlaubtes/Verbotenes in der Repräsentation von den 60er Jahren bis in die Gegenwart gewandelt haben, kann man ermessen, wenn man die empörten Kommentare in der *Village Voice* vom 26.11.64 liest: »Miss Schneeman prefers culture in its rudimentary state before and after the refinements of pride and parlor. What comes after is the garbage, and some of the junk culture artists would glorify our despicable remains... The point of the meat and fish and paint was to demonstrate the sensual and scatological pleasure of slimy contact with materials that the culture consumes at a safe distance with knife and fork and several yards away from a gallery or a museum.«⁶⁶³ Die Beunruhigung, die die Performance, bzw. Abbildungen der Performance, einmal verursachte, existiert heutzutage innerhalb des »frames« der Bildenden Kunst nicht mehr. Sie können allenfalls bei christlich fundamentalistischen Gruppierungen, die jedoch in den USA einigen politischen Einfluss haben, Empörung hervorrufen. Wobei gerade diese Empörung, wie Anja Zimmermann nachweist, rein politisch motiviert ist – die Bilder/Aktionen müssen nicht gekannt oder angeschaut werden, um sich zu empören.

Zimmermann konstatiert zudem, dass Carolee Schneemanns Arbeiten fast durchgängig unter dem Aspekt »transgressiver Weiblichkeit« rezipiert wurden.⁶⁶⁴ Unter transgressiv versteht sie: »die Grenzen dessen überschreitend, was an Darstellungsformen für den weiblichen Körper akzeptiert war/ ist. Obszön galt vielen schon die Verwendung des nackten weiblichen Körpers der Künstlerin, die als explizite Politisierung verstanden wurde, da der Körper jenseits traditioneller Skulptur dargestellt wurde und Künstlerin

662 ——— Foucault, wie Anm. 71, S. 157.

663 ——— Jill Johnston, »Meat Joy« In *Village Voice*, 26.11.1964, S. 13, zitiert nach Zimmermann, wie Anm. 641.

664 ——— Zimmermann, wie Anm. 18, S. 98 f.

und Modell in eins fielen. Zum anderen wurde ›transgressive Weiblichkeit‹ im Zusammenhang mit der Übertretung diverser gesetzlicher Regelungen gesehen, die den obszönen Körper aus dem Kanon erlaubter Repräsentation gestrichen wissen wollen.«⁶⁶⁵ Sie ortet die Debatte um diese Performance in der Debatte um Kunst/Pornografie. Die Kunst und Pornografie sind gesellschaftlich als zwei völlig distinkte, einander ausschließende Orte kultureller Aktivität positioniert. Entgegen der Vorstellung, dass beide Domänen der Repräsentation vollständig voneinander getrennt seien, argumentiert Zimmermann dafür, beide Kategorien als voneinander abhängig und füreinander konstitutiv zu betrachten. Die Historisierung der Kategorie Pornografie sieht sie als Voraussetzung für die Analyse von *Abject Art* als einem Diskurs der Etablierung einer illegitimen versus einer legitimen Sphäre.⁶⁶⁶ Schneemanns Arbeiten verletzen historische, vorherrschende Paradigmen, wie die Autorenschaft durch die Künstlerin, bei der Objekt und Subjekt in eines fallen, sowie die Bewegung der Körper in den Performances, bzw. vor der Kamera, eine Überschreitung bis dahin herrschender Normen. Dabei sei die Eingliederung des nackten weiblichen Körpers in das westliche Repräsentationssystem als Signifikant für hohe Kunst an differenzierte Regeln seiner Darstellung gebunden, z.B. eben seine Unbeweglichkeit. Die Selbstinszenierung des eigenen Körpers der Künstlerin war daher in den 60er Jahren eine riskante Situation.⁶⁶⁷

Um aber diese Grenzverhandlungen historisch einzuordnen, müssen meiner Meinung nach Performances von Schneemann und anderen nicht nur vor der Matrix der Paradigmen der bildenden Kunst gelesen werden, sondern auch innerhalb der sich verändernden Regeln im künstlerischen Tanz/Ballett betrachtet werden, da Performances an der Schnittstelle beider Repräsentationssysteme entstanden sind. Die Verhandlung der Grenze des Erlaubten/Verbotenen innerhalb des Tanzes seit ca. 1830 lässt Rückschlüsse auf eine Neukonstituierung der Geschlechterverhältnisse zu. Insbesondere werde ich mich auf grundsätzliche Überlegungen von Abigail Solomon-Godeau, stützen die sie am Beispiel exzessiver (Selbst-) Portraits entwickelt hat.⁶⁶⁸

665 ——— Ebd., S. 99.

666 ——— Vgl. Zimmermann, wie Anm. 18, S. 21.

667 ——— Ebd. S. 102.

668 ——— Abigail Solomon-Godeau, »Die Beine der Gräfin« in Liliane Weissberg (Hrsg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a.M. 1994.



Abb. 79 Carolee Schneemann, *Meat Joy*,
Judson Memorial Church 1964.



Abb. 80 Carolee Schneemann,
Meat Joy, Fleisch Sequenz.

6.3 EXKURS: PERFORMANCES AUF DER FOLIE VON KLASSISCHEM TANZ / BALLETT

Performances sind an der Schnittstelle von Bildender Kunst mit Theater und Tanz entstanden, sie sollten daher im Sinne einer historischen Situierung mit der Entwicklung von Tanz, Theater und Ballett analysiert werden, da dort in zugespitzter Form Regeln für die Bewegungen der als männlich / weiblich konnotierten Körper formalisiert wurden. Solomon Godeaus Ansatz

verhandelt diese Umbrüche in einem größeren historischen Zeitraum. Dies bietet zu anderen im Umlauf befindlichen Theorien über die Performance, den Vorteil, dass sie dementsprechend soziale Umbrüche und große Verschiebungen mit reflektiert, weniger eine Diskussion um ‚pictorial‘, ‚linguistic‘ oder ‚performative‘ turns führt, bei denen oftmals unklar bleibt, ob diese den theoretischen Zugang oder einen beobachteten gesellschaftlichen Wandel meinen.

Solomon Godeau stellt in dem erwähnten Artikel eingangs die Frage, ob es einen Zusammenhang zwischen der aufkommenden Herrschaft der Ware und neuen Warencharakterformen des Weiblichen gäbe?⁶⁶⁹ Sie argumentiert, dass die Fotografie bei der Ausgestaltung und der Verbreitung beider Warenformen entscheidend mitgewirkt hat. »Diese letzte Lesart ist unmittelbar verknüpft mit dem Zusammentreffen von drei Fetischismen, das auch bei anderen sozialen und kulturellen Phänomenen dieser Zeit beobachtet werden kann: dem psychischen Fetischismus des Patriarchats, der sich an bestimmten Details des physischen Körpers festmacht; dem Warenfetischismus des Kapitalismus, eingehüllt in dem von Marx so genannten ›Schleier der Verdinglichung‹, der sich auf die Produktionsmittel und die daraus resultierenden sozialen Beziehungen gründet; und den fetischisierenden Eigenschaften der Fotografie – die Spur der Erinnerung an ein abwesendes Objekt, das unbewegte Abbild eines fest gefrorenen Blickes, eine Leinwand für das Spiel der Projektionen des Bewusstseins des Betrachters.«⁶⁷⁰ Sie geht aus zwei Gründen auf die Geschichte des Tanzes im 19. Jahrhundert ein: Zum Einen könne anhand der Entwicklung des klassischen Balletts die Entstehung einer sexuellen Ideologie nachvollzogen werden: Der Kult um die Ballerina und der damit einhergehende Niedergang des *danseur noble* sind Anzeichen für neue Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit. Zum Anderen könne anhand der Geschichte des Balletts das offensichtliche Ineinandergreifen von Fetischismus und Warencharakter am Beispiel des Frauenkörpers verfolgt werden.⁶⁷¹

Historisch betrachtet war der Auslöser für die Veränderungen im Ballett im 19. Jahrhundert, dass die höfischen Ballette, die bis dahin unter königlichem Schutz und Patronat standen, privatisiert und damit direkt abhängig von der Notwendigkeit öffentlicher und privater Unterstützung wurden. Dies bedeutete, dass die Finanzverhältnisse des Balletts auf die Großzügigkeit wohlhabender Männer angewiesen waren.⁶⁷² »Zwei miteinander zusammenhängende Phänomene haben die Entwicklung des Balletts von einer

669 ——— Ebd., S. 93.

670 ——— Ebd., S. 92.

671 ——— Ebd., S. 113 f.

672 ——— Ebd., S. 119 f.

höfischen Kunst, die vollständig unter königlichem Patronat stand, zu einem öffentlichen, zunehmend bürgerlichen Schauspiel begleitet [...]: An erster und wichtigster Stelle stand dabei die Prostituierung der Tänzerin; zweitens wurde der männliche Tänzer in den Hintergrund gedrängt, wenn nicht gar ganz verbannt, an seine Stelle trat der weibliche transvestitische Tänzer.«⁶⁷³ Von den Betreibern der privatwirtschaftlichen Ballette wurden Räume eingerichtet, in denen sich die wohlhabenden Männer aus dem Publikum mit den Tänzerinnen hinter der Bühne treffen konnten. Die Nähe von Kunst und Prostitution/Pornografie war daher im Bereich des Tanzes eine wirtschaftliche Tatsache und Notwendigkeit. »Der Warencharakter der Tänzerin wurde durch die Tendenzen zur Desintegration und Auflösung von Zünften, die traditionellerweise den Rahmen für gemeinsames Lernen, soziale Identität und Protektion bildeten, noch verstärkt.«⁶⁷⁴

Die Veränderung der Konzeptionen von Weiblichkeit und Männlichkeit liegt in den veränderten Machtverhältnissen in der Gesellschaft begründet, während der Adel an Bedeutung verliert, gewinnt das Bürgertum an Macht. Das Ideal des müßigen, kulturell verfeinerten Mannes (einer Klasse oder Gruppe) wandelte sich dementsprechend zum Ideal des tatkräftigen, unternehmerischen Mannes. Größtenteils sei diese Entwicklung die Konsequenz dessen, dass Männlichkeit im Zeichen der bürgerlichen Kultur neu definiert wurde, so Solomon-Godeau. Das aristokratische, höfische Ideal von männlicher Anmut und Eleganz wurde unvereinbar mit einer neuen Geschlechterideologie, nach der die Vorstellung von Schönheit und Grazie zunehmend ausschließlich mit dem Weiblichen verbunden wurde.⁶⁷⁵

Eine aristokratische, in Stände, oder Zünfte gegliederte Gesellschaft lässt sich auch mit dem Foucaultschen Begriff des Allianzdispositivs beschreiben, indem die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe das Schicksal des Individuums stark bestimmt, während die industrielle Gesellschaft sich im Zeichen des Sexualitätsdispositivs formiert, das Geschlecht wird (stärker) zum »Schicksal«, wobei Klassen oder Gruppenzugehörigkeiten weiterhin eine Rolle spielen.

Der Ort der Frau, die einerseits als das Andere des Mannes positioniert ist, ist andererseits der Ort des Geschauten. Alle Kämpfe um die Grenzen von Kunst und Pornographie lenken von der grundsätzlichen Matrix der bürgerlichen Gesellschaft ab, seien es die historischen Kämpfe im 19. Jahrhundert in England, oder die zeitgenössischen Culture Wars in den US. Solomon Godeau kommt in ihrem Aufsatz zu einem ähnlichen Schluss wie Zimmermann, wenn sie formuliert: »Der Akt, die Prostituierte, die Porno-

673 ——— Ebd., S. 118.

674 ——— Ebd., S. 119.

675 ——— Ebd., vgl. S. 121.

graphie – welche Art von Beziehung besteht zwischen diesen drei Inkarnationen des Weiblichen? [...] Indem ich diese drei Begriffe in ein Verhältnis zueinander setze, hoffe ich, die Wirkungslosigkeit des *cordon sanitaire* zeigen zu können: ein Versuch, das Erlaubte vom Verbotenen zu trennen, das allem zugrunde liegt; nicht weil die Grenzen durchlässig sind, sondern weil die (psychischen, sozialen, ökonomischen) Mechanismen, die ihnen zugrunde liegen, letztendlich die gleichen sind.«⁶⁷⁶

So betrachtet wird in der Performance *Meat Joy* diese Struktur nicht verlassen, die Frauen (und Männer) in der Performance haben den Status von Objekten. Sie bleiben im Blickregime die Betrachteten, sie dienen als stimulierende Schauobjekte, als fetischistische Waren. Sicher bedeutet diese Performance dennoch historisch gesehen eine Erweiterung im Feld der Bildenden Kunst, ihre Bedeutung und ihr Potential an Verstörung changiert beträchtlich, je nach Kontext von Zeit und Ort und ideologischen Ausgangspunkt der Rezipienten. In den 60er Jahren muss sie verstörend gewirkt haben.

Die Frage, ob die Autorschaft der Künstlerin quasi automatisch eine neue subversive Bedeutungsstruktur eröffnet, da Objekt und Subjekt in eins fallen, lässt sich desgleichen nur unter historischen Gesichtspunkten beantworten. Gerade die Performance *Meat Joy* gibt die Möglichkeit vor, sie als eine Art Gegenentwurf zu Aktionen zu lesen, in denen Frauenkörper als Werkzeuge der Gestaltung, wie in den Anthropomorphien von Yves Klein, benutzt wurden. Yves Klein treibt den Objektstatus der Frau auf den Höhepunkt, sie wird zum Ding, zum Druckstock, das seinem künstlerischen Genie vollkommen unterworfen ist. Aber auch Paik inszeniert sich in seiner Zusammenarbeit mit Charlotte Moormann als Dirigent oder Autor und Moormann als Ausführende, als Instrument.

Die Performer von *Meat Joy* hatten innerhalb eines bestimmten Regelsystems die Möglichkeit, eigene Erfahrungen und Ausdrucksweisen auf die Bühne zu bringen. Dementsprechend involvierte sich Schneemann als Autorin und weibliche Hauptakteurin auf der Bühne selbst, während beispielsweise Yves Klein ein augenfälliges hierarchisches Gefälle produziert, indem er als Autor vollständig und korrekt gekleidet auftritt, nur die Frau als Werkzeug ist nackt. Dennoch ist die Tatsache, dass eine Frau als Autorin ihrer eigenen bildnerischen Repräsentation auftritt, noch keine kritische Befragung des gängigen Blickregimes. In vielen Fällen erscheint die Präsentation der Frau ambivalent, gleichzeitig als Bestätigung und als Kritik am gesellschaftlichen Ort der Frau. Auf diese Neuverhandlung von Besitzrecht am Körper von Frauen spielt beispielsweise Yoko Onos Film *No 4 (Bottoms)* 1966, an. Im Film sieht man Körper von hinten, die auf den Ausschnitt des Gesäßes reduziert sind, der oder die Rezipientin gerät automatisch in eine

676 ——— Solomon-Godeau, wie Anm. 668, S. 125–126.

sexistische und voyeuristische Position. Der Voyeurismus wird gleichzeitig subtil enttäuscht, da eine kleine Informationstafel darauf verweist, dass wir nicht Yoko Onos Körper sehen, sondern ungenannt bleibende Freunde aus dem Umfeld der Künstlerin gefilmt wurden.

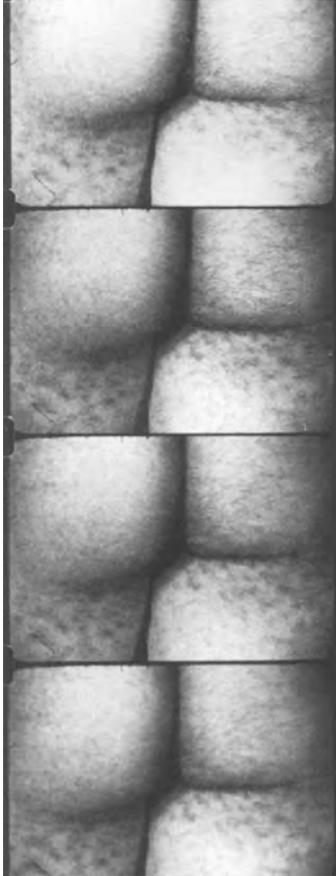


Abb. 81 Filmstills aus Yoko Ono, *Film No 4 (Bottoms)*, 1966.



Abb. 82 Yoko Ono bei Dreharbeiten.

Ist es übertragbar, wenn Solomon-Godeau für die Gräfin von Castiglione feststellt, dass diese in einer Ambivalenz gefangen blieb, da sie sich als schönes Objekt quasi von außen inszenierte? »Folglich kann der Blick, mit dem sie sich selbst fixiert, und die Art und Weise, wie sie sich dem Blick aussetzt, nicht als Enteignung – als Diebstahl – des männlichen Vorrechts verstanden werden. [...] Die Gräfin, als lebendiges Artefakt, hat sich vielmehr so vollständig das Begehren des anderen angeeignet, dass kein Raum, keine Sprache oder Darstellungsmittel irgendeiner Art von Begehren bleiben, das ihr eigenes genannt werden könnte.«⁶⁷⁷ Bei Schneemann wird dagegen ein eigenes Begehren sichtbar, ihre Performance ist einerseits paradigmatisch für die »faktischen Verschiebungen im großen Sexualitätsdispositiv«,⁶⁷⁸ andererseits artikuliert sie damit das Begehren der Frauen in den 60er Jahren auf sexuelle Verfügungsmacht über ihren Körper und dem gleichzeitigen Anspruch, als Subjekt zu agieren – eine strukturelle Unmöglichkeit, wenn wir Lacan folgen. Zimmermann warnt vor der Einteilung in essentielle und antiessentielle Zuschreibungen von künstlerischen Arbeiten, da dies dazu führe, die historischen Perspektiven auf die künstlerische Arbeit zu verkürzen und festzuschreiben.⁶⁷⁹ Vordringlich ist, die Performances als Schauplatz einer historischen Neuverhandlung zu betrachten, es geht daher um die Frage, was in der Performance visualisiert wurde, das die Zuschauer in den 60er Jahren so sehr empörte, dass sie tötlich wurden? Diese Empörung ist heutzutage schwer nachzuvollziehen, die Performance hat ihr Potential zu verstören eingebüßt. Insbesondere, da man der Performance heute in Form von Schwarz-Weiss-Fotos, oder als meist sehr verkürztes Video begegnet. Die Fotos haben merkwürdiger Weise noch eine Qualität der Beunruhigung, die bei den Filmaufnahmen der Performance verschwunden ist. In den Filmaufnahmen wird deutlich mit bunten Farben gearbeitet, dies lässt am Anfang des 3. Jahrtausend eher an Werbeaufnahmen oder Musikclips denken und wirkt gerade durch die verwischte, weiche Farbigkeit ganz und gar harmlos. Schöne Körper bewegen sich in schönen Farben. Den Schwarz-Weiss-Fotos,

677 ——— Ebd., S. 139.

678 ——— Foucault, wie Anm. 71, S. 157.

679 ——— Zimmermann: »Die Unterscheidung zwischen ›essentialistisch‹ und ›anti-essentialistisch‹ als Interpretationsrahmen in der Rezeption als zu starr erwiesen: die Einteilung in essentialistisch vs. anti essentialistisch Konzepte führte nämlich auch dazu, dass wechselnde oder sich verändernde Lektüren von einer der beiden Kategorien zugeteilten Kunstwerken nicht zuzulassen. Es ist jedoch zu vermuten, dass durch die immer differenziertere Debatte zum Körper und seine in den Achtzigern erst begonnene ›De-Naturalisierung‹ das Essentialismus Vokabular zwar weiterhin für die Strukturierung der Diskussion Verwendung findet, die zunehmende Ausgereiftheit der Debatte aber paradoxerweise auch eine Reevaluierung einst als ›essentialistisch‹ bezeichneter Kunstwerke gerade erst ermöglicht.« Als Beispiele nennt sie Arbeiten von Gina Pane oder Hannah Wilke: Zimmermann, wie Anm. 18, S. 142.

sowie den Filmstills der Performance haftet durch ihre Unabgeschlossenheit, da sie, wie der/die BetrachterIn weiß, nur Sekundenbruchteile der Performance dokumentieren, eine konstitutionelle Offenheit an. Das Geschehen in der Performance kann vom Betrachter weiter gedacht werden, und ist sozusagen an ihren »zeitlichen« und räumlichen Rändern noch für beunruhigende Momente offen.

Laut Kubitzka waren in den 60er Jahren sowohl Polizeiinformanten als auch Mitglieder von verschiedenen religiösen und ethischen Gruppen in Paris und New York bei *Meat Joy* anwesend. Wie Schneemann selbst berichtete, wurde die Performance in London durch die Polizei abgebrochen und die PerformerInnen mussten sich durch den Hintereingang davonestehlen.⁶⁸⁰ In Paris verschaffte sich ein Mann aus dem Publikum Zutritt zur Bühne während der Performance und versuchte Schneemann zu strangulieren.⁶⁸¹ Schneemann kommentierte dies: »*Steeped in the writings of Wilhelm Reich I understood what had affected him but not how to break his hold on my neck!*«⁶⁸² Kubitzka schreibt die gewalttätigen und ablehnenden Reaktionen der sexuellen Leidenschaft/Energie zu.

Was geschah aber in der Performance genau, was diese gewalttätigen Ausbrüche hervorrufen konnte? In der zwanzigminütigen Eingangsphase ertönte eine Klangcollage aus von Schneemann vorgelesenen Notizen zu *Meat Joy*, aus französischen Sprachübungen und Geräuschen der Rue de Seine, in der Schneemann gewohnt hatte.⁶⁸³ Während diese »Notes as Prologue« spielten, ließen sich die Performer und Performerinnen zwanglos an einem großen Tisch nieder, schminkten sich und rauchten. Danach folgten drei Sequenzen, die jeweils von einem Black out unterbrochen wurden. In der ersten Sequenz hantieren die Performer (vier Paare und eine Serviererin) vor allem mit Papier, das von den Männern in großen Bahnen von einem Balkon heraus heruntergeworfen wurde. Die Tänzer zogen dann ihre Partnerinnen aus dem Zuschauerbereich und umwickelten deren Torsi mit Papierfetzen, die sie mit Seilen um die Taille befestigten. Das zentrale Paar begann einen Entkleidungsstanz: mit langsamen, präzisen Bewegungen entblösten sie sich bis auf die Badehose, bzw. den Bikini. Die Sequenz endete mit Body Rolls, in denen sich die Paare in unterschiedlicher Geschwindigkeit über den Boden rollten. In der zweiten Sequenz näherte sich der zentrale Mann der zentralen Frau aus dem Zuschauerraum, er zog sie aus einem Papierhaufen und trug sie zu einem Tisch, wo er sie plötzlich fallen ließ. Er warf sie in

680 ——— Kubitzka, wie Anm. 652.

681 ——— Carolee Schneemann im Gespräch mit Dorothee Richter, New York, Sept. 2009.

682 ——— Schneemann, zitiert nach Kubitzka, wie Anm. 652.

683 ——— Eine ausführliche Schilderung findet sich bei Kubitzka, wie Anm. 640, S. 85–88, der ich hier weitgehend folge.

die Höhe und schüttelte sie kräftig. Diese Aktion endete damit, dass beide auf den Tisch fielen, die Frau auf den Mann. Danach begann die Frau langsam und zärtlich Gesicht, Brustkorb, Arme, Geschlecht, Beine und Füße des Mannes zu bemalen, dannach bemalte der Mann ihr Gesicht und ihren Körper. Schließlich liessen sie Pinsel und Farbschüsseln fallen und mischten direkt Körper auf Körper mit immer schnelleren Bewegungen die Farben. In der dritten Sequenz arbeiten die PerformerInnen zusätzlich mit Plastikbahnen und Taschenlampen. Mit der Ankündigung einer ›Intracable Rosette‹, einer unlösbaren Rosette, begannen die Männer eine Reihe von Versuchen, um die Frauen in eine plastische Kreisform zu bringen und so zu bewegen. Jeder Versuch der Männer, die in Formation gebrachten Frauen zu bewegen, missglückte. Auch der Versuch, die Frauen in eine Art Baumform zusammenzuhalten, endete damit, dass alle Performer regungslos auf dem Boden lagen.

»An dieser Stelle wurden die Performer und Performerinnen mit neuen Materialien konfrontiert und die sog. Fleisch Sequenz begann: Das Serviermädchen trug auf einem großen Tablett glitschige Makrelen, gerupfte Hühner und Wurstketten in den Performanceraum und warf diese mit affektierter Geste auf die Performenden. [...] Eine der Performerinnen begann, lasziv mit Fischen an ihrem Körper entlangzustreichen, eine andere saugte an einem Fisch. Ein Performer entweidete ein Huhn und rieb sich selbst und seine Mitperformerin mit den Eingeweiden ein, ein anderer hockte auf dem Boden und wiegte eines der Hühner in seinen Armen. Schließlich wälzten sich die Performenden in Paaren am Boden. Fische, Hühner, blutige Eingeweide und Würste wurden in ein wildes erotisches Spiel integriert: sie glitten an Körpern entlang, wurden geworfen, gestreichelt, in den Mund genommen und zwischen sich umarmenden Körpern zerdrückt, bis alle Performer und Performerinnen besudelt waren. Der Geruch von Fisch, rohem Fleisch und natürlichen Körperausdünstungen hatte sich im gesamten Raum ausgebreitet.«⁶⁸⁴ Alle drei Materialien, Würste, »Chicken« und Fisch sind deutlich mit Geschlechtsorganen konnotiert, Chicken ist bekanntlich ein Slang Ausdruck für Frauen, die Würste erinnerten optisch an überproportionierte Penisse. In der Abschlussequenz bemalten die Männer die Frauen, bis diese sich zu wehren begannen, schreiend und sich windend und ebenfalls die Männer bemalten. Als alle PerformerInnen mit Farbe bedeckt waren, trugen die Männer die Frauen zu den Papierhaufen, alle PerformerInnen versuchten sich gegenseitig im Papier zu begraben, bis die zentrale Frau »enough enough« rief. Die ganze Performance wurde von einer Soundcollage aus: Rockmusik, europäischen Schlagern, Strassenlärm, Geschrei von Straßenverkäufern, die Fisch, Hühner, Würste, Gemüse und Blumen anboten, begleitet.

684 ——— Kubitzka, wie Anm. 640, S. 88.

In der Beschreibung wird deutlich, dass am Beginn der Performance eine Art Analogie zum heterosexuellen Akt stand. Diese harmlose Grundkonstellation führte zu riskanteren Aktivitäten: danach wurde der Versuch unternommen, eine eindeutige symbolische Gestalt herzustellen die männlichen Performer scheitern daran, die weiblichen Performer in einer feste Form anzuordnen. In der patriarchalen Tradition sind die Männer die Schöpfer von hierarchisierender Gestaltung. Dies könnte man als eine Anspielung auf den Großen Anderen, wie Lacan ihn verstand, interpretieren: eine dem Subjekt vorgängige hierarchische symbolische Ordnung. Dieser Versuch diese Anordnung durchzusetzen, scheiterte in der Performance, und es entstand eine allgemeine chaotische Masse von Fleisch, Körpern und Materialien. Die Performance wäre somit der Versuch, unreguliertes Triebgeschehen zu symbolisieren, mindestens zur Anschauung zu bringen. Betrachten wir jedoch die Konzepte genauer, so überschreitet Lacans Auslegung die Freudsche Triebkonzeption: Renata Salecl erläutert das Konzept von Trieb als Partialtrieb und Sexualtrieb dahingehend, dass der Trieb als etwas verstanden werden muss, das übrig bleibt, wenn das Subjekt zum Subjekt des Signifikanten wird und sich in eine symbolischen Struktur integriert. Folglich ist das Subjekt, sobald es sich zum sprechenden Wesen entwickelt, nicht länger fähig, Sex auf die instinktive Weise der Tiere zu haben. Am Ort dieses Verlustes steht nun eine Kraft, die das Subjekt wesentlich kennzeichnet, indem sie es konstant unter Druck setzt. Dieser Kraft wurde nun Lacan verschiedene Namen verliehen: Trieb oder Lamelle. Durch diese Benennung nimmt Lacan eine neuerliche Relektüre Freuds vor und bietet eine weitere Perspektive auf dessen Theorie an, nämlich die andauernd konfliktuelle Verfasstheit von sexueller Identität.⁶⁸⁵ Gerade die in der Beschreibung der Performance dargestellten Objekte, wie schwitzende Körper, schleimiger Hühnchen, geräucherter Würste, und toter Fisch und Blut, Schleim, Flüssigkeiten, Gerüche ihres Fleisches erinnern an Partialtriebe und rufen somit die beängstigende Vorstellung einer nicht erlösbaren Sexualität, eines ständigen intrapersonalen Konflikts auf.

Auch für Freud ist das Ausleben von Trieben im sexuellen Akt nur eine mögliche Spielart der Libido. Das Subjekt kann diese Befriedigung durch Essen, Ausscheiden, Schauen, Sprechen, Schreiben erlangen. Die Libido ist immer mit einem libidinösen Objekt verbunden, das nicht einfach ein materielles ist, sondern das, was Lacan *Objekt a* nennt, ein Objekt, das für einen imaginären Mangel steht. Erblickt werden kann der Mangel, oder die Schnitte, die das Subjekt erst konstituieren, und die verleugnet oder verdrängt werden müssen. »Seine (Lacans) Vorstellung von der Konstituierung

685 ——— Vgl. Renata Salecl, *(Per)Versionen von Liebe und Hass. Kapitel: Vom Begehren zum Trieb*. Berlin 2000 S. 71.

des Subjekts beinhaltet eine Reihe schmerzvoller Selbstentfremdungen, die beinahe als körperliche Selbstverstümmelungen beschrieben werden. Erst bringt bereits die Geburt die Ablösung von einem lebenden Teil des Organismus mit sich, der Placenta. Dann wird man von der Brust entwöhnt, welche vom Kind als Ausdehnung des Körpers verstanden wird, des weiteren trennt man sich von Urin und Fäkalien. Zu guter Letzt besiegelt die symbolische Kastration das eigene Schicksal als das eines begehrenden, vom Mangel geagten Subjektes, so dass sich rückblickend alle anderen kindlichen Erfahrungen eines Verlustes in Vorstellungen von Kastration verwandeln. In jedem Fall findet ein Schnitt statt, der beides initiiert, zum einen eine erogene Zone (Lippen, Anus, Spitze des Penis, Augenlidschlitze) und zum andern ein Objekt (Brustwarze, Faeces, Urin, Phallus als imaginiertes Objekt, den Laut, den Blick, die Stimme, das Nichts.) Die durch den Schnitt entstandenen Partialobjekte sind die *Objekte a.*«, wie Margret Iversen die Prozesse der Subjektivierung nach Lacan zusammenfasst.⁶⁸⁶ Das bürgerliche Subjekt entsteht durch Schnitte und Abtrennungen. Es ist als »autonomes« Subjekt durchzogen von Selbsttechnologien, die eine kontrolliert handelnde Subjektivität hervorbringen sollen. Als Ziel dieses Prozesses steht ein Subjekt, das sich in Systeme des großen Anderen einpassen kann, das jedoch gleichzeitig immer unter dem permanenten Druck der libidinösen Energie steht.

Die Performance zeigt daher den Zusammenbruch der üblichen symbolischen Form einer Darstellung von heterosexueller Liebe in das Chaos der Partialtriebe. Dies offenbart allerdings die »tatsächliche« Struktur des genitalen Triebes offenbaren. »Es ist für das Subjekt entscheidend, dass kein genitaler Trieb als solcher vorhanden ist, sondern nur Partialtriebe existieren«, wie Renata Salecl insistiert.⁶⁸⁷ Die Performance kann als ein Versuch gelesen werden, die Zuschauer mit dem »Wissen im Realen« zu konfrontieren, mit dem, was der Symbolisierung widersteht.⁶⁸⁸ Diese beunruhigende Neuverhandlung von Sexualität, die auch noch von einer Frau inszeniert

686 ——— Margret Iversen: »What is a photograph?« in Art History ISSN 0141-6790 Vo. 17 No. 3 September 1994, Oxford und Cambridge 1994; deutsch in »Was ist eine Fotografie?« in Herta Wolf, *Paradigma Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a.M., 2002, S. 108 f.

687 ——— Salecl, wie Anm. 685, S. 72.

688 ——— Zur Beharrlichkeit des Triebes Renata Salecl: »Wie im vorhergehenden Kapitel ausgeführt wurde, bezeichnet Lacan dieses ›Wissen im Realen‹, das der Symbolisierung widersteht, als Trieb, als selbstgenügsamen, geschlossenen Kreislauf des tödlichen Wiederholungszwangs: Paradox ist, dass es sich bei dem, was niemals erinnert werden kann, was sich niemals durch seinen Einschluss in den Rahmen der Erzählung symbolisieren lässt, um keinen flüchtigen, für immer verlorenen Moment der Vergangenheit handelt, sondern gerade um die Beharrlichkeit des Triebes, um das, was vor allem deshalb niemals vergessen werden kann, da es sich unaufhörlich wiederholt.« ebd., S. 92.

wurde, wird sicherlich Angst und Aggression ausgelöst haben, Angst, die sich nicht nur auf das Publikum beschränkte, sondern auch bei den männlichen Künstlerkollegen auf Resonanz gestoßen ist.

6.4 EXKURS: WEIBLICHES MEHR- GENIESSEN ALS ANGSTAUSLÖSER IN PERFORMANCES?

In den 60er Jahren lag das Ideal des soldatischen Mannes noch nicht weit zurück, der soldatische Mann war als Folie für Geschlechtsidentität und Verhaltensweisen es in den westlichen Gesellschaften nach dem zweiten Weltkrieg noch immer virulent. Wie Klaus Theweleit in *Männerphantasien* anhand von Freikorps-Literatur der Zwischenkriegsjahre 1918 bis 1923 untersucht, ist die Angst des soldatischen Mannes verknüpft mit der Angst vor einem (inneren) totalen Verlust an Form, dem er durch einen festen Körperpanzer Herr zu werden sucht. Angstszenarien werden auf obskure »rote Massen«, projiziert. Alles, was undefinierbar, vermischt, formlos schien, gerät in den Sog dieser Abwehr, wie Theweleit analysiert. Angst und Aggressionen verschieben sich so auf alle Positionen, die als bedrohlich imaginiert werden: alles Fremde/Formlose entlang Rasse, Klasse, Geschlecht wird daher mit unerbittlicher Wut bekämpft.⁶⁸⁹

Auf der Gegenseite, bei den KünstlerInnen und der Performerinnen gab es eine Strategie, sich auf Körper und die Lüste als einen Ort des Widerstands zu beziehen, wie Foucault vorschlägt. »Gegen das Sexualitätsdispositiv kann der Stützpunkt des Gegenangriffs nicht das Sex-Begehren sein, sondern die Körper und die Lüste.«⁶⁹⁰ Christine Hauskeller schlussfolgert in ihrer Untersuchung zu Butler und Foucault, dass diese Redewendung

689 ——— Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Band 1+2, Berlin 1977/78. Theweleit arbeitet in seinem Buch als zentrales Motiv des faschistischen Geschlechterverhältnisses den aktiven Schutz des soldatischen Männerkörpers vor dem als bedrohlich empfundenen Körper der Frau heraus.

690 ——— Michel Foucault, zitiert nach: Christine Hauskeller, *Das paradoxe Subjekt. Unterwerfung und Widerstand bei Judith Butler und Michel Foucault*, Tübingen 2000, S. 258.

von den Körpern und Lüsten »voraussetzungsreich« sei;⁶⁹¹ sie impliziere, dass lebendige Körper und ihre Empfindungen nicht nur diskursive Konstrukte der Macht sind, sondern gleichzeitig Ausgangspunkte von Macht und Widerstand und dass sie dazu willentlich eingesetzt werden könnten. Körper und Lüste als Stützpunkte des Widerstands gegen die hegemonialen Diskurs- und Machtverhältnisse zu bezeichnen, ist folglich nur sinnvoll, wenn dies jenseits von Rollenzuschreibungen in männlich und weiblich gedacht wird, also jenseits eines üblicherweise als »normal« bezeichneten hetero-sexuellen Aktes. Hauskeller weist nach, dass sowohl bei Freud, als auch bei Foucault der Leib als empirische, leibliche, wenn auch brüchige Identität Ausgangsbasis des Ich-Bewusstseins, als Angelpunkt des Subjekts gesehen wird.⁶⁹² Foucault präzisiere das Verhältnis von Subjekt und Körper noch wesentlich: »Dem Leib prägen sich die Ereignisse ein (während die Sprache sie notiert und die Ideen sie auflösen). Am Leib löst sich das Ich auf (das sich eine substantielle Einheit vorgaukeln möchte). Es ist eine Masse, die ständig abbröckelt [...] Als Analyse der Herkunft steht die Genealogie also dort, wo sich Leib und Geschichte verschränken. Sie muss zeigen, wie der Leib von der Geschichte durchdrungen ist und wie die Geschichte am Leib nagt.«⁶⁹³ Von Foucault aus gedacht haben wir daher den Körper und die Lüste als jeweils historisch bedingte und durchdrungene Stützpunkte des Widerstands, von Lacan aus die »Jouissance«, das weibliche Mehr-Genießen.

Dieses »Mehr-Genießen« ist eine Utopie, welches das Subjekt zu erreichen sucht und das Lacan bei den Frauen vermutet. Wenn Lacan über weibliches Genießen spricht, betont er in erster Linie die Unmöglichkeit, zu definieren, was dies sei. Wie Renata Salecl bei ihrer Relektüre von Lacan herausarbeitet, sind Frauen ebenfalls durch die phallische Funktion determiniert.⁶⁹⁴ Demnach ist das weibliche Genießen nicht etwas, das Frauen an Stelle des phallischen Genießens empfinden, sondern etwas, das sie zusätzlich zu ihm haben, als Supplement. Während der Mann nur zu einer Form des Genießens Zugang hat, ist der Frau noch ein anderes, zusätzliches Genießen möglich. Salecl interpretiert Lacans Seminar *Encore* noch weitergehend, die Frau bedürfe nicht notwendigerweise des Mannes, um das weibliche Genießen zu erfahren, da sie in spezifischer Weise selbstgenügsam sei. Eine Frau mag das weibliche Genießen einfach durch sich selbst oder durch eine mystischen Erfahrung erleben, eines konkreten Mannes bedarf sie demnach nicht zur sexuellen Erfüllung. Das Konzept der Jouissance sehe ich nicht

691 ——— Vgl. Christine Hauskeller, *Das paradoxe Subjekt. Unterwerfung und Widerstand bei Judith Butler und Michel Foucault*, Tübingen 2000, S. 259.

692 ——— Ebd., S. 196.

693 ——— Foucault zitiert nach Hauskeller, wie Anm. 698, S. 198.

694 ——— Vgl. Salecl, wie Anm. 685, S. 92/93.

als essentielle Zuschreibung, aber als ein Phantasma, das in der westlichen Kultur zirkuliert. Frauen stehen zumindest im Verdacht, potentiell mehr genießen zu können.

Hat dies nun zur Verstörung des Publikums bei *Meat Joy* beitragen und wenn ja, wie? Die Performance *Meat Joy*, die 1964 nach den Beschreibungen in ihrem letzten Stadium Körper zeigte, die in einer ungezielten Hingabe an Partialtriebe aufgehen, womöglich in einen Zustand des Mehr-Genießens kommen könnten, kann sicher Wut und Entsetzen hervorrufen, einerseits weil starre psychische Strukturen (soldatischer Männer) in Gefahr schienen, andererseits weil Genießen vor Augen geführt wurde, das gleichzeitig entzogen wurde. Salecl beschreibt das »Mehr-Geniessen« als etwas, das nicht in die Signifikantenreihe eingeschrieben werden kann, es kann sich auch an eine Stimme oder an den Blick anheften. Diese exzessive, der Stimme angehörige Jouissance verleihe ihr eine sowohl faszinierende wie tödliche Wirkung, zum Beispiel beim Gesang einer Operndiva: Der eigentliche Genuss an der Oper stelle sich dann ein, wenn ihre Stimme den Höhepunkt erreiche. In diesem Augenblick erlange diese den Status des vom Körper losgelösten Objekts, und die Sängerin nähere sich der Selbstvernichtung als Subjekt, um sich als reine Stimme anzubieten. Scheitere diese Auflösung, so reagiere das Publikum bisweilen sogar mit Gewalt. Der Sänger, die Sängerin, denen es nicht gelänge, diesen Effekt eines vom Subjekt losgelösten Objekts hervorzubringen, offenbare erneut die Inkongruenz von Objekt und Subjekt und werde zu einem »versagenden Subjekt.«⁶⁹⁵

Analog dazu wird auch in der Performance *Meat Joy* etwas zur Anschauung gebracht, dass ein Ausagieren von Partialtrieben, eventuell auch Jouissance zeigt und gleichzeitig die Zuschauer davon ausschließt, da es auch in der Performance nicht zu einer Aufführung eines befriedigenden Aktes kommt. Das Phantasma, dieses weibliche Mehr-Genießen in erreichbarer Nähe zu sehen, aber nicht daran teilzuhaben, kann eine ähnliche Verärgerung auslösen und im Triebdurchbruch zum Versuch führen, die Performerin auf den Objektstatus zurückzuzwingen, in dem sie gewürgt wird. Das Fehlen einer übergeordneten Ordnungsstruktur wird in beängstigender Weise zur Anschauung gebracht und bietet mithin Möglichkeiten zumindest zur aggressiven Entladung. Diese Lesart der Performance als Demonstration und Entzug bleibt spekulativ, da am Anfang des 3. Jahrtausend die Wiederaufführung der Performance als Life Performance oder als Video keine vergleichbaren intensiven Reaktionen hervorrufen kann. Die historischen Videoaufnahmen erscheinen zahm, sie verstören nicht mehr.

695 ——— Salecl, wie Anm. 685, S. 93.

6.5 RE-ENACTMENTS – KÜNSTLER VERSUS FLUXUS-KÜNSTLERINNEN

Die Performance *Meat joy* existiert nicht nur in den Filmaufnahmen und Beschreibungen, sie wurde im Frühjahr 2004 als kunsthistorische Reminiscenz in der White Chapel Gallery in London wiederaufgeführt. Performance als »Repräsentation ohne Reproduktion«, wie Performance häufig situiert wurde, ist damit nicht mehr gültig, in zeitgenössischen Ausstellungen wird auf unterschiedliche Weise damit gerungen, historische Performances wieder auf die Bühne zu bringen. (Fluxus Events waren im Gegensatz dazu von vornherein als wiederaufführbar konzipiert.) Schneemann nahm selbst an dieser Wiederaufführung nicht als Performer teil. In den 60er Jahren war zeitweise nicht nur Schneemann, sondern auch ihr damaliger Lebenspartner beteiligt. Diese Überlagerungen von Öffentlichem und Privatem, Kunst und Leben, zeigen einen Anspruch auf »authentisches« Erleben, das jedoch, wie wir gesehen haben, immer als gesellschaftlich vermittelt aufzufassen ist. 2004 engagierte Schneemann als Performer junge, schöne Menschen. So blieb den Zuschauern der Schock, alternde Körper zu sehen, erspart. Sie vermied damit, das Abjekte und Verstörende der Performance weiterzutreiben. Schneemann folgte damit gewissermaßen der Kritik eines Fluxus-Künstlerkollegen, nämlich Dick Higgins. Er legte ihr anlässlich einer Performance nahe, eher junge schöne Protagonistinnen für die Performances zu nehmen, bei der sie mit Anfang 40 noch selbst teilnahm. Schneemann setzte sich ursprünglich vehement gegen Dick Higgins zur Wehr. Higgins an Schneemann »Unter den jungen feministischen Künstlerinnen muss es eine geben, die körperlich geeignet ist – um für Dich vor, sagen wir, zwanzig Jahren einzustehen – und durch die Du dann arbeiten solltest.«⁶⁹⁶ Er reduziert die Performerin zum Objekt und Schneemann auf ihren Körper. Schneemann antwortete: »Es wäre schade, auf die Gelegenheit zu verzichten, als Ambivalent Erotische aufzuführen. Ich habe nur eine Gelegenheit, mittleren Alters zu sein, nicht wahr? Also, warum sollte ich nicht angucken, was das aussagt? Ich kann die faltigen Knie sein, die ich einmal hinter die Kulissen gewünscht habe, das Doppelkinn, der gerundete Bauch, usw...?« Anette Kubitza vermutete in ihrem Artikel für *n.paradoxa*, dass die Künstlerin die Ersatz-Erfahrung kritisieren wollte. Dies greift wohl zu kurz, denn kann es ein authentisches Erleben, ein Erleben ohne Code geben? Ein Erleben jenseits der Symboli-

696 ——— Dick Higgins zitiert nach Kubitza, wie Anm. 652. Higgins Aussage stammt aus einem Brief an Schneemann, 10. März 1981, die Korrespondenz zwischen Higgins und Schneemann befindet sich laut Anette Kubitza im Getty Research Institute, Carolee Schneemann's Papers, #95001, box 37.

sierung? Naheliegender ist, dass die Künstlerin den Ort der Frau mit der Performance kritisieren wollte, da die öffentliche Repräsentation offensichtlich nur junge hübsche Frauen vorsieht. In unserer Kultur wird der Körper einer älteren Frau als abjekt, fremd, anstößig, tendentiell krank aufgefasst. Das Verhältnis der Fluxus Künstler zu den Fluxus Künstlerinnen macht genau die Grenzziehung zwischen Selbst und Anderem unausgesprochen zum tatsächlichen Gegenstand der Verhandlung. Diese Unterscheidung von Anderem und Selbst ist psychoanalytisch gesehen, notwendigerweise verbunden mit Abspaltungen und Verwerfungen⁶⁹⁷. Sobald KünstlerInnen oder ihre Artikulationen ihrer Künstlerkollegen mit »Weiblichkeit« assoziiert werden, laufen diese Gefahr, marginalisiert zu werden. Ihre Produkte werden in bekannter Weise mit Inferiorität in Verbindung gebracht. Bis in die Gegenwart werden so Künstlerinnen übersexualisiert oder mit Leiden in Verbindung gebracht. »Weiblichkeit« dient als exotisches Element. Der prekäre Status der Fluxus-Künstlerinnen wird auch in Kommentaren von Kunstwissenschaftlerinnen hervorgehoben.

So vermutete beispielsweise Kristine Stiles: »Ono demonstrierte in *Cut Piece* die Verantwortlichkeit des Betrachters für die Bedingung, die Rezeption und Erhaltung von Kunstobjekten, indem sie zeigte, dass eine verantwortungslose Betrachtung in das Objekt der Wahrnehmung schneidet und es zerstört. Solche Arbeiten sind vermutlich Ausdruck der von ihr empfundenen Marginalisierung in der New Yorker Kunstwelt der sechziger Jahre. ›[Ich wurde] nicht akzeptiert, selbst in der Avantgarde nicht«, erklärte sie, ›weil in der New Yorker Avantgarde coole Kunst angesagt war, keine heiße [und] was ich machte zu emotional war; in gewisser Weise fanden sie es zu animalisch.«⁶⁹⁸ Kristine Stiles äußerte zudem den Verdacht, dass auch die Bezeichnung »feministische« Kunst dazu dient, Performances einzuordnen, zu etikettieren und damit zu zähmen. Schneemann kommentierte ihre eigene Ambivalenz und die Position, die ihr von Kollegen zugewiesen wurde, sowie ihr Versuch, sich davon zu distanzieren: »Mein selbstgegebener [...] ironischer Spitzname war ‚Mösenmaskottchen‘. Das Mösenmaskottchen in der Männerkunstmannschaft. Nicht, dass ich jemals Liebe machte mit IRGEND-EINEM VON EUCH. NEIN! Ich habe mich nicht wahrgenommen gefühlt von unserer Gruppe – nicht einmal sexuell.«⁶⁹⁹

Frauen und Frauenkörper werden auch in Arbeiten ihrer Künstlerkollegen häufig als Objekte und Träger von symbolistischen Zuschreibungen genutzt, auf Geschlechtsmerkmale reduziert, (Name June Paik, Wolf Vostell.) oder rhetorisch ausgegrenzt (George Maciunas, Dick Higgins). Dieser objek-

697 ——— Vgl. Zimmermann, wie Anm. 18, S. 114.

698 ——— Yoko Ono zitiert nach Kristine Stiles, »Unverfälschte Freude: internationale Kunstaktionen« in Paul Schimmel, Peter Noever, *out of actions*, Ostfildern- Ruit 1998, S. 227–329.

699 ——— Zit. nach Kubitza, wie Anm. 640.

tivierte, warenförmige Zustand macht eine Wahrnehmung als vollständiges Subjekt schwer. In dieser Verstrickung durch die Geschlechterrollen fanden sich sowohl Männer als auch Frauen wieder.

Carolee Schneemann wird in verschiedenen Veröffentlichungen aus dem kunstgeschichtlichen Kanon der Fluxusbewegung ausgeschlossen und als Einzelkünstlerin rezipiert. Insbesondere in der amerikanischen Interpretation der Fluxus-Bewegung wird sie herausgeschrieben, wie Anette Kubitza bemerkt.⁷⁰⁰ Ähnliche Ausschlußbewegungen konstatiert Kristine Stiles auch für weitere Fluxus-Künstlerinnen: »[...] In der Tat fühlten sich Ono, Schneemann und Shigeo Kubota – allesamt Frauen, die sich in ihrer Arbeit mit dem instinktiven Ausdruck von Sexualität und Emotion beschäftigten – von ihrer Umwelt ignoriert. Kubota zum Beispiel erinnert sich, dass ihre Fluxus-Freunde und Kollegen Vagina Painting gehasst hatten, eine Performance, die sie am 4. Juli 1965 aufführte, als sie genau ein Jahr in New York lebte.«⁷⁰¹ Dieser Aussage widerspricht auf den ersten Blick einer Bemerkung von Kubitza, die den Ausschluss hauptsächlich für Carolee Schneemann in Anspruch nimmt und in der sie darlegt, dass andere Fluxuskünstlerinnen, wie Shigeo Kubota, Yoko Ono und Mieko Shiomi von Maciunas durchaus akzeptiert wurden. Maciunas war eng mit Kubota befreundet und setzte sie als Vizepräsidentin von Fluxus ein. Von Yoko Onos Arbeit war er laut Anette Kubitza tief beeindruckt.⁷⁰² Beide Aussagen deuten jedoch in dieselbe Richtung. Beides legt den Schluß nahe, dass die Position der Künstlerinnen an sich schon die latente Möglichkeit von Ausschluss bedeutete, da Weiblichkeit als »Anderes« die Verwerfung enthält. Die prekäre Position »Künstlerin« kann, wie wir gesehen haben, jederzeit umkippen und zum explizit Verworfenen werden.

Einen Hinweis, wie Frauen dem prekären Status des Verworfenen jedoch entgehen, liefert uns folgende Information: Maciunas war nicht nur »deeply impressed« von Yoko Onos frühen Arbeiten, er arbeitete häufig für Ono, half ihr bei der Realisation verschiedener Projekte und verdiente damit zum Teil seinen Lebensunterhalt⁷⁰³. Diese wirtschaftliche Abhängigkeit war die unhintergehbare Basis von »Kunst gleich Leben«, die häufig von den Protagonisten und auch von den KunstwissenschaftlerInnen romantisiert wird. Ono konnte dem Ausschluss dadurch entgehen, dass sie durch ihre Ehe mit John Lennon über einen sehr großen Bekanntheitsgrad, sowie über enorme finanzielle Mittel verfügte. Sie war selbst in einer Pool-Position. So

700 ——— Kubitza, wie Anm. 652.

701 ——— Zitiert nach Stiles, wie Anm. 652, S. 279.

702 ——— Kubitza, wie Anm. 652, Fußnote 35.

703 ——— Diese Information geht auf mein Interview mit Emmett Williams zurück; der sich sehr enttäuscht darüber äußerte, dass Yoko Ono trotz der häufigen Zusammenarbeit mit George Maciunas nicht bereit war, später etwas für den Band: Mr. Fluxus zu schreiben, im Gegensatz zu all den anderen FluxuskünstlerInnen und Fluxusbeteiligten.

war Maciunas daran interessiert, Ono und Lennon für seine utopischen Projekte, z.B. den Kauf einer Insel für die Gründung eines Fluxustaates, zu gewinnen. Yoko Ono hat auch im zeitgenössischen Betriebssystem Kunst einen festen Platz. Insbesondere für eine weibliche Fluxuskünstlerin werden ihre Arbeiten sehr häufig und in Einzelausstellungen gezeigt.⁷⁰⁴ Sie gewann als Einzelkünstlerin (sic) 2009 den Goldenen Löwen, die Auszeichnung der Biennale von Venedig. Wie soziales Kapital in ökonomisches Kapital und in kulturelles Kapital umschlagen (und umgekehrt) und sich gegenseitig verstärken, kann man an ihrer Position exemplarisch darstellen. Sie ist sicherlich von allen beteiligten Künstlerinnen am wenigsten von Marginalisierung und Ausschluss bedroht. Zudem merkt Anette Kubitza an, dass die aus Japan stammenden Künstlerinnen offensichtlich anders von den männlichen Kollegen wahrgenommen wurden. Sie hätten bei dem Einsatz ihres Körpers in künstlerische Handlungen eine gewisse »Narrenfreiheit« zuerkannt bekommen, da sie als exotische asiatische Andere von vornherein weniger in einer potentiellen Konkurrenz zu den weißen männlichen Künstlerkollegen positioniert waren.⁷⁰⁵

Dass sich diese Tendenz zum Ausschluß von Künstlerinnen aus der Gruppe nicht auf Künstlerinnen beschränkte, die in irgendeiner Form die Position der Frau oder »Weiblichkeit« thematisiert haben, und damit die männliche Vormachtstellung zumindest zur Diskussion gestellt haben, sondern jederzeit auch diejenigen treffen konnte, die bemüht waren, zum Feminismus eine gewisse Distanz einzuhalten, zeigt sich am Beispiel von Alison Knowles. Knowles unterrichtete in den 70er Jahren am California Arts Institute, während Miriam Shapiro und Judy Chicago dort im Women House mit neuen Produktionsweisen und Präsentationsformen mit feministischen Intentionen experimentierten. Knowles blieb bewußt zu diesen Experimenten auf Distanz, wie sie in der Rückschau betonte. Sie wollte einfach als »printer« arbeiten. Auch ihre deutlich vorgetragene Distanz zu feministisch motivierter künstlerischer Praxis verhinderte nicht, dass sie vom »old boys fluxus network« ab und zu ausgeschlossen wurde. Wie schon erwähnt fand eine Performance in Kassel mit Emmett Williams, Wolfgang Hainke und anderen während ihrer Professur in Kassel 1996 statt, zu der sie (zu ihrem Bedauern) nicht eingeladen wurde.⁷⁰⁶ Der Rückgriff auf traditionelle Verhaltensweisen, die den Umgang mit künstlerischen Positionen und den Umgang mit den Künstlerinnen bestimmten, wird noch deutlicher, wenn wir das Alltagsleben betrachten, das bei den Fluxus-Künstlern, entsprechend dem »Kunst gleich Leben«-Anspruch, als eine Art Performanz des Privaten in den Katalogen und Dokumentationen mitveröffentlicht wurde.

704 ——— Zum Beispiel in Zürich, Migros Museum 2005.

705 ——— Kubitza, wie Anm. 640, S. 79.

706 ——— Alison Knowles im Gespräch mit Dorothee Richter, Bremen 1996.

7 KUNST = LEBEN?

7.1 ALISON KNOWLES – EINE FRAU IM MÄNNERBUND? FLUXUSPRINZESSIN?

Die Kunsthistorikerin Susan L. Cocalis stellte 1987 einen Zusammenhang her zwischen der Institutionskritik, die Peter Bürger den historischen Avantgarden zuschreibt und der Kritik, die sich aus der Frauenbewegung entwickelt hat. Sie schlägt in dieser Einordnung von Performance Kunst einen euphorischen Tonfall an. Sie stellt eine Wechselbeziehung zwischen der Frauenbewegung der 70er Jahre und dem zunehmenden Sichtbarkeit und Selbstsicherheit von Künstlerinnen her. Im Gegensatz zur Avantgarde würden Künstlerinnen weniger die Institution Kunst angreifen, sondern mit ihren Performances die männlichen (Kunst-)Produktionsmittel aufdecken, in Frage stellen und ablehnen. Die Performances von Frauen, würden sich insofern gegen die von Männern unter Ausschluss der Frauen verwalteten Institution Kunst richten, insbesondere gegen die von Männern aufgestellten Kriterien, nach denen Kunst beurteilt und bewertet wird.⁷⁰⁷ Fluxus thematisiert, nobilitiert und ironisiert gleichzeitig Handlungsfelder der Kunst mit ihrer Relektüre durch Alltagshandlungen und setzte so nicht nur künstlerische Praktiken in ein neues Verhältnis zur Institution Kunst, aber auch die reproduktive Sphäre wurde durch die Kunst einer Relektüre unterzogen.

Immerhin schien es möglich, dass Frauen innerhalb eines Konzeptes, das Alltagshandlungen in den Kontext der Kunst zu verschieben angeht, spezifische, bisher unrepräsentierte Erfahrungen artikulieren konnten: Cocalis führt nun einige Aktionen und Performances der damaligen Zeit auf: ›The House‹ nannte sich Meredith Monks Gruppe; ›House of Dust‹ benannte Alison Knowles das Environment, in dem sie ihre Performances, meist Tauschriten, veranstaltete; ›womanhouse‹ nannte sich die ersten

707 ——— Vgl. Susan Cocalis. »Persönlicher Wirrwarr, fortdauernde Gefühle«: Performance-Kunst als weibliche Darstellungsform in Deutschland und den USA. In: Inge Stephan, Sigrid Weigel, (Hrsg.) *Weiblichkeit und Avantgarde*, Argument Sonderband, Berlin Hamburg 1987, S. 9.

kollektiv entworfenen und aufgeführten feministischen Performances in Los Angeles (1972).⁷⁰⁸ Die Sichtweise von Cocalis stellt exemplarisch den Bezugsrahmen dar, innerhalb dessen zu einer bestimmten Zeit für die Arbeit von Künstlerinnen gesehen wurden. Alison Knowles selbst betonte dagegen, dass sie selbst durchaus auf Distanz zu den feministisch intendierten Aktionen, gruppendynamischen Sitzungen und Ausstellungen des *woman house* war, sie wollte einfach nur als »Drucker« arbeiten.

Alison Knowles selbst schilderte ihre Lage als Konflikt: einerseits kämpfte sie um die Anerkennung einer Position als (Künstler-)Subjekt, das machte teilweise eine Verleugnung der Schwierigkeiten, diese Position als Frau einzunehmen, notwendig. Dies brachte sie damals auf eine inhaltliche/politische Distanz zur radikalen Frauenbewegung am California Arts Institute. Andererseits schilderte sie die realen Schwierigkeiten und die praktischen Versuche, diese zu überwinden. Die Kränkung, die in dieser unmöglichen Position, diesem Unort lag, kam wiederholt als bestehender Widerspruch zur Sprache. Ich stellte ihr die Frage, ob auch andere Frauen bei den ersten Fluxusaufführungen beteiligt waren. *Alison Knowles*: »Of course the others had lovers and friends but they never stood on the stage. I made the decision to do actions and that was this void space I was talking about. It was almost in defense, about not being a girlfriend or a wife or a fellow-traveler with the group. I had to take that step. Since I had been in people's events in Wiesbaden everyone was perfectly happy to do my events as well. There wasn't any question that they wouldn't do them because I was a woman.«⁷⁰⁹

Die Tatsache, dass sie zuerst eher zufällig als Performerin mit auftrat und dann erst bei der zweiten Fluxus Station eigene Stücke aufgeführt hat, offenbarte sie erst nach gezieltem Nachfragen. Ich hatte diese Information von Wolfgang Hainke, Drucker, Performer und Künstlerfreund von Nam June Paik, Richard Hamilton, Alan Kaprow, Emmett Williams. Wolfgang Hainke situierte sich selbst eindeutig innerhalb dieser Väter-Söhne-Linie. In gewisser Weise sprach er mich als eine diskursmächtige Person an, da ich eine Arbeit über Fluxus schreiben wollte. Der »Wille zum Wissen« prädisponierte hier das Feld. Für ihn war die Frage »who did it first« von Bedeutung für die Geschichte von Fluxus. Dies war eher sein Versuch Anschluss zu inszenieren anstatt die politische, geschlechtsspezifische Dimension zu befragen.

Alison Knowles schilderte dagegen mir gegenüber Verfahren, die sie und andere Künstlerinnen anwandten, um in die Matrix des männlichen Künstlersubjekts zu passen: »Something I could say about a woman artist having children, is that I can remember Miriam Shapiro giving a talk in

708 ——— Vgl. ebd., 143 f.

709 ——— Alison Knowles im Gespräch mit Dorothee Richter, Bremen 6/1996.

California about how if you have a partner and if you have children, it has nothing to do with your artwork, and that you musn't let a gallery director or a curator see that you have any children. All the children's equipment goes in the backroom, only your paintings in the living room. This is feminism in the 1970 's, you don't perceive it as a mistake – that you had children – but it is perceived as very secondary.«⁷¹⁰ Sie selbst verheimlichte ihre Kinder allerdings wenig. Die Kinder sind in ihren Eventscores erwähnt. Alison Knowles berichtete zudem von gemeinsamen Reisen, mit einem der Kinder.

I think that one of the things that convinces me that there is nothing I can do but be an artist is what I did with my children. I put them right in the middle of my art. I stole their clothing for my panels, I put them into my performances. I traveled with Jessie to London, Holland and Germany. In a way that very often I could not take Dick, because he was involved with the printing. So it was simply the only course of action I had to leave them at home meant that I would be without the performer. I can remember *Erolyn le Behr* saying, in the late seventies – ›Well, which child will she bring this trip?... we'll probably need that room because probably she'll bring Hannah now«.

So it definitely is a different attitude I had about being a mother. I worked with them right in the room, in their baskets. I had a wonderful studio and although I wasn't painting then. I was using the studio to make object pieces and to do these chance-derived visual pieces I needed floor space. So my children were in this tiny room, with a heater and the two beds, I could look and see them at the same time as working.«⁷¹¹

Knowles Ambivalenz zeigt sich wieder, als sie in einem zweiten ausführlichen Interview einige Jahre später (2008) mit mir darauf besteht, dass die Zwillinge Hannah und Jessica niemals getrennt worden wären, also niemals die eine Tochter beim Vater und die andere Tochter bei der Mutter lebte. Genau dies bestätigte jedoch Hannah Higgins, sie lebte häufiger beim Vater, ihre Schwester begleitete oftmals die Mutter. Wieder zeigt sich der unlösbare Konflikt für die Künstlerin sowohl in die gesellschaftlich vorformulierte Mutterrolle, als auch in die Rolle eines Künstlergenies einzutreten. Nur Verleugnungen machen dies beides möglich.⁷¹²

710 ——— Ebd.

711 ——— Ebd.

712 ——— Alison Knowles im Gespräch mit Dorothee Richter, Zürich 10.12.2008.
Hannah Higgins im Gespräch mit Dorothee Richter, Zürich 12.12.2008.

Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass mir keine Abbildung einer Performance mit Kind aufgefallen ist, jedoch eine Abbildung von Hannah und Jessica Higgins mit einem bemalten VW-Bus ist mir in Erinnerung geblieben. Dies kann man als ein typisches ikonografisches Zeichen der »Hippiebewegung« lesen, so typisch, dass ein bemalter VW Bus das Cover der deutschen Ausgabe von »Drop City« ziert, einem Roman von T.C. Boyle⁷¹³. Die von Alison Knowles erwähnten Performances sind offensichtlich in der Fluxus Literatur und Photodokumentationen marginal behandelt, sie sind nur unter den Partituren aufzufinden. Rollenzuschreibungen als Frau und Künstlerin werden dann zu sehen gegeben, wenn dies mit einer extremen Sexualisierung verbunden ist, oder mit Krankheit und Tod in Verbindung gebracht wird. Ansonsten sind Attribute, die ein Subjekt eventuell als »weiblich« ausweisen würden, insbesondere in der Arbeitswelt, fehl am Platze und werden auch von der Kunstgeschichte verborgen. Auf der Ebene der visuellen Repräsentation ist mir zudem aufgefallen, dass Knowles in den ersten Abbildungen noch mit langem dunklen Haar deutlich als Frau auf den Fotos zu erkennen ist, ab Anfang der 70er Jahre erscheint sie nur noch mit sehr kurzem Haar. Ich stellte mir die Frage, ob es als Einschreibungsstrategie gelesen werden kann, dass sich Knowles äußerlich dem Ideal Bild des männlichen Künstlers anpasste:

Dorothee Richter: I wanted to ask you when you cut your hair, because as a young woman you had very long hair.

Alison Knowles: I think it was actually an observation by *Jill Johnston* that it was my stature, I was so tall, that enabled me to work with all these men in the Fluxus group and my hair, which was very long, was that way until I came back to New York. Leaving for California it began to turn grey at the sides, when I was already thirty. In California I began to cut it to shoulder length, but I didn't enjoy it or like the color of it anymore. I began to cut it shorter and shorter and by the time it got white I decided I would like it really quite short. So through a slow process I finally had a really short haircut. Now with this wonderful danger music of Dick's maybe I will have my hair shaved by him.⁷¹⁴

Sie selbst stellte einen Zusammenhang zu ihren Lebensumständen nur sehr indirekt her, da sie ihre Größe erwähnt, wird als Subtext eine Angleichung an ein traditionell männliches Rollenverständnis dennoch mit-

713 ——— Tom Craghessan Boyle, *Drop City*, München 2003.

714 ——— Ebd.

gedacht. Ihr sukzessiver Haarschnitt fällt mit ihrer Ablösung aus der Rolle als Ehefrau und Mutter zeitlich zusammen. 1970 trennte sie sich von Dick Higgins und ging ohne die Kinder nach Kalifornien. Zwischen 1970 und 73 lebten sie getrennt. Dabei kann der Haarschnitt und die äußerliche »Vermännlichung« von Alison Knowles als ein Symptom der zunehmend an »Männlichkeit« orientierten »Eingeschlechtlichkeit« gelesen werden, die sich insbesondere in der Arbeitswelt ab den 70er und 80er Jahren durchsetzt.⁷¹⁵ Als sie später wieder mit Dick Higgins zusammen lebte und sie sogar wieder heirateten, hatten sie sich aus einer klassischen Kleinfamilienkonstruktion mit ihren zahlreichen vorformulierten Normen gelöst. In Kalifornien unterrichtete Knowles als »Drucker«, sie hatte einen Arbeitsraum für Grafik, ein Performanzstudio und das *House of Dust*, eine temporäre architektonische Konstruktion.⁷¹⁶ Sie lebte in einer Wohngemeinschaft mit Simone Forti, Peter van Ripper, Richard Tielbaum, Barbara Mayfield, Nam June und Shigeko Chiomi. Sie hatten ein großes Haus in Hollywood und lebte zeitweise oberhalb von Los Angeles in einer Ansammlung von kleinen Häuschen. Wie sich ihrem Briefwechsel mit Dick Higgins entnehmen läßt, hatte Alison Knowles einen anderen Lebenspartner.⁷¹⁷ Knowles sah Higgins und die Kinder nur ab und zu am Wochenende. Nach einer Zeit, die die Zwillinge ausschließlich beim Vater verbrachten, pendelten Hannah und Jessica Higgins zwischen den Eltern, wobei Hannah Higgins häufig mit ihrem Vater lebte und Jessica mit der Mutter. Für die sechziger und siebziger Jahre ist diese Lösung noch ungewöhnlich, die Partner Knowles / Higgins nehmen damit die Auflösung konventioneller Strukturen der Kleinfamilie und die zunehmende Mobilität einzelner Familienmitglieder vorweg. Selbst als Knowles und Higgins wieder verheiratet waren, lebte Knowles häufig mit Jessica in New York und Dick Higgins mit Hannah in Vermont. 1974 kaufte Knowles ihr Loft im obersten Stock in der Spring Street. Auch später, als sie wieder ihre Druckerpresse bei Dick Higgins auf dem Land einrichtete, behielt sie immer ihr Atelier in New York. Alison Knowles heiratete Dick Higgins wieder, um die Familiensituation zu stabilisieren und um für die Zwillinge einen gesicherten Bezugsrahmen herzustellen. Hannah Higgins war ihrer Mutter dafür

715 ——— Vgl. Anna Schober, »Das Frauenmuseum und die Automatenammlung des Jacques Damiot«, in: Hauer, Muttenthaler, Schober, Wonisch, (Hrsg.), *Das inszenierte Geschlecht, feministische Strategien im Museum*, Wien, Köln, Weimar, 1997.

716 ——— Das *House of Dust* besteht aus einem computergeneriertes Gedicht, das ein Haus in einigen, zufallsgenerierten Zeilen beschreibt. Je nach dem wird es dann verwirklicht. In Californien als temporäre Architektur, in Hamburg bei der Sommerakademie Pentiment 1996 beispielsweise fungierte als »Haus« ein auladender, alter Baum, der mit kleinen blauen Gegenständen vollgehängt war.

717 ——— Hannah Higgins bemerkt an einer Stelle, dass sie über die vielen bösen Briefe erstaunt war, die ihre Eltern gewechselt hatten, und die nun im Archiv Sohm lagern.

auch noch 2008 dankbar und sah dies in gewissem Sinne als ein »Opfer« ihrer Mutter für die Kinder. Dick Higgins bezeichnete sich ab den 70er Jahren als homosexuell, wie Hannah Higgins mir gegenüber erwähnte.⁷¹⁸ Dick Higgins litt unter starken Stimmungsschwankungen und geriet immer wieder in extreme emotionale Situationen; er musste sich zeitweise in psychiatrische Behandlung begeben.

Seit ihrer Zeit an Cal Arts ist es jedoch eindeutig, dass Alison Knowles eine eigenständige Beziehung zu den anderen KünstlerInnen aufgebaut hatte. Sie wird von den anderen KünstlerInnen als eigenständiges Subjekt wahrgenommen und unabhängig von Higgins in der Gruppe angesprochen. Typisch für gemischtgeschlechtliche KünstlerInnengruppen wird die (zeitweilig) gleichberechtigte Teilnahme von Frauen wieder durch die Kunstgeschichte herausgeschrieben, bekannt werden einige wenige Männer der Gruppe, der extremste Fall stellt die Reduktion der Gruppe auf George Maciunas dar. Yoko Ono ist in der Regel nicht mit den anderen Fluxusmitgliedern abgebildet, Alison Knowles war jedoch die einzige Frau in dem Teil der Fluxus-Bewegung, die die ersten Performances und Festival in Europa aufführten. Wie Abigail Solomon Godeau analysiert,⁷¹⁹ ist die scheinbare Auflösung traditioneller Abbildungen von Männlichkeit/ Weiblichkeit nicht notwendig mit einer tatsächlichen Destabilisierung des Patriarchats verbunden. Im Hinblick auf Abbildungen »effeminierter« Männerlichkeit bleibt Solomon Godeau skeptisch, sie bemerkt: »Ich möchte aber darauf hinweisen, dass die Verbreitung idealisierter, wiewohl nicht phallischer Männlichkeiten wunderbar in einem Klima gedeihen kann, das von Misogynie und patriarchaler Selbstvergewisserung geprägt ist. Es gilt im Blick zu behalten, dass unsere verführerischen nur spärlich bekleideten Epheben sowie die gefühlvollen, babywiegenden Muskelmänner zugleich mit dem »Backlash« sichtbar werden, in dessen Verlauf die Rechte von Frauen zurückgedrängt werden, und mit dem bedenklichen Aufschwung rechtskonservativer Politik sowie der dazugehörigen Ideologie einhergehen.«⁷²⁰

Dennoch ist anzumerken wie Schade und Wenk festgestellt haben, dass durch die Verschmelzung des Starimages mit androgynen Zügen und Momenten einer phallischen Weiblichkeit sich eine ambivalente Position etabliert hat, die es Frauen ermöglicht, zum »Subjekt« zu werden. Die zeitgenössische Kritik verdächtigt jedoch diese pseudo Angleichung der Geschlechter als einen Effekt der Marktwirtschaft. Innerhalb der bürgerlichen,

718 ——— Hannah Higgins im Gespräch mit Dorothee Richter am 11.12.2008, Zürich.

719 ——— Vgl. Abigail Solomon Godeau, »Irritierte Männlichkeit: Repräsentation in der Krise«, in: Christian Kravagna (Hrsg.) *Privileg Blick, Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 223 ff.

720 ——— Ebd., S. 239.

kapitalistischen Gesellschaft sei eine gewisse oberflächliche Angleichung der Geschlechter und der kulturellen Gruppen zum flächendeckenden Konsum von Waren notwendig, diese überdecke aber die Chancenungleichheit, die nach wie vor weitgehend von Rasse, Klasse, Geschlecht determiniert sei. »Gleichheit« existiere nur auf der Ebene des Displays, der Images. Dieses Image verlangt allerdings von all denjenigen, die eine Subjektposition einnehmen möchten, einen weitgehende Angleichung an Verhaltensweisen, Habitus (Auftreten, Sprachcodes etc.) und Images an Modelle, die mit »Männlichkeit« konnotiert sind.

Als Alison Knowles und Dick Higgins noch einmal heirateten, haben wirtschaftliche Vorteile eine Rolle gespielt. Auch dies ist eine Vorwegnahme der Geschlechterverhältnisse um die Jahrtausendwende: juristisch sind Männer und Frauen gleichgestellt, für beide Geschlechter gelten entlang dem Sexualitätsdispositiv nie gekannte Möglichkeiten und Anreizungen, dennoch sind Frauen ökonomisch deutlich benachteiligt. Sie unterliegen einer Form struktureller Gewalt, wie diese von Johan Galtung definiert wurde⁷²¹. Die wirtschaftliche Situation von Frauen, speziell von alleinerziehenden Frauen mit Kindern ist im Durchschnitt wesentlich prekärer als die von Männern, so sind beispielsweise auch noch in der BRD der Jahrtausendwende unverhältnismäßig viele Frauen und Kinder unter den Sozialhilfeempfängern.

721 ——— Vgl. Johan Galtung, *Strukturelle Gewalt, Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung*, Reinbek 1975.

7.2 FLUXUS FAMILY ODER FLUXUS KOLLEKTIV?



Abb. 83 Kollektiv: Flux Food. Ein »Coloured Meal« zum Sylvester
Abend 1974, New York

Die Fluxus-KünstlerInnen verwendeten Begriffe Fluxus-Family, Flux-Mariage, Flux-Divorce, Flux-Dinner etc., die den Anspruch zum Ausdruck bringen, dass Kunst und Leben tatsächlich ineinander überführt worden wären.⁷²² Christoph Keller vermutete, dass diese Ereignisse vor allem als konstitutive Elemente einheits- und gruppenstiftend wirken sollten. Ähnlich wie familiäre Performationen initiieren diese Ereignisse neue Konstellationen und befestigen alte Verbindungen. Die Rituale und Prozeduren abendländischer Sitten würde dabei weniger nachgeahmt, als parodiert.»Der Festigung einer

722 ——— Christoph Keller macht darauf aufmerksam, dass der Begriff der Fluxus-Familie wiederholt bei verschiedenen Autoren benützt wird u.a. bei: Larry Miller »Fluxus Vortex« (1994), a.a.O. [FX 1790], Kristine Stiles, »Between Water and Stone« (1993), a.a.O. [FX 2515] und Elizabeth Armstrong, »Fluxus and the Museum« (1993), a.a.O. [FX 0085]. zit. nach Keller, wie Anm. 20.

»extended family«, der im übrigen auch Sammler, Photographen, Freunde und Kritiker als regelmäßige Gäste angehörten, stand dabei ein kraftvoller Gründungsmythos, wie er für jede Gemeinschaftsbildung notwendig ist, zur Seite.«⁷²³ Keller begründet diese Ereignisse hauptsächlich mit der Notwendigkeit gemeinschaftsstiftende Rituale, die die Künstlergruppe anstelle eines Manifests oder anderer grundlegend formulierter Übereinstimmungen zusammenhalten sollte.

Die Flux-Ereignisse gehen jedoch über die bloße Gemeinschaftstiftung hinaus, da sie den Anspruch erheben, Kunst und Leben real ineinander überzuführen. Zudem kennzeichnen sie eine andere Epoche innerhalb der Entwicklung der Gruppe. In der ersten »heroischen« Festivalphase herrschte Euphorie unter den KünstlerInnen, in der zweiten Phase in New York zeigten sich große Differenzen, innerhalb der Gruppe kam es zu Auseinandersetzungen und Positionierungen. In der dritten Phase beteiligten sich einige KünstlerInnen nicht mehr aktiv, neue waren dazugekommen; die gemeinsamen Ereignisse nahmen einen zunehmend familiären Charakter an. Diese Phase der parodistischen Familien-Events fand mit Beschreibungen und mythologischen Erzählungen daher in großem Ausmaß Eingang in Kataloge und Dokumentationen, sie sind insbesondere in frühen Publikationen als Teil eines Kunstwerks zu sehen gegeben, als eine Art Performance des Privaten, als eine Performance der Gemeinschaft. Das kritische Potential der jeweiligen Events ist jedoch unterschiedlich. Dieses mythisch überhöhte Konzept der Gemeinschaft, deren Wert schon im gemeinsamen Handeln liegt, schließt an utopische, linke Vorstellungen an. Die Kritik oder Parodie der gesellschaftlichen Verhältnisse, bleibt dabei unter Umständen nebensächlich, wie folgende Erzählung der Künstlerin Mieko Shiomi erkennen lässt:

Nach einer Weile hatte er [George Maciunas] die Idee, jeden Abend gemeinsam zu essen. Es war seiner Meinung nach wirtschaftlicher, Lebensmittel für viele einzukaufen als nur für eine einzelne Person, auch würde uns das abwechselnde Kochen Zeit sparen. Er nannte es ›Fluxdinner-Kommune«. Theoretisch hörte es sich praktisch an. George, Paik, Takako, Shigeko und ich begannen also dieses Teilzeitleben im Kollektiv. Die ersten paar Tage gingen die Männer einkaufen und die Mädchen kochten. Wie auch immer, es wurde als lästig empfunden, denn George kam recht spät aus seinem Büro und kaufte allzu oft nicht das, was wir kochen wollten.

723 ——— Keller wie Anm. 20.

Wir Mädchen übernahmen schließlich alle Aufgaben, wechselten uns beim Einkaufen und Kochen ab. [...] Um auf die ›Fluxusdinner-Kommune‹ zurückzukommen, sie hielt nicht lange, da wir Jobs in der Nacht bekamen. George war entmutigt, und doch sagte er mutig: ›Gut, erst kommt die Arbeit, dann das Fressen.‹⁷²⁴

Die »Kommune« bewahrte offensichtlich traditionelle Geschlechterverhältnisse, innerhalb derer die Frauen sehr schnell wieder für Einkaufen und Kochen zuständig waren - isofern ähnelt diese Modell einer traditionellen Aufteilung in der Familie. Dennoch gibt Fluxus, Frauen die Möglichkeit als produzierende, ambivalente Subjekte in Erscheinung zu treten: Im Gegensatz zu traditionellen Aufteilungen innerhalb des Kunstbetriebs werden auch die Interessensgruppen auf Fotos oder in Videofilmen sichtbar, die wesentlich an der Durchsetzung einer Kunstrichtung oder eines Stils beteiligt sind: nämlich ein spezifischer Zusammenschluss von KünstlerInnen, GaleristInnen, SammlerInnen, FotografInnen, KuratorInnen. Durch die Gleichsetzung dieser unterschiedlichen Berufsfelder in einer quasi gleichwertigen Präsentation in den Katalogen und Artikeln wird jedoch auch eine »Fluxus Familie« suggeriert, die es so nicht gab. Bourdieu bezeichnet diese aufgeführten Professionen als diejenigen Beteiligten, die im Verteilungskampf und dem Kampf um Einschreibung in die Kunstgeschichte eine Kunstrichtung durchsetzen müssen, allerdings finden auch innerhalb dieser Gruppe Machtkämpfe statt, wie wir gesehen haben.

Auch Sarah Seagull, als eine der Künstlerinnen im Fluxus-Umfeld, schilderte insbesondere in den Bereichen, die der privaten Sphäre zuzuordnen sind, ein weitgehend unreflektiertes Festhalten an traditionellen Geschlechterrollen:

Nach einem lauen Vorstellungsgespräch bei einem SoHo Galeristen schaute ich in der Wooster Street 80 vorbei, um George »Hallo« zu sagen, und innerhalb von Minuten stellte er mich in seinem Stab an, für 2 Dollar die Stunde. Und so trat ich der Union der Fluxuarbeiter bei, der »Heimindustrie« in Georges Keller. Das Bewerbungsgespräch für eine Arbeiterin war kurz und knapp. George fragte die Kandidatin, ob sie nähen könne, ließ dabei einen Seitenblick auf die stillstehende Singer-Nähmaschine auf einem Tisch vor der Wand fallen. Er erhoffte sich, sie würde genug Erfahrung mitbringen, um die Produktion von Flaggen zu übernehmen, die als Fluxus-Edition geplant waren. Sagte die Kandidatin, sie könne nähen, wurde sie, ohne weitere Fragen, vom Fleck weg eingestellt. Dies war ein praktischer, wenngleich

724 ——— Mieko Shiomi zitiert nach Williams/Noël, wie Anm. 110, S. 136.

chauvinistischer Unterschied, da die Männer anscheinend überhaupt nicht befragt wurden. Ich vermute, dass ihre Qualifikation, mit Armen und Beinen, Gehirnen und Muskeln ausgestattet zu sein, George zufrieden stellte. Trotz allem erwuchs ein vielseitiger Stab aus dem Netzwerk an Studenten, Künstlern und Freunden, die vorbeikamen.⁷²⁵

Jedoch die Kritik der KünstlerInnen wird bei Fluxus integriert, und in den Kanon eingeschrieben. Die politisch utopischen und radikalen Projekte von George Maciunas wie Kommunen, den Kauf einer Insel, die Weltumrundung mit einem Schiff oder Minensuchboot, die Bildung von Genossenschaften für den Wohnungskauf, waren trotz ihrer Radikalität kaum von der Kritik an den Geschlechterverhältnissen berührt.

Die Ausdehnung der Gruppe, der »extended family«, bleibt in ihren Grenzen unklar. Es gibt Fluxuskünstler, die sich erst 10 Jahre nach der ersten Konstitution der Gruppe angeschlossen haben, wie Larry Miller und Ken Friedman, innerhalb von Fluxus existieren unterschiedliche KünstlerInnen- Generationen. Die Aus- und Einschlussmechanismen sind subtil und gelten neben FotografInnen und SammlerInnen auch für KunstwissenschaftlerInnen, die Zugang zum Netzwerk (und Informationen) erhalten, oder auch nicht. Gerade in einer Kunstbewegung, die an ihren Rändern andere Berufssparten miteinschließt, und für die oftmals schwerfassbare Werte wie Sympathie und Vertrauen die Entscheidung über einen Ein- oder Ausschluss darstellt, ist es unmöglich, eine neutrale Aussenposition auch als Forscherin, zu behalten.

7.3 FLUX WEDDING, FLUX DIVORCE, FLUX FUNERAL

In der dritten Phase ab 1970 veranstalteten FluxuskünstlerInnen häufig ritualisierte soziale Ereignisse wie Hochzeit, Scheidung oder Begräbnis, die geradezu für die private Sphäre paradigmatisch sind, als Kunstereignisse. In gewisser Weise ergibt sich dadurch eine Art Verdoppelung der Performanz.

725 ——— Sarah Seagull zitiert nach Williams/Noël, wie Anm. 110, S. 190.

Einerseits konstituiert sich ein inszeniertes soziales Ereignis als eine Art Performance – als einen Akt, der Wirklichkeit konstituiert, der juristische, soziale Folgen hat, als ein Ereignis, das Körper anordnet und hierarchisiert. Dieses soziale Ereignis wird durch die zusätzliche Rahmung durch die Institution Kunst, sowie im Moment ihres Geschehens, durch die Rahmung der Fluxus Gemeinschaft in sich verschränkenden Räumen positioniert. Geoffrey Hendricks schildert die Scheidungs-Performance von 1971 anlässlich seiner und Bici Frobes Trennung. »Im Frühjahr standen 1971 standen Bici Frobes und ich vor unserem 10. Hochzeitstag. Wir steckten mitten in einer Menge interner Veränderungen. Es war nicht klar, ob wir uns trennen würden oder nicht. Aber als jenes Datum des 24. Juni [Avantgarde Festival 1971] näherrückte, waren wir noch zusammen, wenn auch auf einer veränderten Basis, und ich schlug vor, den Tag mit einer *Fluxscheidung* zu feiern.«⁷²⁶ Bibi Frobes und Geoffrey Hendricks waren an ihren Mänteln Rücken an Rücken aneinandergenäht und wurden auseinandergeschnitten. Einige Möbelstücke, sowie Hochzeitsdokumente und Kleidung wurden in der Mitte durchgesägt und auch mit Papierschneider und Axt druchtrennt. Geschirr teilte man mit einem Trennungstrich in der Mitte symbolisch in zwei Hälften. Bici Frobes hatte im Hinterhof eine große Eisskulptur zum Schmelzen/Auftauen errichtet. Das Ereignis mündete in ein Fest.⁷²⁷

Diese Performance lässt sich unschwer als Provokation der bürgerlichen Normen lesen, da ein Ritual einer Scheidung bisher nicht existiert und nur als Gegenstück zum bürgerlichen Ritual der Hochzeit gelesen werden kann. Aus einer psychoanalytischen Sicht inszeniert die Performance Schnitte und Trennung, die normalerweise gezeugnet werden, da die Konstitution des Subjekt über Einschnitte in seiner Entwicklung insgesamt verleugnet wird und damit in jeder Erzählung, die auf Ganzheit und Happyends zuläuft, ein Teil Verleugnung steckt.

Wie im Kapitel *Framing difference* ausgeführt, würde eine widerständige Anwesenheit der Geschlechterdifferenz in der Repräsentation, aus einer feministischen Perspektive, die Anwesenheit eines verstörenden Elementes erfordern, das die Qualität hat, an die Schnitte zu erinnern, die das Subjekt konstituiert haben und innerhalb des visuellen Feldes als ein hartnäckig störendes, beunruhigendes und sprengendes Element aufscheinen. Diese Performance kann daher als eine Inszenierung dieser Verstörung gelesen werden.

726 ——— Geoffrey Hendricks, »Fluxriten oder die religiösen Arbeiten von George Maciannas und meine Anregungen und Zusammenarbeit bei einigen Geist-Reichen und profunden Fluxarbeiten der 70er Jahre«. wie Anm. 25, S 152 f.

727 ——— Ebd.



Abb. 84 Bici Forbes-Hendricks und Geoffrey Hendricks
Fluxdivorce 1971



Abb. 85 Bici Forbes-Hendricks und Geoffrey Hendricks
Fluxdivorce 1971



Wie auf den Abbildungen erkennbar messen Bici Forbes-Hendricks und Geoffrey Hendricks eine Matratze ab und Forbes-Hendricks schneidet sie gleichzeitig mit einem Cutter durch, beide zertrennen mit einer Papierschneidemaschine Schriftstücke und im letzten Bild stehen sie sich durch einen Stacheldraht getrennt in der Küche gegenüber, Bici Forbes-Hendricks stützt sich halb auf dem Tisch ab und Geoffrey Hendricks scheint ihr zu zulächeln, rechts und links der Demarkationslinie sind ihre Namen auf Papier geschrieben, – allerdings befinden sich die Schilder auf der jeweils falschen Seite. Die Fotografien sind alle schwarz weiß und sehr grob im Kontrast, die Zuschauer sind nur auf den beiden ersten im Hintergrund undeut-

lich zu sehen. Auffällig ist, dass die beiden Geschlechterpositionen prinzipiell gleichgewichtet werden. Zu der Fluxuscheidung entstand auch ein Fluxus Divorce Album, dessen Seiten zweigeteilt sind.⁷²⁸ Innerhalb der Fluxus Gruppe gab es jedoch eine große Offenheit gegenüber »abweichendem« sexuellem Verhalten, so erwähnt Billie Maciunas beiläufig auf die Frage, warum Geoffrey Hendricks als »Pastor« bei der kurz darauf folgenden Hochzeit von Billie und George M. agieren sollte: »But Geoff, I think, is obvious because he's gay, and he was openly gay at the time. So it seemed clear that he should be officiating at such a wedding. And the others, I don't know why they chose these roles, Alison [Konwles] always dressed in this way – she was not a frilly or a so-called feminine dresser. So that was not unusual either.«⁷²⁹

Dies war aber nur ein Event, bei dem private Übergangszereemonien in den Kontext der Kunst verschoben wurden. Geoffrey Hendricks berichtete: »An jenem Wochenende sprach er [George Maciunas] mit mir darüber, wie wir die *Fluxuscheidung* veranstaltet hätten und dass es jetzt eine *Fluxushochzeit* geben sollte, die er mit Billie Hutching aufzuführen gedachte; er wollte, dass ich als »Fluxuspastor« amtieren sollte. Damals –oder vielleicht später im Winter, als man diagnostiziert hatte, dass er fortgeschrittenen Leber- und Pankreaskrebs hatte – sprach er darüber, dass er auch ein Fluxusbegräbnis geben sollte, um den Zyklus abzuschließen.«⁷³⁰

Maciunas plante ursprünglich eine Art erotisches Kabarett zu Sylvester, in dem es verschiedene Aufführungen geben sollte und ein erotisches Buffet geben sollte. Da seine Gesundheit aber schlechter wurde, ging er für weitere Tests nach Weihnachten ins Krankenhaus, wo schließlich ein bösartiger Tumor in der Bauchspeicheldrüse entdeckt wurde, der schon gestreut hatte. Maciunas und Billie entschieden daraufhin zu heiraten und die Fluxus-Hochzeit mit einem erotischen Fluxus-Kabarett zu kombinieren. Billie Maciunas berichtete vom Heiratsantrag: »She [Hala Pietkowitz] came into the kitchen one day, ›George wants to get married so the social security won't be wasted after he dies.‹ I said, ›Well I'll marry George if he comes to me and tells me that he loves me and he wants to get married.‹ She said, ›Well, now don't make it too difficult for him.‹ [Laughs] So I said, ›Well, okay, at least some kind of indication that it's more than social security.«⁷³¹ Die Hochzeit und das Kabarett fanden am 25. Februar 1978 in New York statt, Jean Dupuy und Olga Adorno waren die Gastgeber.⁷³²

728 ——— Vgl. Fluxus Codex wie Anm. 449, S. 263.

729 ——— Billie Maciunas, Interview mit Susan J. Jarosi, »Selections from an interview with Billie Maciunas« in: *The Fluxus Reader*, Ken Friedman (Hrsg.), Chichester 1998, S. 205.

730 ——— Hendricks, wie Anm. 726, S. 155.

731 ——— Billie Maciunas, wie Anm. 729, S. 201.

732 ——— Geoffrey Hendricks gibt als Gastgeber Jean Dupuy und Olga Adorno an, vgl. Hendricks wie Anm. 726, S. 156.

Maciunas kontrollierte den Ablauf sehr genau, dies war eher unüblich bei Fluxusaufführungen, bei denen dem Zufall Raum gegeben wurde. George Maciunas und Billie Hutching trugen beide weiße Brautkleider. Hendricks fungierte als Priester, Jon Hendricks und Larry Miller hatten Frauenkleider an als Brautjungfern, Alison Knowles trug einen Frack als »best man«, Mekas war als Mönch verkleidet und sprach nur Litauisch. Für das Cabaret führten George Maciunas und Billie Hutching »Black and White«, er in einem schwarzen Frack, sie in weißem Brautkleid und mit Perücke. Zu Musik von Monteverdi führten sie einen langsamen und behutsamen Kleidertausch auf. »The piece had an overwhelming dignity and was very beautiful; classic.«⁷³³

In dem oben erwähnten Katalog finden sich zweiseitig Bilder zu dieser Fluxhochzeit, die 61 kleinen Bilder sind sehr klein abgebildet und erinnern durch ihr Format an Kontaktabzüge. Die Fotos sind deutlich als Serie zu erkennen, sie geben den Eindruck eines fortlaufenden Ereignisses wieder, die einzelnen Pieces oder Performances erscheinen daher nicht deutlich abgegrenzt. Diese Unabgeschlossenheit verweist einerseits auf ein privates Ereignis, das klassischen Paradigmen der Kunstwelt hinter sich lässt, andererseits werden die Ereignisse dadurch für den Betrachter deutlich an familiäre Ereignisse angelehnt, da die Fotos den klassischen Abbildungen von Familienfesten und Ritualen ähneln. In gewisser Weise findet also auch auf der visuellen Präsentationsebene eine inszenierte Überschneidung der Sphären statt.

Die Performance von George Maciunas und Billie Hutchings ist in diesem Katalog auf zwei Zeilen, 10 kleine Bilder, beschränkt. Durch die Kleidertausch-Performance werden die arbiträren Zuschreibungen von Geschlechtsidentitäten geradezu exemplarisch vorgeführt. Im Kapitel *Liebe, wo ist dein Stachel?*⁷³⁴ lässt Emmett Williams verschiedene Künstler, Verwandte und Freunde zu George Maciunas Liebesleben zu Wort kommen, demnach konnte George Maciunas (vor allem) mit Billie Hutching seinen Crossdressing Neigungen nachkommen. Maciunas hat laut verschiedener Aussagen, nie einen »normalen« sexuellen Akt vollzogen, wobei es nach Lacan auch keine normale Sexualität gibt, Normalität ist immer eine Anordnung.⁷³⁵ Billie Hutching-Maciunas beschrieb, wie mit George zusammen alles zur Performance wurde: »Es war für mich die schönste Zeit meines Lebens, etepetete in greller Pracht mit dem exotischen George zu promenieren. Er trug eine winzige Brille, bei der ein Glas fehlte, und sorgte dafür, dass er lediglich aus

733 ——— Hollis Melton, »Notes on SoHo and a Reminiscence« in *Visible Language*, Volume 26 number 1/2, Providence 1992, S. 200.

734 ——— Williams, wie Anm. 110, S. 293–310.

735 ——— Billie Maciunas, wie Anm. 729, S. 199–211.

einer Distanz von zwei Metern so erschien wie eine Frau. Bei näherer Betrachtung sah er verheerend aus.⁷³⁶ Hier wird deutlich, dass George Maciunas und Billie Hutchings ihre privaten Praktiken direkt in den Kontext der Kunst überführt haben. Auch durch die nachträgliche Veröffentlichung durch Emmett Williams wird ihre private Handlung, (wie viele andere) innerhalb des Frames des Kunstbetriebes positioniert. Durch die Kleidertauschperformances werden die arbiträren Zuschreibungen von Geschlechterrollen geradezu exemplarisch vorgeführt. In dem Moment, in dem Geschlechterrollen bewusst inszeniert werden oder bewusst konterkariert werden, lösen sich einzelne Fluxus-KünstlerInnen für die 60er und 70er Jahre radikal von klassischen Zuschreibungen.



Abb. 86 Fluxhochzeit 25. Februar 1978 im Grommet Art Theatre (dem Loft von Jean Dupuy und Olga Adorno) in New York. Auf die Zeremonie folgte ein Fluxbankett mit erotischen Spielen und Performances. (vgl. Geoffrey Hendricks in Wiesbaden Fluxus S. 156)

736 ——— Williams, wie Anm. 110, S. 302.



Abb. 87 George Maciunas und Billie Hutchin: *Black and White*, 25.2.1978, aufgeführt wurden auch noch: Dick Higgins: *Twenty*, Jana Heimsohn, Jackson Mac Low *Phone*, Stewart Sherman *Spectacle*, Yoshimasa Wada, Jean Dupuy und Olga Adorno: *Tableaux Vivant*, Ben Patterson: *Lick*; vgl Hendricks in Wiesbaden Fluxus, S. 154

Jedoch wird ein solcher performativer Akt für Künstler und für Künstlerinnen kaum dasselbe bedeuten. Wie Sigrid Schade und Silke Wenk ausführen, ist ›Künstlerschaft‹ a priori an das männliche Subjekt gebunden, dies ist Bedingung der Möglichkeit, dass – historisch je spezifische Weiblichkeitsmuster als Teil eines Exotismus auch in das Bild vom Künstler eingehen können. Seit dem frühen 19. Jahrhundert ist innerhalb einiger Künstlerdiskurse das scheinbare Paradox zu beobachten, dass die Künstler mit traditionell ›weiblich‹ konnotierten Charakterisierungen ausgestattet werden, deren Zitieren ohne die Absicherung durch die spezifisch westeuropäische Künstlertradition zu einer Abwertung ihrer Kreativität führen würde. Maciunas changieren ließe sich in die vorgestellten Rollenmöglichkeit für männliche Künstler einordnen: »mit solchen Weiblichkeitsattributen versehene Künstlertypen sind z.B. der Hysteriker, der Dandy und der Transvestit.«⁷³⁷ Diese Ausweitung klassischer Künstlerrollen legt für die Interpretation der Performance eine solche Erweiterung in Richtung exotischer Originalität und Egozentrik nahe. Schade und Wenk verweisen darauf, dass die Vielfalt der im jeweiligen historischen Kontext geprägten Definitionen des Künstlers insbesondere den männlichen Künstlern einen im Vergleich zu anderen gesellschaftlichen Feldern sehr viel größeren Spielraum gewährt, der eine offenere Strukturierung und Gestaltung von Begehrensbeziehungen und den darin zugewiesenen Positionen, also auch Rollentausch, Cross-Dressing, Homosexualität und Bisexualität, zulässt. Genau diese Tabuverletzungen gehören auch gegenwärtig noch zum Standartrepertoire des Künstlermythos. Sie blieben aber, wie gezeigt, vorallem männlichen Subjekten vorbehalten, die dafür im Rahmen

737 ——— Vgl. Schade, Wenk, wie Anm. 42, S. 361.

des Geniekults die gesellschaftliche Duldung erhalten.⁷³⁸ Eine fotografische Dokumentation der Cross-Dressing-Performance reiht diese in eine Reihe diese als eine Episode im exzentrischen Leben des Fluxus Künstlers ein, sie legt die Interpretation als Eskapade eines Genies nahe. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts haben sich auch Abweichungsmöglichkeiten für Frauen vermehrt, so ist die Rolle des meist sexuell aggressiv wirkenden Bad Girl eine neuere Variante. Auffällig ist jedoch, dass Maciunas sexuelle Präferenzen im Gegensatz zu der Homosexualität von Andy Warhol nicht zu einer Art Markenzeichen des Künstlers wurde. Die Homosexualität von männlichen Künstlern erscheint in der Nachfolge von Andy Warhol mit dem mythologischen Künstlerbild nicht nur in einer kongruenten Darstellung aufzugehen, sondern den Anspruch auf Genialität sogar noch zusätzlich zu untermauern. Dies wird umso deutlicher, als bei einigen Gegenwartskünstlern das Label ihrer (männlichen) Homosexualität als ein Kennzeichen ihrer Arbeit und Person gilt, beispielsweise beim Turner Preisträger von 2000, dem Fotografen Wolfgang Tillmans. Währenddessen die transvestitische Neigung George Maciunas eher als eine Fußnote in den Publikationen aufgezeichnet ist.

Auch ein Abschiedsritual war schließlich Thema eines Fluxusevents. Geoffrey Hendricks beschrieb die Feier / das Event anlässlich George Maciunas Tod in der Wooster Street, die nur 4 Tage nach seinem Tod stattfand. »Am 13. Mai, einige Tage später also, war es möglich. Noch einmal amtierte ich als Fluxupastor; auf die Feier folgte ein *Fluxfestessen* mit purpurroten und schwarzen Speisen und mit Performances. Ironischer Weise gingen viele, die zum *Fluxusbegräbnis* kamen anschließend noch zur Hochzeit von Gordon Matta-Clark, der ebenfalls Leber- und Pankreaskrebs hatte und später in jenem Sommer starb.«⁷³⁹

Diese Feier wird merkwürdigerweise von den vielen verschiedenen Protagonisten, die Emmett Williams für den Band *Mr. Fluxus* befragt hat, nicht erwähnt. Es gibt viele Beschreibungen der letzten Lebensphase von Maciunas und eine kurze Beschreibung seiner familiären Todesfeier. Bei der Feier wurden Musikstücke gespielt, die von Maciunas vorher zusammengestellt worden waren. Dennoch erscheint die Phase des Sterbens bei Maciunas eingeordnet in die Erzählung der Überschneidung von Kunst und Leben, insbesondere in der Publikation von Emmett Williams. Tod und Streben, für Lacan die ultimative Konfrontation mit dem Realen, ist so in die biografische Erzählung über Maciunas eingefügt. Diese zusammengesetzte, multiauktoriale Publikation zeigt Fluxus als einen dynamischen Prozess, der innerhalb einer großen Gruppe hergestellt wurde.

738 ——— Ebd., S. 361.

739 ——— Hendricks, wie Anm. 726, S. 156.

Üblicherweise wird anhand von weiblichen Künstlerbiografien die Konstitution einer künstlerischen Identität besonders häufig über Krankheit und Tod der Protagonistinnen inszeniert. Als ein bekanntes Beispiel mag hier Eva Hesse gelten.⁷⁴⁰ Zimmermann hat bei Eva Hesse diesen Zusammenhang von Künstlerinnenbiografie und Tod plausibel dargestellt: »Wie auch unzählige Texte über das Leben Hesses mit ihrem Tod beginnen, der damit paradoxerweise Anfangs- und Endpunkt ihrer Kreativität markiert, finden sich auch in den Texten zu Kusama immer wieder Verweise auf ihre ‚Krankheit‘.«⁷⁴¹ Zimmermann zieht heraus den Schluss, dass eine Affinität zwischen der Position der Künstlerin und der prekären Situation als Kranke bestünde. Die ‚Krankheit‘ Kusamas stehe daher als Metapher für die prekäre Position als Künstlerin.⁷⁴² Diese Interpretation kann meiner Meinung nach noch ausgedehnt werden. Nicht nur bei diesen Künstlerinnen, sondern kunsthistorische Erzählungen überhaupt bringen als paradigmatische Matrix Krankheit und Tod mit der Position der Künstlerin in Zusammenhang. Die Kunstgeschichtsschreibung scheint als Subtext zu suggerieren, dass nur eine tote oder totkranke Künstlerin eine »wirkliche« Künstlerin sei. Die Kopplung eines morbiden, gefährdeten Zustandes an eine künstlerische Betätigung einer Frau ist nach wie vor eine beliebte mythologische Figur. Als häufig gebrauchtes Muster scheint in der patriarchalen Gesellschaft der volle Subjektstatus der Frau nur möglich, wenn sie kurz darauf stirbt. Ähnliches wiederfährt ihr, wenn sie die Normen der Schicklichkeit überschreitet. Vergleichbar mit der Homosexualität des männlichen Künstlers »verstärkt« in der Kunstgeschichtsschreibung bei Frauen die Nähe zu Krankheit und Tod die künstlerischen Fähigkeiten. Es werden offensichtlich geschlechtsspezifische Abweichungen bei Künstlerbiografien gestützt, um nicht zu sagen, vorgegeben. Inwieweit dies inzwischen eine überwundene historische Situation ist, bleibt abzuwarten.

740 ——— Häufig beginnen Texte über Eva Hesse, bzw. über Ausstellungen ihrer Arbeiten mit ihrem Tod. Entgegen mehrfach geäußelter Hinweise aus feministischer Perspektive auf diese Problematik. Beispielsweise im Kunstforum International »Nur 34 Jahre hat das kurze Leben der Eva Hesse gedauert, ...«, Reinhard Eremen in KI, Bd. 162, November/Dezember Ruppichterth 2002, S. 346.

741 ——— Zimmermann, wie Anm. 18, S. 198.

742 ——— Ebd., S. 198.

7.4 MONEY MAKES THE WORLD GO ROUND

Innerhalb der Gruppe der Fluxuskünstler waren die Vermögensverhältnisse extrem unterschiedlich. Gesichert ist, dass sowohl Dick Higgins als auch Yoko Ono nach einer Anfangsphase als »arme Künstler« über große Geldsummen verfügten und andere Künstler einstellen oder für sich arbeiten lassen konnten. »Arm« ist allerdings ein relativer Begriff, hier bedeutet es eine bezahlte Ausbildung und Nebenjobs, neben einer künstlerischen Arbeit. Higgins kam dann zu einer großen Erbschaft, um die es allerdings gerichtliche Auseinandersetzungen gab. Seine Erfahrungen schildert Higgins in einem Brief an Vostell eloquent:

Dear Wolf,
 ... News? Personal news: babies any day. Definitely twins. My father's money is tied up in the law courts, and will be for two or three years. When it comes out, we will buy a big house in New York, including a studio for guests with a small apartment behind [...]. In theory I am suddenly a very rich man but it remains to be seen what will happen, because I am not business-wise and cannot fight intelligently for myself. . [...]

How can I be a good socialist and own stocks? [...]

When we get married, he[his father] gave us \$ 3,000– much more than our earnings for that year. [...] We hoped he would give us more till I was in a position to earn more. But he didn't. Because I had connections to the union, my first jobs were almost unbelievable. I had a job – it paid \$ 50/week – out in New Jersey. I had to take the train. That costs about \$12, right there. I had to work from 7:30 in the morning to 7:00 in the evening. My father said this was hardening me up and making a man out of me, but it really was making a communist out of me. I don't think that any man should go through that –... And yet after 1 1/2 years of this, when we wanted to go to Europe, he gave me again, more that I could earn in 2 1/2 years. We spend much of it before we ever left – hiding this from my father.⁷⁴³

743 ——— Dick Higgins an Wolf Vostell, datiert 16.08.1964, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

Anteile aus der Erbschaft erhielt er um 1967 und finanzierte damit die *Something Else Press*, sowie deren Nachfolgeverlage *unprinted matters* und *printed matters*. Über finanzielle Ressourcen verfügte auch Yoko Ono durch ihre Ehe mit John Lennon ab 1969. Diese unterschiedlichen Vermögensverhältnisse verursachten hierarchische Verhältnisse der Künstler untereinander. Yoko Ono ließ andere Künstler für sich arbeiten, insbesondere verantwortete George Maciunas einen großen Teil der Grafik für ihre und John Lennons Ausstellung in New York, sowohl die Einladungskarte ging auf Maciunas zurück als auch der ungewöhnliche Katalog.

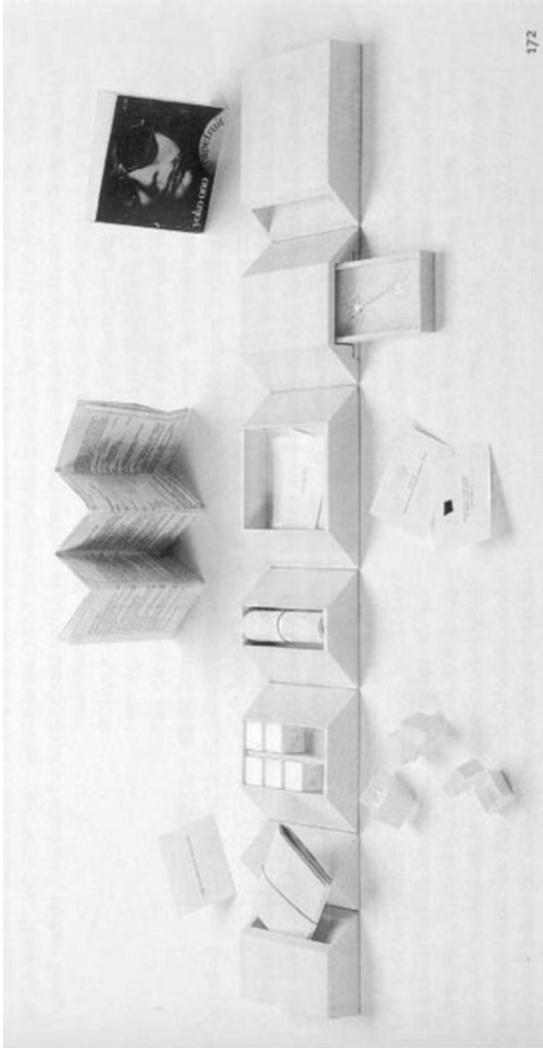


Abb. 88 Katalog, den Maciunas für Yoko Ono gestaltet hat, Titel: *This is not here*, 1971. Auf Kunstlederband geklebte, ausgehöhlte Holzteile, die aufgerollt einen Kasten ergeben. Inhalt: acht leere weiße Plastikschächtelchen, gläserne Schlüssel, zwei Tuschezeichnungen, Schuhabdrücke, Ausstellungsplan und Statements von Yoko Ono, (auch als Plakat genutzt), vier Event / Statementkarten von JL und YO, eine »Märchenerzählung« ihrer Liebesbeziehung und das Buch »Grapefruit«. 15,6 x 18 x 15,3 cm.

In einem Interview beschreibt Emmett Williams einige Auswirkungen dieses Machtgefälles: Emmett Williams:

There's a great bit of difference [between Dick Higgins and George Maciunas], you know what George did was Fluxus in this sense: Fluxus was a way of life for him, he paid for it all, he paid for it all by working, **working**, working for other people, and it was hard work, and he lost money doing it, in those days there was no such thing as money in Fluxus. Lord knows that came much later, that you could make anything with Fluxus. I invented the counting song because when we charge money sometimes they would try to cheat us. So I invented the counting song, so we would know exactly how many people there were in the audience. That's how much they paid us, yeah it was important. Maciunas loved that because we needed the money. And so that was the way of life in a sense for George, with Dick it was never so. He didn't have to worry about these things, he had an editor in chief and he could form the books and he didn't have to make money, it could be a tax write-off because he had millions then you see. There is a great deal of difference you know. And that separated us very much, somehow. ⁷⁴⁴

Maciunas setzte Geld ein und verlor Geld durch Fluxus. Er nahm weniger ein, als in den Cooperative Housing Projects verdient werden konnte und mit Fluxus Kunst Verkäufen rechnete er in Dollarbeträgen, wie Maciunas minutiös verzeichnete kleine Einnahmen zeigen.

Der »arme Künstler« ist an sich eine mythologische Figur, dennoch wird aus Emmett Williams Aussagen klar, wie sehr Fluxus-Kunst, zwangsläufig eine Kunst des Überlebens (»the art of survival«) war. Bourdieu würde dies als die Phase der »reinen« Kunst bezeichnen. Da zu Zeiten der Entstehung der Fluxusbewegung die KünstlerInnen noch auf keine andere Förderstruktur wie Stipendien außer der Förderung durch einzelne Sammler, zurückgreifen konnte (Hans Sohm war beispielsweise Zahnarzt) und offensichtlich kein unmittelbaren »Verwendungszweck« existierte, blieb den KünstlerInnen nichts anderes übrig, als sich ihren Unterhalt mit kunstfernen Jobs zu verdienen. Auch Higgins machte diese Erfahrung in jungen Jahren, ehe er seine Erbschaft machte. Higgins Frage: »How can I be a good socialist and own stocks?« hat er auf seine Weise beantwortet. Einerseits ermöglicht dieses Erbe Higgins die Something Else Press ins Leben zu rufen, andererseits führt er die SEP als hierarchischen Betrieb. Damit ermöglicht er weiteren Künstlern

744 ——— Emmett Williams im Gespräch mit Dorothee Richter, 2/ 2000, Berlin.

den Lebensunterhalt, machte sie aber wiederum von sich abhängig. Das Scheitern der SEP war vor allem für die Angestellten eine wirtschaftliche Katastrophe. Der finanzielle Zusammenbruch des Verlags kündigt sich schon 1967 an: Higgins schrieb an Vostell an, dass er die Zwillinge Hannah und Jessica aus finanziellen Gründen aus der Schule nehmen müsse. In den Erzählungen über Fluxus ist die ökonomische Seite der Verhältnisse der Künstler insofern latent vorhanden, als sie in den Briefwechseln verhandelt werden, die fast gleichzeitig mit ihrer Entstehung an Sammler – vor allem an Hans Sohm – verkauft wurden. Dennoch liegt auf den genauen Verhältnissen eine Art Schleier. Von Dick Higgins erfährt man, wie sehr er auf die Freigabe seines Erbes, bzw. die Freigabe der Erträge von Stiftungen gewartet hat, wann dies nun tatsächlich eintraf und in welche Form, in welcher Höhe, an welche Bedingungen geknüpft, ist nicht mehr nachzuvollziehen. In den Ablagen in den Archiven herrscht eine Art Semitransparenz einer bürgerlichen Steuererklärungen, die Angabe von Kosten fällt wesentlich leichter als die Angaben über Einnahmen.

Zumindest Higgins sah sich in die Lage versetzt, seine Kollegen zu unterstützen, oder diese Unterstützung zu entziehen. Vostell hat wohl 1965 von Dick Higgins einige finanzielle Unterstützung erhalten. Higgins lud ihn nach New York ein und kam für einen Teil seiner Kosten auf. Emmett Williams benennt für den selben Zeitraum einen ungenannten Künstler Kollegen, der für ihn und seine Frau Ann Noel ein ziemliches Desaster ausgelöst habe. Er bezeichnet diesen Künstler als »a friend and colleague for whom Fluxus is not only a tradition, a way of doing things, but also, a way of life and death«. Bei der Suche nach diesem Zusammenhang findet sich der Satz in dem Ausstellungskatalog Fluxus-Virus: »Fluxus is not a moment of history or an art movement. Fluxus is a way of doing things, a tradition, and a way of life and death,«⁷⁴⁵ als Aussage von Higgins. Williams schildert den Vorfall ausführlich und für seine Verhältnisse drastisch und erbittert:

If art is life and life is art, as some of my Fluxus colleagues are never tired of preaching and professing, then surely I can be pardoned, now and then, while writing about the triumphs and joys of my life in art, for recalling some of the failures and heartbreaks in the art of survival. Waterworks, one of my favorite escapades in the art of performance, might never have come to pass had not a friend and colleague for whom Fluxus is not only a tradition, a way of doing things, but also, a way of life and death, did to me what villainous landlords do unto others in melodramas penned in days of yore. Of course, I know perfectly well that it is done,

745 ——— Galerie Schüppenhauer: Fluxus-Virus. Ausstellungskatalog. Köln 1992, S. 388.

and done many times over, every day, but it had never been done to me before nor to any of my friends, and I was utterly unprepared for it, dreamer that I am. In short, he foreclosed the mortgage.⁷⁴⁶

Higgins hatte sich zu der Zeit nach Vermont zurückgezogen, und Ann Noel und Williams wohnten in der unmittelbaren Nachbarschaft, sie übernahmen ein Haus, das vorher ein Verwandter von Dick Higgins bewohnte.

»Following this disaster, fiasco, debacle, catastrophe, tragedy, calamity or cataclysm (I do not exaggerate, not too much anyway: after almost tow decades we have never fully recovered form the loss of our house and home, of our savings, of our style of living and working, of the parks and gardens we had carved out of a few acres of scrubby woodland, and from the hurt to our pride, and all this at the ripe young age of fifty, yes alter whatever you want to call it, an unexpected but very welcome *deus ex machina* descended in grand style, and in the nick of time, to wave us from drowning, with an invitation to be artist-in-residence at Mount Holyoke College for two years.)«⁷⁴⁷

Die Kündigung der Hypothek »disaster, fiasco, debacle, catastrophe, tragedy, calamity or cataclysm« war offensichtlich ein tief empfundener Bruch in Williams Leben. Wie Williams kann man sich fragen, ob die Definition von Fluxus »als eine bestimmte Art zu Leben und zu Sterben« auch tatsächlich Auswirkungen auf die Art zu Leben (und zu Sterben) hat, haben muss, haben sollte? Kann man entsprechend zu den Ansprüchen an die Kunst, die beispielsweise »einfach und spielerisch« sein sollte auch ein bestimmte Einfachheit, Unkompliziertheit, ja weitergehend Direktheit, Integrität, im Leben ableiten oder fordern? Higgins seinerseits litt immer wieder an psychischen Problemen. Die von Maciunas immer wieder formulierten utopischen Projekte, wie genossenschaftlicher Wohnungsbesitz in Soho, der Kauf einer Insel zur Gründung einer Fluxus Kommune (finanziert von John Lennon und Yoko Ono), alles Projekte deren Anspruch egalitär waren, aber offensichtlich zum Scheitern verurteilt. »Gibt es ein richtiges Leben im Fal-schen?« ist die Frage, um einen Slogan der 68er Jahre zu zitieren. Wenn durch die Fluxus Performances alltägliche Handlungen in den Rahmen der Institution Kunst gestellt und damit nobilitiert wurden, bzw. Kunst in den Alltag überführt werde soll, dann funktionierte diese Umkehrung, eine künst-

746 ——— Williams, wie Anm. 446, S. 324.

747 ——— Ebd.

lerische Haltung des Egalitären in das Leben zu überführen, ganz offensichtlich nicht besonders gut. Die Beziehungen der KünstlerInnen waren sowohl durch die Geschlechterdifferenz als auch durch die Differenz der Vermögensverhältnisse hierarchisch organisiert. Die Machtverhältnisse wurden zudem durch den Kunstmarkt und die jeweilige Position als nicht/erfolgreiche KünstlerIn strukturiert. Die sozialen Beziehungender KünstlerInnen untereinander zeigen jedoch, dass sie nicht von politischen, religiösen oder ökonomischen Machtverhältnissen determiniert waren, die KünstlerInnen versuchten sich mit dem Ungleichgewicht, vor allem den Geschlechterrollen auseinanderzusetzen. Wenn Pierre Bourdieu annimmt, es gäbe eine von diesen Machtverhältnissen unabhängige Intellektuellengemeinschaft, dann ist dies, wie wir gesehen haben, ein zu allgemein formuliertes Konzept.⁷⁴⁸ Wie Bourdieu ausgeführt hat, sind soziales, kulturelles und wirtschaftliches Kapital komplex ineinander verschränkt.⁷⁴⁹ Nur wenige der KünstlerInnen, wie Joseph Beuys oder Nam June Paik aus der Fluxus-Gruppe erhielten eine Professur, bzw. wurden am Kunstmarkt so hoch gehandelt, dass sie damit langfristig hohe Einnahmen erzielen konnten. Die Frage, ob die Definition von Fluxus, Kunst = Leben, oder Fluxus als eine Art des Lebens und des Sterbens, eine Auswirkung auf das Leben haben sollte und wie diese auszusehen hätte, ist letztlich eine ethische Frage, deren Beantwortung offen bleiben muss. Der Anspruch an sich bleibt jedoch eine revolutionäre, wenn auch uneinholbare Vorgabe.

748 ——— Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Form*, Frankfurt am Main 1974, S. 108.

749 ——— Bourdieu, wie Anm. 31, S. 228: »An dem einene Pol finden wir die anti-ökonomische Ökonomie der reinen Kunst, die, auf der obligaten Anerkennung der Werte der Uneigennützigkeit und Interesselosigkeit sowie der Verleugnung der ›Ökonomie‹ (des ›Kommerziellen‹) und des (kurzfristigen) ›ökonomischen‹ Profits basierend, die aus einer autonomen Geschichte erwachsene spezifische Produktion und deren eigentümliche Ansprüche privilegiert. Diese Produktion, die keine andere Nachfrage anerkennen kann als jene, die von ihr selbst – freilich nur langfristig – produziert werden kann, orientiert sich an der Akkumulation symbolischen Kapitals als eines zwar verleugneten, aber anerkannten, also legitimen ›ökonomischen‹ Kapitals, eines regelrechten Kredits, der in der Lage ist, unter bestimmten Voraussetzungen langfristig ›ökonomische‹ Profite abzuwerfen.«

7.5 WOLF VOSTELL UND DICK HIGGINS, DIE ENTWICKLUNG EINER BEZIEHUNG

Das Beziehungsgeflecht der kleinen Gruppe Dick Higgins - Alison Knowles - Emmett Williams - Wolf Vostell lässt sich aus den archivierten Briefwechseln rekonstruieren. Freundschaften, Feindschaften, Paarbeziehungen, Liebesbeziehungen werden zu sehen gegeben. Dabei sind die Begehrensbeziehungen abhängig von kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Ökonomien. Die Beziehung zwischen Wolf Vostell und Dick Higgins überrascht jedenfalls durch den schwärmerischen Ton der Protagonisten: ⁷⁵⁰ Anfang 1963 sind es noch »Dear Woof«, »dear Vostell«, dann »Dear Volf, Do you know that we are very honoured for you to spell your name as Volf? Did you know also that Wulf or Vulf is a very old English name (especially ›Wulf‹)? But it is a joy for you to choose a way which we can understand to spell your name.« Weitere Anreden waren: »Dear my Dick and my dear Alison«, im November schon »Dear Dick Dear« und 1964 »My dear Dickerchen«, 1965 »my dearschmonzetten:bagel dick«.

Die Anreden und die Häufigkeit des Briefwechsels lassen an eine Liebesbeziehung denken. Diese Art männerbündische und latent homosexuelle Begehrensbeziehung ist allerdings nicht nur im Feld der Bildenden Kunst virulent, allerdings eventuell besonders ausgeprägt, das über Erfolg oder Misserfolg eine Reihe von spezifischen Faktoren entscheiden. Als ein relativ unreguliertes Feld gehorchen Angebot und Nachfrage unklaren Bedingungen, Beziehungen sind von Verknappung und Verheißung geprägt. Die einzelnen Protagonisten sind auf den Aufbau von Beziehungen angewiesen, in denen Begehren und Entzug eine zentrale Rolle spielt; umso mehr, wenn Kunstobjekte als solche das Marktgeschehen immer weniger bestimmen, sondern letztlich der Aufbau einer bestimmten Erwartungshaltung bei einem Publikum. Dieses ›Publikum‹ ist, folgt man der Bourdieuschen Feldtheorie, in der ersten Phase der Entwicklung eines Stils, noch weitgehend mit der größeren Gruppe von Kunstproduzierenden identisch. Die relative Autonomie des Feldes macht es möglich, dass keine direkte Beziehung zwischen den Produzenten und der sozialen Gruppe besteht, die die Produktion ökonomisch langfristig stützt, sondern eine Art interner Bewertung und Positionierung stattfindet.⁷⁵¹ Die Begehrensbeziehungen zu Käufern, Galeristen, Ausstellungsmachern, Museumsdirektoren

750 ——— Briefwechsel Dick Higgins / Wolf Vostell, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

751 ——— Vgl. Bourdieu, wie Anm. 31.

und anderen Vertretern einer schon etablierten Kunst kann in den Anfängen einer Kunstbewegung eine Art Aufmerksamkeit mit negativen Vorzeichen sein. Die ersten Sammler im Falle von Fluxus sind keine genuinen Kunstsammler, sie steigen in einer Koalition mit den KünstlerInnen erst dazu auf. Auch innerhalb einer Gruppe, die sich wie die Fluxus Künstler zusammenschloss und langfristig von der »labeling Maschine Fluxus« profitiert haben, spielten Begehrensbeziehungen, Koalitionen und Bündnisse eine große Rolle. Innerhalb dieser Gruppe gab es mächtige und weniger mächtige Akteure, die Frauen gehörten zumeist, wie schon erläutert, zur zweiten Gruppe. Dabei spielte sowohl eine bestimmte Gruppendynamik eine Rolle, als auch die Fähigkeit durch Monopolisierung Definitionsmacht auszuüben, wie dies George Maciunas erfolgreich versuchte. Innerhalb der Gruppe konnte man durch die Bildung von Koalitionen die eigene Position ausbauen. Wie im vorhergegangenen Kapitel ausgeführt, war zudem Macht mit ökonomischen Kapital verknüpft. Dick Higgins war durch seine Erbschaft in die Lage versetzt, andere Künstler finanziell zu unterstützen, oder seine Unterstützung zu entziehen. So schrieb Dick Higgins am 16.10.65 an Vostell: »Don't worry too much about money: it exists. That should not be a reason for you to postpone your arrival. I have promised you an apartment, and you shall have it.« Higgins mietete ein zweieinhalb Zimmer Appartement für Wolf und Mercedes Vostell an. Vostell bedankt sich zwar bei Dick Higgins für das überwiesene Geld. In einem der nächsten Briefe nimmt er aber Abstand von einem längeren Aufenthalt mit seiner Frau Mercedes: »I arrive the first of may. But without Mercedes. Because we cannot pay for two persons. We have to pay here the tickets also for coming back in advance and to give to the consulate a certification that you have for a day \$ 20 to live.«⁷⁵²

Wolf Vostell erweckte in Dick Higgins den Wunsch, ihn finanziell zu unterstützen und ihn in seine Nähe zu holen. Vostell nützte den Besuch dann aber sehr pragmatisch um eine Ausstellung aufzubauen und dann vor dem Ende der Ausstellung wieder nach Europa zu fahren. In einem Telegramm von Dick Higgins an den Geschäftsführer des Hotels ist seine Enttäuschung spürbar, auch wenn er Vostell weiterhin finanziell unterstützt: »26.5.66. Dear Mr. Bard: It seems that Vostell is leaving, at least for the time being, on June 2nd, even before his show is over. Somewhat sudden.«⁷⁵³

Der Aufenthalt Vostells, den Dick Higgins als einen Aufenthalt der gesamten Familie Vostell vorbereitet hatte, wird von Vostells Seite von der Aussicht auf ein gemeinsamen Lebens (Kunst = Leben?) eher auf eine pragmatische Arbeitssituation verkürzt. Hannah Higgins stützt meine These

752 ——— Vostell an Higgins, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

753 ——— Higgins an Hotel Chelsea, (Telegramm), Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

der schwärmerischen Beziehung zwischen Vostell und Dick Higgins, als sie in einem Gespräch erwähnte, ihr Vater sei homosexuell gewesen.⁷⁵⁴

Dennoch bleibt der Kontakt eng zwischen Vostell und Higgins, wenn auch der schwärmerische Ton langsam verschwindet und der Austausch sich weit mehr nach Freundschaft anhört. Geld spielt noch immer eine Rolle in dem Briefwechsel, er hat die missliche Situation der Künstler häufig zum Thema. Vostell schildert im Folgenden auch unverblümt, dass er die Studentendemonstrationen und Happenings eher als Konkurrenz, denn als Projekte mit gemeinsamen Interessen empfindet: Vostell an Dick Higgins:

»8.12.67. dear dick, after a longer time of illness a bronchitis longer depression and other unhappy unfitness i am feeling better know. [...], also brecht in Kassel is looking around for 50 000 DM to make possible the documenta festival of performances....butthe situation here is that more people are looking to the revolutionary student groups at the universities which are against the establishment than for aesthetic revolution which its relined problems. now 1967 everybody does actions events we have with fluxus and happenings all founded a wave of movements on all levels of actions. [...] – many peoples come to me but like you say it from you and alison, no existential support i really don't know why i have such a hard time to come trough. [...] very cordially and full of love for the 4 higgins party from the 4 vostell partei.«⁷⁵⁵

Auch hier steht aus der Perspektive von Wolf Vostell die Aufmerksamkeit, die der Studentenbewegung gezollt wird, in Konkurrenz um das »gesehen werden«, um das »im Bild sein«. Vostell ist vor allem an seiner Teilhabe an der öffentlichen Aufmerksamkeit interessiert. Deutlich zeigt sich an der Freundschaft zwischen Higgins und Vostell, dass gerade in der relativen Unreguliertheit des Feldes »Bildende Kunst« es zu einer Vermischung von strategischen Beziehungen und Freundschaften kam, die Ende der neunziger Jahre von Luc Boltanski und Ève Chiapello als typische Beziehungsform einer »projektbasierten Polis« im postfordistischen Kapitalismus charakterisiert wurde.⁷⁵⁶ Die Infragestellung der Institutionen und der institutionalisierten Autorität, die Kritik an den Konventionen im Sinnen von »Verhaltensmaximen«, an den »formelhaften« Beziehungen, den Vorgaben und Regeln der »konventionellen Moral«, die als »steif« gilt und sich damit von der Spontanität des »Ethischen« unterscheidet, wie Boltanski und Chiapello feststellen, sowie die Kritik an den Konventionen, auf denen die familienweltliche

754 ——— Hannah Higgins im Gespräch mit Dorothee Richter, 12. und 13. Dez. 2008, Cabaret Voltaire Zürich.

755 ——— Vostell an Higgins, 8.12.67, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

756 ——— Vgl. Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz, 2003, S. 493 f.

Ordnung und die Hierarchiebeziehungen basierten, hat die gesamte Beziehungslast auf die einzelnen Menschen übertragen. Beziehungen, welche mit ökonomischen Vorteilen verbunden sind, werden so mit libidinöser Energie aufgeladen. Ein Künstler, eine Künstlerin, der/die sich positionieren will, ist in dieser unstrukturierten Zone um so mehr darauf angewiesen im Gegenüber Begehren vorzurufen. In diesem Sinne möchte ich daher nicht den Künstlern Vostell und Higgins eine gelebte homosexuelle Beziehung unterstellen, sondern umgekehrt feststellen, dass Macht und Koalitionen in zunehmendem Maße über die Anreizung der Sexualität verlaufen. Die in den Briefen spürbare libidinöse Aufladung steht sozusagen in einer Art Ersetzungsverhältnis zu anderen, denkbaren Beziehungsweisen. Die libidinös aufgeladene Beziehung zwischen Vostell und Higgins blieb in wechselnder Intensität einige Jahre bestehen. So findet sich in dem als Edition herausgegebenen Tagebuch von Ann Noel (selbst Künstlerin und Frau Emmett Williams) ein Eintrag vom 19. August 1972: »Dick has spent thousands of dollars on Wolf this year – on the great T.O.T. projekt. (Technological Oak Tree). Not only did he pay for whole family to come over already once this year, but also for Peter Saage, the engenieur wo put the console together.«⁷⁵⁷ Traditionell waren Beziehungen im Wesentlichen hierarchisch fixiert, als neue Beziehungsformen wäre es denkbar gewesen, diese stärker über gemeinsames Interesse und somit als Äquivalenzkette zu formieren. Die im Spätkapitalismus beklagte »Ökonomisierung menschlicher Beziehungen« wird in Feld der Kunst, wie wir am Beispiel Fluxus und seiner Protagonisten sehen können, in gewissen Konstellationen vorweg genommen.

7.6 NEBELBOMBEN UND BLINDE FLECKEN

In jeder dieser exponierten Facetten aus dem Leben der KünstlerInnen fehlen jedoch bestimmte Teile: bei Alison Knowles ist dies ein schamvolles Verschweigen ihres nachträglichen Einzugs in die Fluxusgruppe, bei der sie erst ab dem zweiten Festival als vollwertiges Mitglied mit eigenen Stücken

757 ——— Vgl. Ann Noel: Tagebuchedition, Kapitel: Scotia College of Art and Desing 1972 – 1974, 19. Saturday 19 August 1972. Galerie Marlene Frei (Hrsg.), Zürich, 2008.

akzeptiert wurde und auch das Eingeständnis einer gewissen finanziellen Abhängigkeit von Dick Higgins.

Bei Wolf Vostell ist der obskurste Moment seine Kindheit und Jugend im faschistischen Deutschland. Er hat, wie mir Hans Sohm anvertraut hat, seinen Namen geändert. Eine Begründung hierfür ließ sich schwer auffinden, da er selbst, und wie wir sehen werden auch der Sohn, jede Auskunft dazu verweigerte. Zur Zeit meines Interviews mit Vostell trug er die Schläfenlocken der jüdischen Orthodoxen und eine Art Kaftan. Daraus ergab sich auch die Frage nach seiner religiösen oder kulturellen Zugehörigkeit, die gewissermaßen ikonografisch von ihm vorgetragen wurde. Waren diese als jüdisch konnotierten Attribute eher als politisches Statement gedacht? Auf Fragen hierzu wich er auch bei ausgestellttem Kassettenrekorder aus. Ich entschloss mich nach dem Tode Vostells, bei seinem Sohn, dem Berliner Galeristen und Kunsthändler Rafael Vostell nachzufragen (03.11.2003), da bei einem Forschungsansatz, der die Frage von der eingelösten oder nicht eingelösten Überschneidung von Kunst gleich Leben dies ein wichtiger Aspekt ist. Vergleichbar mit der Positionierung von Kunstwissenschaftlern im NS-Staat und in der nachfolgenden Bundesrepublik müssen sich auch Künstler auf ihre Haltung zum NS-Staat, bzw. ihre bildlichen Positionierungsstrategien in der BRD befragen lassen.

Meine Anfrage an Rafael Vostell vom 3.12.2003 lautete: »Sehr geehrter Rafael Vostell, ich stehe kurz vor dem Abschluss einer Dissertation über Fluxus. Vor Jahren habe ich hierzu u.a. mit Ihrem Vater ein sehr langes und intensives Interview geführt. In der Dissertation untersuche ich den behaupteten und/oder tatsächlichen Zusammenhang von Kunst und Leben bei einigen Fluxuskünstlern.[...]1. Ihr Vater trug Schläfenlocken und einen Kaftan, es wurde für mich aus dem Interview nicht deutlich, ob er einen (oder zwei) jüdische Elternteile hatte, oder ob er diese äußeren Insignien als eine Art politisches, persönliches Statement verstand, das nichts mit seiner kulturellen oder religiösen Zugehörigkeit zu tun hatte. (Daraus ergibt sich die Frage, nach seinem Leben während des Faschismus.) 2. Hans Sohm hat mir gegenüber erwähnt, dass Vostell nicht der ursprüngliche Nachname Ihres Vaters ist. Wann und warum hat er seinen Nachnamen geändert, wie hieß er ursprünglich? Dies ist ja ein durchaus gängiges Verfahren, siehe Valie Export, zumeist lassen sich aber die Ursprungsnamen auch recht einfach wiederfinden, bei Ihrem Vater wussten dies verschiedene Menschen, konnten sich aber an den Namen, bzw. den Grund für eine Namensänderung nicht erinnern. [...]«.⁷⁵⁸ Ähnlich wie sein Vater wies aber auch Rafael Vostell eine konkrete Antwort zurück: 17.12.2003: »Sehr geehrte Frau Richter, [...]Ganz ehrlich Frau Richter, Ihre Fragen sind mir zu persönlich. Zur Religionszugehörigkeit hat mein

Vater immer geantwortet, dass seine Religion die Kunst ist und dabei möchte ich es gerne belassen. Und was den Namen betrifft kann ich Ihnen versichern, dass es auf der ganzen Welt nur 6 Vostell's gibt und diese alle zu meiner Familie gehören. Beiliegend übersende ich Ihnen die Biographie meines Vaters, aus der sich viele Fragen beantworten lassen. Mit freundlichen Grüßen, Rafael Vostell«⁷⁵⁹

Die persönliche Vergangenheit, sowie die kulturelle/religiöse Zugehörigkeit des Fluxus Protagonisten Vostell blieb vorerst im Dunkeln. In der mitgesendeten ausführlichen Biografie hieß es:

»1932: Am 14.10. als Sohn der Eltern Joseph und Regina in Leverkusen geboren. Vater Eisenbahner. Während des Zweiten Weltkrieges in der Tschechoslowakei. [Beide Vornamen, sowohl Joseph als auch Regina, waren bei jüdischen und christlichen Deutschen beliebt, zudem kann man aus Namen nur sehr begrenzt auf kulturelle oder religiöse Zugehörigkeit schließen. Anm. D. Richter] 1945: Rückkehr nach Köln zu Fuß in drei Monaten über Budweis, Prag, Chomutov, Dresden, Gera und Kassel.«⁷⁶⁰

In gewisser Weise werden hier bestimmte Erzählungen initiiert. Joseph Beuys Erzählung kreist um den Opferstatus eines Deutschen, er geriet, so will es die Legende, während des deutschen Faschismus »unter die Wilden«, von denen er gerettet wurde, er situierte sich selbst als indirektes Opfer der faschistischen Zeitläufe. Die Tataren waren jedoch eine Volksgruppe die mit den Deutschen generell paktierte und daher in der Regel verwundete deutsche Soldaten in den Lazarets ablieferten, wie dies Frank Gieseke und Albert Markert nachweisen.⁷⁶¹ Seine Rettung war so gesehen kein mythischer Akt sondern beruhte auf den politischen Verhältnissen. Symbolisch repräsentierte Beuys jedoch den unschuldigen, verwundeten Deutschen.

Wolf Vostell dagegen brachte eine spätere Überidentifikation mit den Opfern des Faschismus, speziell mit den ermordeten Juden Europas zu Anschauung. In ihrem Essay »Why One Would Pretend to be a Victim of the Holocaust«⁷⁶² analysiert Renata Salecl die Beziehung von Zeugenschaft und autobiografischen Berichten zum Holocaust anhand der Erzählung »Fragments« von Benjamin Wilkomirski⁷⁶³. Wilkomirski berichtet darin von seiner

759 ——— Email Rafael Vostell an Dorothee Richter, 17.12.2003.

760 ——— Anlage ebd.

761 ——— Gieseke und Markert, wie Anm. 561.

762 ——— Renata Salecl: »Why One Would Pretend to be a Victim of The Holocaust«. In: *Other Voices*, Februar 2000.

763 ——— Benjamin Wilkomirski: *Fragments*, Schocken Books, New York 1996.

Kindheit im Konzentrationslager. Kurz darauf wurde jedoch nachgewiesen, dass er die Geschichte als seine persönliche Vergangenheit phantasiert hatte. Renata Salecl legt dar, dass gerade Überlebende des Holocaust große Probleme haben, ihre Geschichte zu artikulieren, da die Funktion eines großen Anderen, einer symbolischen Ordnung innerhalb derer das Gesetz Bestand hat, in der konkreten Erfahrung des Holocaust kollabiert sei. Mit Lacan definiert sie ein Trauma als einen harten, nicht symbolisierbaren Kern innerhalb eines Subjekts, der wegen seiner Zerstörungskraft quasi abgekapselt wird. Es wäre als Überlebender des Holocaust / der Shoah von einer lange dauernden, extrem traumatischen Situation auf mehreren Ebenen auszugehen, sowohl auf der Ebene der realen Erfahrung und als auch auf der Ebene der psychischen Repräsentation. Renata Salecl bringt nun den Wunsch, sich als Opfer des Holocaust zu situieren mit der gesellschaftlichen Situation der neunziger Jahre in Zusammenhang, in der autoritäre Institutionen (Kirche, Staat, Familie) in Auflösung begriffen seien. Ein Festhalten des Subjekts am Phantasma des »großen Anderen« wäre demnach eine Vermeidung, die obszöne Rückseite des Großen Anderen aufzudecken, nämlich dem exzessiv, vollkommen rücksichtslos genießenden Vaters einer Urhorde, jenseits jeden Gesetzes, wie dies der Faschismus ausagierte. Letztlich dient daher die imaginierte Opferrolle der Verschiebung eigener Verletzungen und verhindert so eine Aufarbeitung und Auseinandersetzung eigener Traumata, als auch der »okupierten« traumatischen Erfahrungen.

Wolf Vostell hat in einer emotionalen packenden Arbeit »*Thermoelektronischer Kaugummi*« in der Kunsthalle Köln, bereits 1970 Teilaspekte des Terrors der Konzentrationslagern aufgegriffen: In der Installation bewegten sich die BesucherInnen zwischen Drahtverhauen, auf dem Boden lag Besteck, durch das man schritt, die BesucherInnen erhielten beim Betreten der Installation einen Kaugummi und ein Mikrofon, das die Kaugeräusche übertrug. Innerhalb der desolaten Raumsituation bewegten sich die Besucher in Relikten, die mit Konzentrationslagern, assoziiert werden konnten. Ohne jetzt sehr tiefgründig auf diese »Post«-Fluxus Installation einzugehen, meine ich doch, dass diese künstlerische Arbeit eindeutig die Erfahrung von Hunger und Terror symbolisiert und somit wahrscheinlich macht, dass Vostell dies nicht als ein jüdisches Opfer der nationalsozialistischen Diktatur inszenierte, sondern als bundesrepublikanischer Deutscher, für den der Holocaust gleichwohl auch eine Art Trauma darstellt, an das er möglicherweise andere, persönliche Traumata heftet. Da, mit Salecls Ansatz argumentiert, die schwer traumatisierten Opfer des Faschismus das Problem haben, ihre Erfahrungen nicht symbolisieren zu können, da das Trauma ihre Psyche zu bedrohlich destabilisieren würde. Für 1997 führt die von Raphael Vostell gesandte Biografie eine weitere symbolträchtige Auseinandersetzung mit dem Holocaust an: »Erstmalige Präsentation seines Monumentalwerkes »Shoah 1942 – 1945« in der Galerie Fine Art Rafael Vostell, Berlin.

Die Tatsache, dass Vostell seinen Nachnamen geändert hat, ist nicht sehr bekannt. Vostell habe ich versucht, durch vorsichtiges Fragen aus der Reserve zu locken. Der Name »Vostell« lässt an beispielsweise an einen hugenottischen Namen denken. Dies lässt Raum für verschiedenste Spekulationen. Die Aussage seines Sohnes Rafael, es gäbe nur sechs Vostells auf der Welt bestätigt aber die Annahme, dass dies ein angenommener Name sein muss, in der Regel haben Menschen Vorfahren, hier waren aber nur Wolf Vostell, Mercedes Vostell, die beiden Söhne und deren Ehefrauen die Namensträger. Nach langer Recherche gelang es mir schließlich, jemanden zu finden, der Vostells ursprünglichen Namen kennt, dieser Zeuge⁷⁶⁴ nennt als den Geburtsnamen von Vostell »Hubert Wolfgang Schäfer«. Diesen Namen haben auch Eric Andersen und Ben Patterson unabhängig voneinander in Interviews bestätigt.⁷⁶⁵ Im Lebenslauf von Vostell wird angegeben, dass er 1957 Talmudstudien betrieben hat. Der schon genannte Zeuge bestätigte, dass Vostell hebräische Liturgie hörte (von einer Schallplatte oder einem Tonband) und auf Nachfragen angab, dass er zum Judentum übergetreten sei. Der Zeuge erinnert sich dabei an einen Zeitraum zwischen 1965 und 1970. Wenn Vostell zum Judentum übergetreten ist, dann sicher nicht als aktives Mitglied einer Gemeinde. In einer Gemeinde wäre er in einen spezifischen Zusammenhang eingebunden gewesen.⁷⁶⁶ Für orthodoxe Juden, wie dies sein Habitus andeutet, besteht zwar kein absolutes Bilderverbot, dieses richtet sich primär auf Gottesdarstellungen,⁷⁶⁷ dennoch existieren zahlreiche andere Gebote und Verbote, die schwer mit Darstellungen von excessiv sexuellen und gewalttätigen Szenen in Einklang zu bringen sind. Auch der Zusammenarbeit mit Frauen wären enge Grenzen gesetzt, nackte Frauendarstellungen und Gewaltdarstellungen sehr unwahrscheinlich. Orthodoxe Juden leben gegenwärtig in westlichen Staaten und auch im Staat Israel in relativ abgeschlossenen Zirkeln. Was bedeutet dieses »Zur Schau stellen« von bestimmten Attributen und das Ablegen »des Namen des Vaters«, für das Projekt der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus? Letztlich ist der Umgang mit der sogenannten »jüngsten Vergangenheit«, also mit dem Nationalsozialismus/ Faschismus und der Situation der Subjekte im Faschismus, sowie Fragen nach den Konsequenzen, denen die Subjekte

764 ——— ist der Verfasserin bekannt, er möchte nicht namentlich genannt werden.
Gespräch vom 9.2.2004.

765 ——— Ben Patterson im Gespräch mit D. Richter 12.12.2008, Zürich, Eric Andersen im Gespräch mit D. Richter am 13.12.2008, Zürich.

766 ——— Der Übertritt zum Judentum ist generell für Männer und Frauen möglich, wenn er auch in Kreisen des konservativen Judentums lange Studien und mehrmalige Anfragen voraussetzt.

767 ——— Quelle Bilderverbot z.B. 5 Buch Moses Wochenabschnitt Waetchanan. Dank an Hans Guggenheim für diesen Hinweis.

unterlagen und den Handlungen, die sie daraus ableiteten, eine zentrale Fragestellung für alle Zeitgenossen und Nachfahren der Nazidiktatur. Diese konkreten Fragen und Antworten wurden im Nachkriegsdeutschland geradezu paradigmatisch vermieden. Wie eingangs erwähnt, wurden viele Beamte in Justiz und Verwaltung nach einer kurzen »Entnazifizierungsphase« wieder in ihre Ämter eingesetzt. Später, insbesondere mit der Aussendung der Serie »Holocaust« 1979 im deutschen Fernsehen wurden paradigmatische Opfer und Täter Positionen geschaffen.⁷⁶⁸ Auf dieser Opfer Position verordnete sich Wolf Vostell. Seine tatsächlichen persönlichen Erfahrungen verschwinden gewissermaßen in dem Bild, das er von sich zu sehen gibt. Die Vorstellung eines selbstreflexiven Bewusstseins gründe folgt man Lacan auf einer Verkenning, die das Traumatische ausblendet. Sie elidiert den für bedrohlich erachteten Blick des Anderen, da dieser das Feld des Sehens und davon ausgehend die labile Konstruktion des Subjekts, zu desorganisieren vermag.⁷⁶⁹ Meine These, dass Vostell sich in die Rolle des Opfers rückte, wird auch von einer Bemerkung des Fluxus Sammlers René Block: »Above all Fluxus is not an intellectual ghetto. Even though there's a large picture by Vostell that goes by the title *Fluxists are the Jews of Art History* – a phrase that Tomas Schmit found painfully embarrassing.«⁷⁷⁰

Vostell entzieht seine persönliche Historie dem Blick, eine Nachforschung wird durch die Namensänderung erschwert und ein paradigmatisches Opferbild zu sehen gegeben. Kunst = Leben = Kunst, wie er eine seiner letzten großen Ausstellungen nannte, müsste daher wohl in Performanz = Images = Malerei umbenannt werden. Welche Erfahrungen vermeidet er damit und welche Vermeidungserfahrung übermittelt er, wenn das Leben, und damit auch das alltägliche Erscheinungsbild zur Kunst stilisiert werden sollen? Vermieden wird, die Verstrickung in die reale, gelebte, historische Opfer- und Täterkonstellation, der sich auf die eine oder andere Weise jeder Zeitzeuge, Beteiligte und auch Nachfahre des größten Traumas des zwanzigsten

768 ——— *Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiß*. Die hereinbrechende Dunkelheit, 22. Januar 1979, Die Straße nach Babi Yar, 23. Januar 1979, Die Endlösung, 25. Jan. 1979, Die Überlebenden, 26. Jan. 1979. Regie Marvin J. Chomsky. Gerade den tatsächlichen Opfern des Naziregimes erschien die Fiktionalisierung der Shoah unerträglich, Elie Wiesel bemängelte, der Film sie eine aus kommerziellem Kalkül produzierte Seifenoper, »eine Beleidigung für die, die umkamen und für die, die überlebten.« Die Fernsehserie wurde als medien- und erinnerungsgeschichtliche Zäsur bezeichnet. Es wird ihrer Wirkung zugeschrieben, dass der Bundestag 1979 die Verjährungsfrist für Mord aufhob. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Holocaust_%E2%80%93_Die_Geschichte_der_Familie_Wei%C3%9F, Stand 8. Juni 2010.

769 ——— Jacques Lacan: »Was ist ein Bild?« in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 95.

770 ——— René Block in: »What is Fluxus?« René Block and Tobias Berger, in: *What's Fluxus? What's Not! Why*. Jon Hendricks (Hrsg.), Rio de Janeiro, Detroit, 2002, S. 39

Jahrhunderts stellen muss. Die Zuordnung zu Opfer oder Täterkategorie war und ist nicht immer so eindeutig, wie dies die Opfer versus Täter Paradigmen glauben machen wollen. Zu sehen gegeben wird im Gegensatz dazu von Vostell ein eindeutiges Bild, das den bedrohlichen Blick des anderen, hier auf die Verhältnisse in Deutschland, die familiären, politischen, gesellschaftlichen Verstrickungen, elidiert. Von Vostell eingenommen wird eine Variante schuldreflexives Verhaltens, eine Haltung, die sich vollständig mit dem Opferimago in Deckung zu bringen sucht und so die gelebten Widersprüche und tatsächliche Schuldhaftigkeit oder Erfahrungen von Entrechtung und Gewalt sowie den notwendigen Aufarbeitungsprozess erheblich erschweren. In der monumentalen Arbeit *Requiem*, die aus 20 Objektkästen zusammengesetzt wurde, (je 140 x 101 x 38 cm) präsentiert Vostell desaströse Szenen, von denen einige Deutschland in Trümmern, rauchende Ruinen, andere jüdische Kinder und Frauen, Schienen, die zu einem KZ führen, zeigen. Alle Fotos sind stark überarbeitet und kaum noch kenntlich. Optisch erreicht er mit der Sujektwahl eine Art Gleichsetzung der Szenen des Grauens. In diesem Monumentalwerk werden alle gleichermaßen zu Opfern, was eine zutiefst problematische Darstellung ist und faschistische Gewalttaten mit allem möglichen gleichsetzt. Auch Maciunas positioniert sich indirekt zum Faschismus/der Ermordung der europäischen Juden sowie anderer Bevölkerungsgruppen, wie Sinti, Roma, Homosexuelle, politisch Unliebsame. Maciunas Vater Aleksandr leitete bekanntlich in Litauen die Niederlassung von Siemens bis 1940 und lehrte an der Universtiät als Professor.⁷⁷¹ Bis 1943 kooperierte er als Ingenieur mit den Deutschen. Um den einmarschierenden Russen zu entgehen siedelte die Familie Maciunas 1944 nach Frankfurt a.M. in Deutschland um und emigrierte schließlich von dort aus 1948 in die USA, wo der Vater als Elektoringenieur arbeitete und ab 1951 zudem am New Yorker City College lehrte. 1954 verstarb Aleksandr Maciunas an Krebs⁷⁷². Auch George Maciunas wandte sich gegen das Erbe der Väter, wenn er später stark kommunistisch gefärbte Ideale vertrat und versuchte, mit dem Zentralkomitee in der UDSSR in Verbindung zu treten. Wo Vostell auf einer ikonografischen Ebene agiert und Blicke abwehrt, bewegt sich Maciunas auf einer Handlungsebene und versuchte – manchmal naiv, künstlerisch-politisch relevant zu werden.

771 ——— Vgl. Kellein, wie Anm. 20, S. 11, Kellein bezieht sich auf ein fünfseitiges Manuskript der Mutter von George, Leokadia Maciunas.

772 ——— Vgl. Kellein, wie Anm. 20, S. 17 f.



Abb. 89 Detail aus *Requiem*, 1990,
Objektkästen mit TV
je 140 x 101 x 38 cm, hier:
eine Gruppe jüdischer Kinder und
Frauen vor dem Transport
oder bei der Ankunft im KZ.



Abb. 90 Detail aus *Requiem*, 1990,
Objektkästen mit TV
je 140 x 101 x 38 cm: hier:
Deutsche Stadt in Trümmern.



Abb. 91 Detail aus *Requiem*, 1990,
Objektkästen mit TV
je 140 x 101 x 38 cm: hier:
Gleise zum KZ.

Eine weitere Geschichte von Vernebelung der Verhältnisse ereignete sich in einer sehr viel kleineren, persönlicheren Dimension zwischen Emmett Williams und Dick Higgins, die sich nicht nur auf Geld und gekündigte Hypotheken bezog, Williams: »This chapter of my life, which had a most unhappy ending, was, fortunately, a relatively short one, for reasons both concrete and abstract, and very personal.«⁷⁷³ Die Freundschaft mit Dick Higgins endete, als »disaster, fiasco, debacle, catastrophe, tragedy, calamity or cataclysm«⁷⁷⁴ Die Krise erreichte ihren Höhepunkt, als Higgins sich in

773 ——— Williams wie Anm. 446, S. 243.

774 ——— Ebd., S. 324.

den Sohn von Williams aus erster Ehe verliebte, wie Ann Noel in ihrer Tagebuch / Edition schreibt: »Dick is ›infatuated‹ (I can't say ›in love‹ when it comes to that person) with Eugene Williams. Eugene Willimas is in love with Anne Brazeau. I won't go into the whole triangle [...] Before we left Halifax Dick was phoning us almost daily saying we must committ Eugene – he could go to the same sanatorium Dick and his sisters had gone to when they had their breakdowns.«⁷⁷⁵ Eugene, Emmett Williams Sohn, sollte vor allem zum Drogenentzug in diese Klinik. Unter der veröffentlichten Schicht des ›Privatlebens‹ finden sich Traumata, die weniger zugänglich sind, und die jeweils nur sehr bruckstückhaft zu sehen gegeben werden. Die KünstlerInnen wägen sehr wohl ab, was sie öffentlich machen wollen und was doch zu schmerzhaft oder zu inkompatibel mit der Idee einer utopischen Künstlergemeinschaft oder Künstlerposition wäre. Wobei Vostells Selbsterfindung, durch seinen erfundenen, quasi ausserhistorischen Namen, kreiirt als Subjekt ohne familiäre Netzwerke, zweifellos den klassischen Künstlermythos bedient. Das Private radikal öffentlich zu machen könnte jedoch auch den Effekt haben, dass sich ein Publikum an Ereignissen in einer voyeuristischen Weise goutiert, wie dies nicht nur in der Boulevard Presse geschieht, sondern auch als neue KünstlerInnenmythen zwischen Starimage und Bad-Girl / Bad-Boy in der Gegenwartskunst geschieht.

Offengelegt und der Öffentlichkeit zugänglich sind hingegen der Briefwechsel zwischen Alison Knowles und Dick Higgins, in dem Vorwürfe und Auseinandersetzungen während der Zeit ihrer Scheidung nachzulesen sind. Es ist sicherlich ein weitgehender Schritt, diese privaten Briefe an einen Sammler nur wenige Jahre nach ihrer Niederschrift zu verkaufen. Gleichzeitig ist dies auch als eine Positionierungsstrategie zu verstehen.

7.7 FLUXUS ON THE MOVE

Die »Orte der Verabredung« von KünstlerInnen, die Fluxus zu zurechnen sind, waren in den 60er Jahren Festivals, dann Maciunas Fluxus Editionen Büro, die Something Else Press, zuerst in New York und dann in Barrytown, Vermont. Wie nun Ann Noel, (Künstlerin und Frau von Emmett Williams), Alison Knowles, Larry Miller, Eric Andersen Ben Patterson und Hannah

775 ——— Ann Noel wie Anm. 757.

Higgins Fluxus als sich veränderndes Netzwerk sahen, zeichneten sie anlässlich des zweitägigen Festivals auf, das wir im Cabaret Voltaire in Zürich veranstalteten.⁷⁷⁶

Hannah Higgins unterstrich, wie in ihren Publikationen, die Bedeutung der Something Else Press, die sie beinahe mit Maciunas Fluxus Editionen gleichsetzte.

Auch in Europa beteiligten sich Verlage an der Distribution von Fluxus, so Hans Jörg Mayer als Herausgeber einiger fluxusnaher Publikationen, wie Ann Noel aufzeichnete. Sie arbeitete zuerst für Hans Jörg Mayer und ging anschließend zur SEP, wo sie zusammen mit Emmett Williams tätig war. Weitere »Orte der Verabredung« stellten wiederum Kunsthochschulen dar, an die die KünstlerInnen zu Lehraufträgen und Gastprofessuren eingeladen wurden. So arbeiteten von den FluxuskünstlerInnen u.a. Williams, Ann Noel, Knowles und Higgins am California Institut of the Arts von 1970–72.

Bis zur Auflösung der SEP 1974 durch Dick Higgins, der zunehmend unter psychischen Problemen litt, publizierten viele KünstlerInnen dort. Williams unterrichtete sowohl in Havard, als auch, wie andere Fluxus-KünstlerInnen, an der Nova Scotia University in Halifax, Kanada, die als besonders progressive Hochschule galt. Auch Geoffrey Hendricks vermittelte einigen Künstlerkollegen Lehraufträge in der Rutgers University bei New York, bis hin zu einer gemeinsam aufgeführten Fluxus Messe, Flux Mass 17. Feb. 1970.⁷⁷⁷

Für die Entwicklung von Fluxus (und verwandten Kunstrichtungen) in der BRD war die Galerie von René Block eine wichtige Möglichkeit zur öffentlichen Präsentation, sowie die Sammlungstätigkeit von Hans Sohm, der mit vielen Künstlern über lange Jahre Kontakt hielt und akribisch Briefwechsel, Relikte und Einladungskarten sammelte. René Block konnte zudem als Leiter des DAAD zahlreiche Fluxus-Künstler zu einem Arbeitsaufenthalt nach Berlin einladen und unterstützte damit die multinationalen Fluxus-Beziehungen. »Everyone showed up in Berlin during the 80s«, wie Ann Noel bemerkte⁷⁷⁸. Einige der Fluxus-Künstler und Künstlerinnen lebten später dauerhaft in der BRD: Al Hansen, Mieko Shiomi, Tomas Schmit, Emmett Williams nach einem DAAD Stipendium in Berlin, George Brecht in Darm-

776 ——— Fluxus Festival im Cabaret Voltaire am 11. und 12.12.2008, beteiligte KünstlerInnen: Eric Andersen, Ann Noel, Larry Miller, Ben Patterson, Hannah Higgins, Alison Knowles, Videointerviews und neue Diagramme in der darauffolgenden Ausstellung vom 15. Januar 2009–24. April 2009, Kuratoren: Dorothee Richter und Adrian Notz, kuratorische Assistenz: Siri Peyer.

777 ——— Geoffrey Hendricks (Hrsg.) *Critical Mass, Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958-1972*, New Brunswick, 2003, S. 130.

778 ——— Ann Noels Diagramm in der Fluxus-Zeitung, Cabaret Voltaire (Hrsg.), Zürich 2009, ohne Seitenzahl.

stadt, später auch Nam June Paik, der lange Zeit zwischen New York und Düsseldorf pendelte.

Larry Miller stieß zu Fluxus in New York Ende der 60er Jahre. Miller erfuhr als Student von den Avantgarde Festivals von Charlotte Moorman in New York über TV Beiträge und beschloss, nach New York zu fahren. Er arbeitete daraufhin mit George Maciunas zusammen, er installierte beispielsweise mit ihm das Flux-Labyrinth, eine weitere kollektive Fluxus-Arbeit. So existierte Fluxus weiterhin in dem Spannungsfeld zwischen der New Yorker KünstlerInnengruppe und den Präsentationsmöglichkeiten, Stipendien und Ankäufen in Europa. Ausser einigen deutschen Sammlern, die meist kleine Arbeiten, Relikte und Briefe aufkauften, (dies beispielsweise im Austausch zu einer Zahnbehandlungen bei Hans Sohm), bildete die Tätigkeit einiger italienische Sammler eine ökonomische Grundlage für Fluxus-KünstlerInnen, so nannte Ben Patterson beispielsweise Fransceco Conz und Gino de Maggio, die ihm ermöglichten, nach einer langen Pause mit seiner künstlerischen Arbeit fortzufahren. Ben Patterson lebte ab den 90er Jahren in Wiesbaden.

Große Fluxus Festivals brachte die KünstlerInnen ab 1982 regelmäßig zusammen, so wurde 1982 das Festival in Wiesbaden zum 20jährigen Jubiläum aufgeführt, dann 1985 in Roskilde und 1993 in Seoul. Alte Streitigkeiten und Verletzungen waren zumindest bis Seoul soweit beigelegt, dass die KünstlerInnen wieder miteinander auftreten konnten. Das große Netzwerk mit dem Namen »Fluxus« blieb in Bewegung und wurde von außen, durch die Kunstgeschichtsschreibung und KuratorInnen formiert, sowie von Innen, über die Selbstzeugnisse der KünstlerInnen und ihre Beziehungen. Eric Andersen betonte im Interview, dass die unterschiedlichen Erscheinungsformen, Orte und Mitglieder sich keinesfalls unter dem label »Fluxus« subsumieren ließen, als zulässige Bezeichnung zog er »Intermedia« vor. Dies würde jedoch den Aspekt einer gemeinschaftlich funktionierenden Gruppe unterhöhlen und Intermedia als neuen Gattungsbegriff einsetzen. Künstler und Künstlerinnen wären so gesehen wieder geniale EinzelkünstlerInnen. Entsprechend zu diesem Konzept ordnete Andersen die Namen der FluxuskünstlerInnen auf seinem Chart alphabetisch: Eric Andersen war auf diese Weise der oberste und einzig sichtbare Namen.⁷⁷⁹ Die spezifischen Merkmale von Fluxus, über einen sehr langen Zeitraum, trotz innerer Verwerfungen und Ausschlüssen über einige Länder hinweg als Gruppe bestehen zu bleiben und Widersprüche durch ihre Thematisierung bis zu einem gewissen Grad zu inkludieren, stellt jedoch eine besondere Qualität dar.

779 ——— Vgl. Anm. 674, alle hier abgebildeten Charts wurden in der Fluxus-Zeitung veröffentlicht.

Beispiele, wie KünstlerInnen die Entwicklung von Fluxus sehen; Ben Patterson, Alison Knowles waren bei den ersten Festivals dabei, Eric Andersen steht für eine europäische Position, die sich in einem länderspezifischen Kontext entwickelte, Ann Noel und Larry Miller stießen später zu der Gruppe und Hannah Higgins wuchs als Tochter von Alison Knowles und Dick Higgins auf.



Abb. 92 Ben Patterson, Fluxus Chart, Zürich 2008. Ben Patterson zeigt vor allem die Verbindungen zur Neuen Musik auf, auch die Wohngemeinschaft um Cage spielte im erweiterten Netzwerk eine Rolle.



Abb. 93 Alison Knowles, Fluxus Chart, Zürich 2008

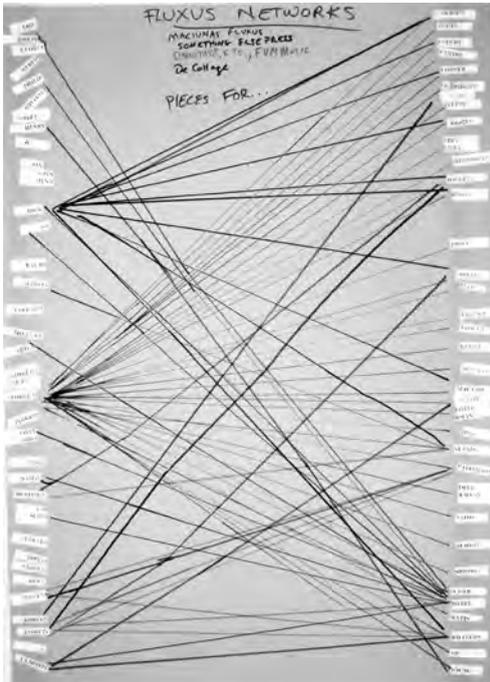


Abb. 94 Hannah Higgins, *Fluxusnetworks*, Zürich 2008, Hannah Higgins beschreibt Fluxus und Something Else Press als gleichwertige Netzwerke.

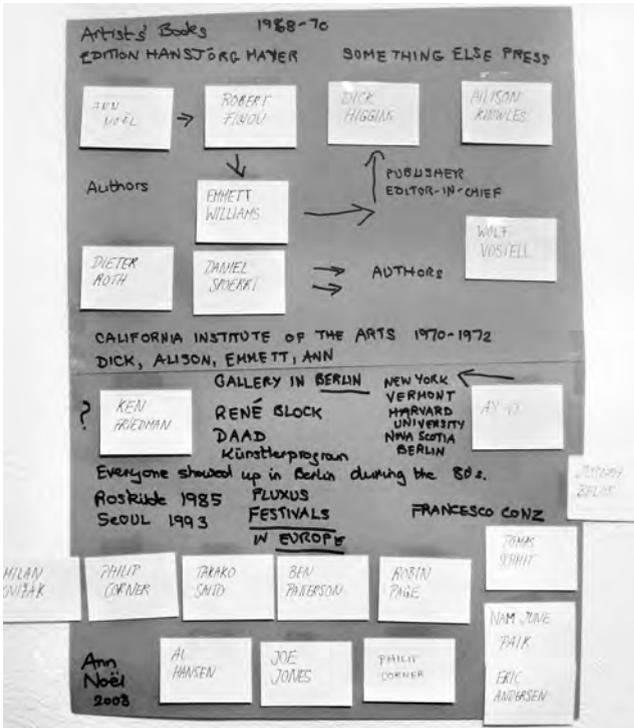


Abb. 95 Ann Noel, *Fluxus Chart*, Zürich 2008. Ann Noel weist auf die Wichtigkeit der Verlage Edition Jansjörg Mayer, Stuttgart und der Something Else Press hin.



Abb. 96 Larry Miller, *Fluxus Chart*, Zürich 2008.

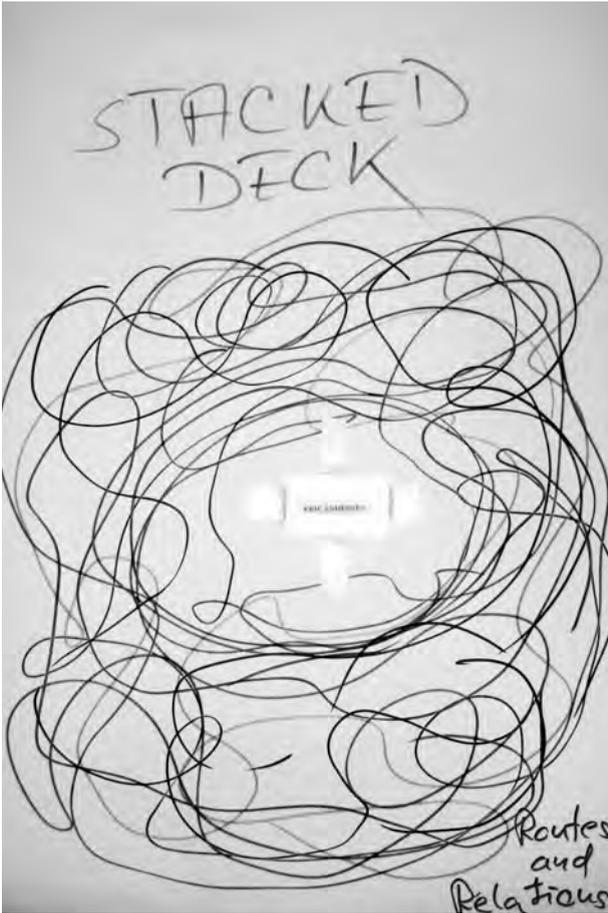


Abb. 97 Eric Andersen, *Stacked Deck*, *Fluxus Chart*, Zürich 2008.
Andersen legte alle Namenskärtchen alphabetisch aufeinander, so lag seine Karte zuoberst.

8 LEBEN VERSUS KUNST

8.1 MYTHOLOGEM: GRENZÜBERSCHREITUNGEN IN DER KUNST – GRENZÜBERSCHREITUNGEN IM LEBEN? WIDERSTÄNDIGES IN DER FLUXUS-BEWEGUNG.

In vielfältiger Weise stellt die Fluxusbewegung eine Überschreitung der bis dahin geltenden Paradigmen des Kunstbetriebs dar: ein kontingentes, organisches Kunstwerk wurde aufgegeben, die auktoriale Zuschreibung von Kunstwerken zu Künstlern wurde in Frage gestellt, die Künstler suchten neue Wege der Distribution und nahmen die Rezeption vorweg. Text bildete zumeist einen wichtigen Teil eines Kunstwerks, sei es durch die Notierung als Handlungsanweisung oder Partitur oder durch die beigegebenen Texte, Briefe und Berichte der KünstlerInnen, die mitveröffentlicht wurden. Eine Entgrenzung der Kunst aus ihrer autonomen, zweckfreien Sphäre, einem Ort, den die Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft strukturell innehat, wurde thematisiert und mit politischen Aussagen und Alltagshandlungen verstrickt. Dies kann man, wie 1974 Peter Bürger diese Versuche der Neoavantgarde als ein zwangsläufiges Scheitern betrachten, da es schon den historischen Avantgarden nicht gelungen ist, die Kunst tatsächlich in die Lebenswelt zu überführen oder vice versa. Allerdings wurde durch die Fluxusbewegung die diskursive Formation, als die man die Bildende Kunst auffassen kann, langfristig und grundsätzlich verändert. Zweifellos war dabei die Fluxusbewegung nur eine Facette innerhalb ähnlich gelagerter Versuche in den 60er Jahren in Europa, den USA und Japan.

Die Einordnung von Fluxus als »Gesamtkunstwerk« eines oder mehrerer Künstler halte ich aus vielerlei Gründen für nicht schlüssig, dies ist den Intentionen von Fluxus sowie den vielfältigen objekthaften und textuellen künstlerischen Artikulationen entgegengesetzt. Dieses Konzept des Gesamtkunstwerks wird bei zeitgenössischen Ausstellungen um die Jahrtausendwende gerne auf Fluxus projiziert. Die Implikationen des Begriffs »Gesamtkunstwerk« würde sowohl Leben als auch Künste als eine Einheit subsumieren, allerdings positioniert innerhalb der Kunst. Dies wäre zu vielen Konzepten der Fluxuskünstler eindeutig konträr, schon dadurch, dass eine reine Kunstsphäre in dem ersten Manifest von Maciunas als bekämpfenswert und bourgeois attackiert wurde. Zudem bin ich der Meinung, dass Fluxus als changierender Begriff beabsichtigt war, Vielfältigkeit und Divergenz

machen die Qualität von Fluxus aus. Die Idee einer wie auch immer gearteten Einheit geht tendenziell in die Richtung eines einzigen Kunstwerkes, das nur sehr groß gedacht werden muss, um die vorgegebene Uneinheitlichkeit zu einer Ganzheit zusammenzufassen. Die Aufführungen und Äußerungen der KünstlerInnen legen aber einen Begriff von Fluxus nahe, der sehr uneinheitliche Äußerungen stehen lässt und somit die Differenz zum Programm macht. Dieses Changieren war eindeutig gewollt. Einige Künstler haben versucht, sich selbst als den wichtigsten Agenten der Bewegung zu positionieren und dies, wie beispielsweise Maciunas, in direkter Anlehnung an historische Vorbilder (siehe Tristan Tzara). Auch Maciunas Versuch, über Schaubilder einerseits verschiedenste Kunstproduktionen dem Begriff Fluxus zuzuordnen und Ein- und Ausschlüsse zu inszenieren, kann man als eine Konstruktion eines Gesamtkunstwerkes, eines Labels, womöglich als Label eines bestimmten Künstlers deuten. Diese Lesart halte ich aber für grob vereinfachend. Sowohl die Vielfalt der Produktionen, die von Partituren, Aufführungen, Drucksachen, Schachteln, Objekten und schriftlichen Kommentaren reicht, widersteht dem Eindruck einer wie auch immer gearteten Ganzheit. Für die Kunstgeschichtsschreibung und den Kunstmarkt ist es natürlich einfacher zu handhaben, ein vielfältiges Phänomen auktorial an eine/n KünstlerIn zu binden und die Vielfältigkeit auf einige Kennzeichen zu verkürzen.

Nicht nur durch einzelne Kunstaktionen, sondern durch die Performanz von Differenz, der Nobilitierung von Alltagshandlungen, sowie durch die Verunsicherung der zentralperspektivisch verorteten Subjektposition, kann man der Fluxusbewegung als ein Projekt betrachten, das widerständige Positionen zum Patriarchat und zur Marktwirtschaft entwickelt hat.

8.2 MÄNNER UND FRAUEN – REVOLUTIONÄRES IN DER FLUXUS- BEWEGUNG?

Wie ich oben gezeigt habe, sind die widerständigen Positionen zum Patriarchat nicht nur in der beiläufigen oder ausformulierten künstlerischen Kritik an Geschlechterrollen festzumachen. Innerhalb der Gruppe der Künstler und Künstlerinnen können wir allerdings weitgehend von patriarchalen

Strukturen sprechen. In einer geschlechtsgemischten Gruppe, wie der Fluxusgruppe, wurden/ werden Frauen marginalisiert und häufig doch in Rollenzuschreibungen gedrängt. Sie laufen immer Gefahr, vom »young boys network« eliminiert oder diskreditiert zu werden. Wenn dies nicht von den Künstlerkollegen inszeniert wird, dann werden Frauen von der Kunstgeschichtsschreibung auf die Position des Instruments des Mannes verwiesen, wie dies eine Überschrift von Wulf Herzogenrath eines Kapitel seines Buch *Nam June Paik* unterstreicht und mit generiert: »Charlotte Moorman – die Kunstfigur Paiks.«⁷⁸⁰

Die Gruppe organisierte sich als Anlehnung an ein »old boys network« als ein »young boys network«. Dies läßt sich möglicherweise mit dem Verschwinden des Großen Anderen, der Auflösung autoritärer gesellschaftlicher Institutionen wie Staat, Kirche, Familie parallelisieren. Innerhalb eines patriarchalen Paradigmas wurde die Gewichtung von den Vätern auf die Söhne-und-Brüder-Gruppe verschoben. Dies hat wohl gesamtgesellschaftlich, nicht nur spezifisch auf die Künstlergruppe, genannt Fluxus, eine Überschreitung von Geschlechterrollen zur Folge. Das neue Rollenparadigma für Männer und Frauen hat sich auf international agierende, kommunikative, kreative Subjekte verschoben, deren Subjektivität und Zusammengehörigkeit im Modus von Vorläufigkeit organisiert ist. Hier sind auch Geschlechterzuweisungen nicht mehr fixiert. Männer können mit Männern leben und effimierte Anteile in ihre Persönlichkeit einbauen, Frauen können mit Frauen leben und als »maskulin« apostrophierte Anteile einbauen und als kreative, tatkräftige, aktive Individuen auftreten. Einige dieser Möglichkeiten wurden von FluxuskünstlerInnen schon in den 60er Jahren erprobt. Dabei liegt allerdings der Verdacht nahe, dass das Paradigma, an dem sich die bis dato ausgegrenzten Subjekte, Nichtweiße und Frauen, letztlich ausrichteten, am weißen westlich orientierten Mann orientiert war, vergleichbar mit der Beobachtung von Anna Schober, in der Arbeitswelt gebe eine an »Männlichkeit« orientierte »Eingeschlechtlichkeit« den Ton an.⁷⁸¹

Im alltäglichen Umgang wurden traditionelle Rollenverteilungen jedoch übernommen, oder Frauen mussten letztlich doch wieder Freiheiten zugunsten ihrer Partner oder der Familie aufgeben. Hier wird eine gewisse Distanz zwischen dem deutlich, was als Kunstaktion zu sehen gegeben wurde (bei Maciunas beispielsweise eine radikale Überschreitung von Rollen) und dem alltäglichen Leben, in dem die Frauen traditionell weibliche Tätigkeiten übernehmen sollten. In der Ehe von Higgins und Knowles wurde allerdings

780 ——— Wulf Herzogenrath, *Nam June Paik, Fluxus Video*, München 1983, S. 58.

781 ——— Vgl. Anna Schober »Das Frauenmuseum und die Automatenammlung das Jacques Damiot«, in: *Das inszenierte Geschlecht, feministische Strategien im Museum*, Hrsg. Hauer, Muttenthaler, Schober, Wonisch, Wien, Köln, Weimar, 1997.

ungewöhnlich für die 60er und 70er Jahren mit Rollen experimentiert und dies auch in Briefen indirekt wiederum zu sehen gegeben. Auch in der Beziehung von Geoffrey Hendricks und Bici Hendricks standen das Zusammenleben, die Arbeitsteilung und die Scheidung zur Disposition. Revolutionär war die Fluxusbewegung hinsichtlich einer Neuformulierung von Geschlechtspositionen in manchen Performances, im täglichen Leben blieben die ProtagonistInnen weit mehr in die üblichen Herrschaftsstrukturen verstrickt.

**9 ZURÜCK ZUR AUSGANGSFRAGE:
(RE-)PRÄSENTATION GESELLSCHAFT-
LICHER VERÄNDERUNGEN ODER:
HOW TO CHANGE LIFE WITH ART**

Meine Ausgangsfrage nach den Mythologemen der Fluxusbewegung veränderte sich im Laufe der Arbeit, denn jede Geschichtsschreibung ist selbst positioniert und schafft damit neue Mythologeme. Mein Fokus verschob sich daher von den Mythen zu den Intentionen, bei denen auch meine eigenen Intentionen und Interessen deutlich werden konnten.

Im Sinne einer historischen Einbettung musste das Material einerseits geordnet werden, um die vielfältigen Erscheinungsformen von Fluxus diskutieren zu können. Dabei ging es nicht um die eine Wahrheit über Fluxus sondern um eine historisch eingebettete Beschreibung der Widersprüche. Mythologeme und Narrationen, die sich um Fluxus ranken. Zudem ging es um ethische Fragen, Kunst muss sich auf ihre Wirksamkeit hin befragen lassen, eine Wirksamkeit, die aber weit davon entfernt ist, direkt und unumwunden zu erscheinen. Jacques Rancière verortet Politik und Kunst als ursprünglich miteinander verschränkt, regeln doch beide Sichtbarkeiten und Erfahrungen. Diese Regime des Sinnlichen haben nicht nur eine beschränkende Funktion, sie sind gleichzeitig ununterbrochen produktiv.

Rancière argumentiert, dass Politik, Kunst, Wissen jeweils »Fiktionen« konstruieren würden, das heißt materielle Neuordnungen von Zeichen und Bildern. Er fährt fort: »Politische oder literarische Aussagen wirken sich auf die Realität aus, und sie definieren Modelle des Sprechens oder des Handelns, aber auch Regime sinnlicher Intensität. Sie zeichnen Karten des Sicht- und Sagbaren und stellen Beziehungen zwischen Seinsweisen, Tätigkeitsformen und Redeweisen her. Sie definieren Variationen von sinnlichen Intensitäten, körperlichen Wahrnehmungen und Fähigkeiten.«⁷⁸² Innerhalb der unterschiedlichen ideologischen Apparate räumt Rancière implizit den Künsten eine Vorreiter Rolle ein, sie mache es erst möglich, neue Verteilungen, Räume, Körper zu denken, also mit anderen Worten, gegenhegemonial und teleologisch (zukunftsgerichtet in einem marxistischen Sinne) zu wirken.

Als erstes muss man daher auch Fluxus darauf befragen, für wen diese Künstlergruppe Gemeinschaften herstellte, was sie affirmierte, was sie kritisierte, für wen sie sprach, welche Hierarchien aufgebaut wurden, welche Anschlussmöglichkeiten für welche Handlungen ermöglicht wurden, wie sie Subjekte ansprach und hervorbrachte, welche Codes benutzt wurden, wer sprach, welche Öffentlichkeit vorausgesetzt wurden. Wer wurde nun belehrt und was nobilitiert? War es beispielsweise möglich, politische Prozesse zu beeinflussen und wenn ja, durch welche Mittel?

Die dahinterliegende Frage an das historische Material war, ob wir die gewonnen Erkenntnisse für unsere gegenwärtigen Debatten um Kunst und Politik, um Geschlechterdiskurse und Bildpolitiken, um Macht und deren ideologische Herstellung in der Gegenwart produktiv machen können.

782 ——— Rancière, wie Anm. 8, S. 62.

9.1 FLUXUS – EINE SYMBOLISCHE REVOLUTION?

Fluxus hat auf vielfältige Weise bis dahin geltende Verabredungen und Codes darüber, was ein Kunstwerk ist, außer Kraft gesetzt. Der Angriff auf das Symbolische als ein Angriff auf verbindliche Codes wird von Estera Milman in einem Gespräch mit Eric Andersen zugespitzt:

»All I'm saying is that I think when one says that something is intended to promote a new understanding of the arts, the implication is that someone understands something anew, from some place, whether it's the artist or spectator or both; not necessarily understanding in any single way: I would hazard, for example, that it may be the question of understanding itself, that's at stake not of anything particular or any kind of understanding structure, but that the very facts and nature of understanding itself may have been at question.«⁷⁸³

Nach Estera Milman liegt es folglich nahe, dass das Verstehen überhaupt in Frage gestellt wird, ihr geht es um eine tief greifende Kritik an Strukturen, die sowohl den KünstlerInnen, als auch den RezipientInnen, als auch den Status der Kunst erfassen. Fluxus bot daher eine radikale Kritik der vorherrschenden Rationalitätskultur. Fluxus war zudem durch den Anspruch einfache Handlungen zu vollziehen, nicht im selben Maße an der Durchsetzung des Dispositivs einer elektronisch/digitalen Kultur beteiligt, wie beinahe gleichzeitig stattfindende Festivals und Ausstellungen, in denen KünstlerInnen mit IngenieurInnen zusammenarbeiteten und implizit technisches Equipment in den Stand von Instrumenten zur Kunstherstellung hoben. Typisch für diese Art von Veranstaltungen war die implizierte Ineinssetzung von Künstler(-Genie) mit Ingenieurs(-Genie). Fluxus arbeitete dagegen meist mit Lowtechmitteln und Alltagsgegenständen. In dieser Hinsicht artikulierte Fluxus eine frühe Technik-Kritik.

Die erste Phase von Fluxus bestand aus Aufführungen. Fluxus Editionen enthielten häufig Eventscores, sie waren materielle, spielerische Verkörperungen von Handlungsanleitungen. Mit diesen explizit performativen Aufführungen riefen sie Bedeutungen auf. Eine strikte Trennung von Denken und Handeln lässt sich jedoch nicht aufrechterhalten, wie John Langshaw Austin oder auch Judith Butler gezeigt haben. In jedem Fall bringen diese beiden theoretischen Ansätze die Wirkmächtigkeit von Aufführungen in Anschlag.

783 ——— Estera Milman, Stephen Foster, »Open Structures and the Crisis of Meaning, a Dialogue«, in *Visible Language*, S. 133–142.

Gleichgültig, ob man von der Sprechakttheorie oder einer psychoanalytischen Argumentation oder von einer von Rancieres, Foucault und Althusser abgeleitete Position ausgeht, kann man argumentieren, dass Fluxus die symbolisch aufgeladenen sekundären Zeichen eines patriarchalen, hierarchischen, bürgerlichen Wertesystems – wie beispielsweise den Flügel oder eine Geige – spielerisch demontiert hatte um die Vorherrschaft eines starren Systems nicht nur zu demontieren, sondern um es ad absurdum, als ohne Konsequenz, vorzuführen. Fluxus fungierte daher sowohl als Symptom gesellschaftlicher Verhältnisse als auch als symbolisch vorgetragene Utopie.

Um nun den spezifischen Bruch der symbolischen Ordnung, der durch die künstlerische Bewegungen in den 60er Jahren, wie Fluxus, markiert wurde, näher zu fassen, werde ich die bisher herausgearbeiteten Merkmale/Lektüremöglichkeiten zusammenfassen:

1. Fluxus gibt uns Menschen unterschiedlichen Geschlechts und unterschiedlicher Ethnien als Gleiche zu sehen, (wenn gleich unter der Prämisse eines weißen männlichen Paradigmas). Der »KünstlerInnenkörper« als projektives Material ließ ebendiesen als Schauplatz unterschiedlicher Diskurse in Erscheinung treten, als Kreuzpunkt sexistischer und rassistischer Ideologien deren medienkulturelle Verfasstheit durch die Fluxus- Praxis einer permanenten Wiederveröffentlichung als fabrizierten ideologischen Begriff in Erscheinung treten.

2. Da Fluxusevents häufig kleinste Alltagshandlungen zum Gegenstand machen, weisen sie auf den codierten Charakter aller Handlungen hin. Subjektivität wird hier jeweils situiert als eine Instanz, die einen vorgegebenen Handlungsrahmen unterschiedlich bespielt. In der Retrospektive wird jedoch von Kunstgeschichte und Kunstmarkt eine gedachte Kunst, eine gedachte Handlung, bei der die Ausführung weitgehend offen oder sogar irrelevant ist, paradoxer Weise wieder auf ein Objekt, das Kärtchen in der Plastikschachtel reduziert.

3. Fluxus propagierte die Antithese des Prinzips des in sich geschlossenen Gegenstandes, sowie die Kritik an den Positionen des Autors, des Rezipienten, der autarken künstlerischen Produktionsprozesse, der klassischen Distribution, auch wenn die Radikalität dieser Ansätze durch die Einschreibungen der Kunstgeschichte durch Veröffentlichungen und Künstler selbstzeugnissen teilweise wieder etwas nivelliert wurden.

4. Der geschriebene Text wurde zum wesentlichen Element der Kunstproduktion, da eine unmittelbare Erfahrung immer uneinholbar blieb. Die Fluxus-Kunstproduktion operiert von vornherein mit einer komplexen Struktur der Bedeutungsproduktion über Schrift, Relikte, Dokumente, Selbstzeugnisse und Dokumentar fotografie, insofern ist diese Diskussion über Fluxus auch nicht, wie eingangs dargelegt, in erster Linie an der Materialität von künstlerischen Arbeiten interessiert.

5. Die Rede über Fluxus zeichnet sich durch eine Redundanz der Zeichen aus, es existiert uneinholbar viel Material in Form von Fotos, Selbstzeugnissen, Augenzeugenberichten, Relikten, Filmaufzeichnungen, Partituren von einer beinahe unüberschaubaren Menge an Akteuren. Rezipienten werden an dieser schieren Überwältigung durch das Material immer zum Teil scheitern. Dies kann als eine Strategie gegen die von Foucault benannten Ein- und Ausschlussmechanismen diskursiver Formationen, der Diskursgesellschaften und des Autornamens gelesen werden, die das »Raunen des Diskurses« üblicherweise eingrenzen.

6. Auf einer symbolischen Ebene ermächtigt sich die KünstlerInnen, sie überschritten die Grenzen zur professionalisierten Distribution und positionierten sich sowohl als HerausgeberInnen, GaleristInnen und KommentatorInnen als auch mit dem »mail order fluxhouse« in der Rolle einer Art KunsthändlerInnen. Diese Positionen bleiben in einem changierenden Verhältnis zum »offiziellen« Markt und den tradierten Institutionen und Strukturen. Sie nehmen einige der Merkmale von kuratorischen Positionen vorweg.

7. Die Bedeutungsproduktion von Fluxus impliziert von vornherein Widersprüche, es entstehen dadurch Situationen des offensichtlichen Unsinn. Rationales Denken, lineares Verstehen, sowie eine eindeutige Narration stehen daher zur Disposition.

8. Dem Rezipienten wird ein Beziehungsgefüge zu sehen gegeben, das partiell versucht, sich außerhalb gängiger Vorstellungen von Gruppe, Familie, Interessensgemeinschaft zu organisieren und damit auch eine Neubewertung dieser tradierten Organisationsformen unternimmt. In der Fluxusbewegung war die Grenze von Akteur zu Betrachter durchlässig, so wandelten sich BesucherInnen von Fluxusfestivals oftmals selbst in Protagonisten, wie beispielweise Bazon Brock, der Zuschauer beim ersten Festival war. Auch später gab es die Möglichkeit für Interessierte, sich Fluxus anzuschließen, wie dies Ken Friedman und Larry Miller getan haben.

9. Die Ablösung von realen Artefakten bei der Bedeutungsproduktion von Bildender Kunst spiegelt wieder, dass auch auf anderen gesellschaftlichen und technischen Feldern die Ablösung von greifbaren Gegenständen, von der sogenannten Realwelt, in Richtung auf eine virtuelle, digitalisierte Welt weitergetrieben wurde. Es scheint daher naheliegend, dass auch die Bildende Kunst (als ideologischer Apparat), im Vorgriff zur technischen Entwicklung zu einem relationalen Operationsfeld wurde, in dem die Materie zugunsten der gedanklichen Verknüpfung zurückgedrängt wird. Auch die Redundanz der Zeichen, die uns Fluxus anbietet, lässt an die digitalen Medien denken, wenn man den Versuch unternimmt, die Bedeutungsmöglichkeiten von Fluxus mit gesellschaftlichen und materiellen Entwicklungen seit den 60er Jahren gegenzulesen. Als ideologische Aussage steht Fluxus so gesehen in einem erkennbaren Zusammenhang mit gesellschaftlichen

Veränderungen wie den eingangs erwähnten Unstrukturierungen der postfordistischen Arbeitswelt, die sich in ab den sechziger Jahren abzuzeichnen begannen. Aus einer u.a. an Althusser orientierten Perspektive lässt sich Kultur niemals als abgelöst von einer materiellen Basis, den Produktionsverhältnissen, denken. Sie kann aber ideologische Möglichkeiten skizzieren, die sich oppositionell zu den bestehenden politischen und ökonomischen Verhältnissen verhalten. Sie kann sich (mit Gramsci gesprochen) hegemonial oder gegenhegemonial verhalten.

Diesen Übergang, für die beispielsweise Fluxus steht, analysiert Renate Salecl als eine Attacke auf traditionelle, hierarchische, patriarchale, gesellschaftliche Institutionen und deren Effekte, deren Kennzeichen ein ambivalentes Verhältnis zur Gewalt ist: »Heute ist innerhalb der Identifikation des Einzelnen mit der symbolischen Ordnung, dem so genannten großen Anderen, eine radikale Veränderung eingetreten. In der postmodernen Gesellschaft glauben die Menschen nicht mehr wie noch in der modernen oder vormodernen Gesellschaft an die Fiktion des großen Anderen. Allerdings führte dieser Nichtglaube an den großen Anderen nicht einfach zur Befreiung des Subjekts, er löste vielmehr eine Rückkehr zu verschiedenen Formen von Gewalt aus – bis hin zur Selbstverstümmelung.«⁷⁸⁴ Daran schließt an, dass Justin Hoffmann mit der Bezeichnung »Destruktionskunst« deutlich zu machen suchte, dass in den Kunstrichtungen der 60er Jahre in gewissem Sinne auch neue Grenzen gesucht wurden, dies führte zu Zerstörungen von Instrumenten bis hin zu Selbstverletzungen. Bei Fluxus beschränkte sich dies auf symbolische Akte, wie bei Danger Music von Dick Higgins auf das Schießen auf Notenpapier.

Salecl stellt, zwar aus einem anderen Blickwinkel, die Frage nach dem Zusammenhang von gesellschaftlichen Gegebenheiten und ihrer Repräsentation durch Bildende Kunst und konstatiert dabei einen öffentlichen Raum, der an bestimmte Personen (KünstlerInnen) die Psychopathologie delegiert habe. Die gesellschaftliche Veränderung, auf die Fluxus vorgreifend Hinweise liefert, ver helfe dem modernen Subjekt zur Freiheit gegenüber dem Gesetz. Gesetz meint in ihrem Sprachgebrauch ein starres, hierarchisches Gefüge. Das Gesetz ist in dieser Sichtweise immer mit der Rolle des Vaters verbunden, also grundsätzlich patriarchal. In der postmodernen Gesellschaft existiere keinerlei Glauben an die Autorität und Macht der symbolischen Ordnung, den sogenannten »großen Anderen«. Aber dieser Unglaube, so Salecl, habe nicht einfach zur Befreiung vom Gesetz oder von anderen Formen sozialer Zwänge geführt. Das postmoderne Subjekt akzeptiere die Macht der Institutionen oder die Macht der Gesellschaft, seine Identität zu formen, nicht mehr. Es glaube zuweilen an die Möglichkeit der Selbstschöpfung, sei

784 ——— Renata Salecl, *(Per) Versionen von Liebe und Haß*, Berlin 2000, S. 14.

es im Spiel mit seiner sexuellen Identität oder indem es sich zum Kunstwerk stilisiere. In diesem Befreiungsprozess des Subjekts vom großen Anderen liesse sich jedoch auch der Ärger und die Enttäuschung des Subjekts in Bezug auf die Autorität des großen Anderen beobachten. Daher scheint es, so Salecl, als hätte nicht etwa das Subjekt erkannt, dass der große Andere nicht existiere und dass Autorität nur ein Betrug sei, sondern eher als ob der große Andere das Subjekt irgendwie »verraten« habe. »Die Autorität des Vaters beispielsweise hat sich als eine bloße Maske seiner Impotenz erwiesen, die sozialen Rituale der Institutionen erscheinen zunehmend als Farce. Diese scheinbare Befreiung des Subjekts von der Autorität kann jedoch auch als eine »erzwungene« Wahl verstanden werden, die das Subjekt treffen musste, als es die Impotenz der Autorität erkannte.«⁷⁸⁵ Diese psychoanalytische Deutung macht es nachvollziehbar, dass die künstlerische Attacke auf starre Darstellungsformen manchmal mit Gewalt und Hähme beantwortet wurde. Die Einordnung von Fluxus unter den Begriff der »Destruktionskunst« von Justin Hoffmann wäre dabei, wie andere Spielarten der Destruktionskunst, als eine symbolische Form der Demontage und als Versuch der Wiedereinsetzung des Großen Anderen zu sehen, der Demontage tradierter Herrschaftsformen und der substituären Suche nach Grenzen am eigenen Körper. Dabei bleiben die meisten Artikulationen von Fluxus auf dem schmalen Grad der Demaskierung stehen und versuchen nicht wie die zeitgenössischen Formen der Body Art oder der Wiener Aktionisten oder der Situationisten einen imaginären Ausgleich in schmerzlichen oder orgiastischen Körpererfahrungen zu schaffen. Demaskierung und Destruktion bleiben jedoch zwei verwandte Phänomene. Die Kunst der 60er Jahre stand somit aus einer geschichtstheoretischen Perspektive den gesellschaftlichen Umbrüchen der 68er Studentenrevolten nahe, die einen kulturgeschichtlichen und gesellschaftlichen Umbau einläuteten, sowie der sexuellen Revolution.⁷⁸⁶

In vielerlei Hinsicht erscheint Fluxus daher als eine Repräsentation dieser Demaskierung eines starren Systems, einer Dekonstruktion von autoritären Strukturen. Fluxus gab die Demontage von Codes zu sehen, insbesondere auf Zeichen einer bürgerlichen Bildung, die häufig als Symbol der Schuldlosigkeit im Nachkriegsdeutschland eingesetzt wurde.

Dennoch lässt auch dieses Erklärungsmodell viele Fragen offen: Es bleibt die Frage, welche neuen Autoritätsstrukturen die postmodernen Gesellschaft prägen. Denn auch wenn die Figur eines großen Anderen, der als Repräsentations-Bild mit der Figur des mächtigen Vaters verknüpft ist, dekonstruiert wurde, scheint es mir doch offensichtlich, dass diese Herrschaftsstruktur zugunsten einer weiteren patriarchalen Variante aufgegeben,

785 ——— Ebd., S. 201 f.

786 ——— Vgl. Hoffmann, wie Anm. 3, S. 17.

oder besser verschoben wurde. Vielleicht ließe sich die Figur des großen Anderen in der jetzigen Gesellschaftsstruktur eher mit einer Gemeinschaft von Brüdern beschreiben (Freud: Brüderhorde), die ähnlich wie im psychoanalytischen Modell des Vätermordes, die Herrschaft in einem weiteren patriarchalen Modell fortführen?

Überlegungen zur Veränderungen der Autoritätsstrukturen in den westlichen Industriestaaten erlauben, die Fluxusbewegung und verwandte Kunstbewegungen der 60er Jahre als Repräsentationen mit verändernden Machtstrukturen und Dispositiven in Verbindung zu bringen. Die Verunsicherung, die aus der Ablösung der streng hierarchischen Autoritätsstruktur durch eine Gruppe von Brüdern resultiert, hat beispielsweise Jochen Bonz anhand des Romans *Dekonsirattione* von Rainald Goetz formuliert: »Nachdem mit dem Wechsel der Bundesregierung 1998 jedoch die ›älteren Brüder‹ an die Macht gekommen waren, habe sich das eigene Verhältnis zur Macht derart geändert, dass einem – beziehungsweise dieser Fragestellung – der Boden unter den Füßen weggezogen wurde. ›Alle Koordinaten hier waren neu und anders angeordnet (...) ich verstehe kein Wort.«⁷⁸⁷ In der Gegenwart angekommen bedeutet dies, dass das Verhältnis zur Macht in einem politischen Sinne jeweils neu diskutiert werden muss, ebenso was inhaltlich und formal ein antihegemoniales Projekt in der Kunst jeweils sein könnte.

Fluxus hat aus dieser Sicht ein teleologisches, ein in die Zukunft weisendes Moment hergestellt, die Aufführungen erzeugten in den Rezipienten ein ähnliches Gefühl des Ausgeliefert seins an ein unverständliches Chaos, wie es in diesem Zitat von Bonz zum Ausdruck kommt. Aus der psychoanalytischen Sichtweise gesehen existieren verschiedene Möglichkeiten des Subjekts, auf das Verschwinden des Großen anderen zu reagieren, mit einer narzisstischen Selbstbewunderung, mit einer Kultur der Klage, sowie mit dem Versuch über unmittelbare Einschreibungen in den Körper die väterliche Autorität wieder herzustellen. Aus feministischer Perspektive ist anzumerken, dass dieser Strukturwandel sich offensichtlich innerhalb eines patriarchalen Gefüges abspielte. Auch innerhalb dieses veränderten Systems werden Subjekte entlang der Geschlechterdifferenz neuartige Zurichtungen erfahren.

Die Erscheinungsformen, »Werke« von Fluxus, deren zugrundeliegende Immaterialität (Konzepte/Scores sind die wichtigste Grundlage) ein besonders wichtiger und oft vernachlässigter Aspekt ist, sind zugleich eng verbunden mit dem Gruppengeschehen. Eric Andersen hat mich explizit darauf aufmerksam gemacht, dass Fluxus aus seiner Sicht vor allem ein vor-digitales Netzwerk sei.⁷⁸⁸ Insofern sehe ich Fluxus als künstlerisch-kulturellen

787 ——— Bonz, wie Anm. 48, S. 89 f.

788 ——— Eric Andersen im Gespräch mit Dorothee Richter, Dezember 2008, Zürich.

Diskurs, der einen wesentlichen Anteil hatte an einer Neuformulierung der Relationen Subjekt/Objekt, Immaterialität/Materialität, Sprache/Bild, Bewusstsein/Psyche, Individuum/Gruppe, also an einem Umbau eines größeren Komplexes ineinander verschränkter Felder. Implizit stellt Fluxus die Frage nach der Produktionsgemeinschaft, einer »sich auflösenden, nichthierarchischen Gruppe«, nach dem Verhältnis von Singulärem zu Pluralem. Fluxus setzt an Stelle des Großen Anderen die »sich auflösende, nicht hierarchische Gruppe«, und scheidet damit (natürlich).

Die Immaterialität der Fluxus-Kunst verweist zudem auf den gesamtgesellschaftlichen Umbau eines fordistischen Produktionsmodell in den westlichen Industriestaaten auf sogenannte immaterielle Arbeitsweisen, in einem System, das Negri und Hardt als »gesellschaftliche Fabrik« bezeichnet haben. Die Merkmale der so genannten postindustriellen Ökonomie, (eines global zirkulierenden Kapitals, sowie einer Dezentralisierung der Produktion), finden sich, folgt man Maurizio Lazzarato, »verdichtet in den gleichsam klassischen Formen ›immaterieller‹ Produktion: also etwa in den Bereichen der audiovisuellen Industrien, der Werbung, und des Marketing, der Mode, der Computersoftware, der Fotografie, künstlerisch-kultureller Tätigkeit im Allgemeinen.«⁷⁸⁹ Offensichtlich ist, dass seit den 60er Jahren bis heute Arbeit der direkten Produktion zunehmend automatisiert und inzwischen auch in die Trikontländer ausgelagert wurde während Management Aufgaben und die Gewinnabschöpfung in den westlichen Staaten verbleiben. Aus diesem Grund ist es in unserem Zusammenhang wichtig, das Konzept der ›immateriellen Arbeit‹ (Lazzarato) oder der ›Projektbasierten Polis‹ (Boltanski/Chiapello) auf Fluxus zu beziehen. Dabei wurde von verschiedenen AutorInnen die Ähnlichkeit der Konzepte von neoliberalen Managementanforderungen zu projektorientierter künstlerischer/kultureller Arbeit herausgearbeitet. So beklagen Luc Boltanski und Eve Chiapello in *le nouvel esprit du capitalisme* dass Experimente mit neuen Lebens- und Arbeitsformen, Netzwerkstrukturen und Kooperationen vom kapitalistischen System quasi aufgesogen und in dessen Dienst gestellt wurden. Was als Selbstermächtigung begann, endet damit in Selbstmanagement Strategien, also einer weiteren Zurichtung der Subjekte und macht somit Beziehungen warenförmig.⁷⁹⁰ In einer ›projektbasierten Polis‹, so Boltanski und Chiapello verändere sich das Verhältnis zu Geld, Besitz und Arbeit. Die Stichworte hierzu sind: Mobilität, Flexibilität, Netz, Kommunikation, konnexionistische Welt, Auflösung des Gegensatzpaares Arbeitszeit versus Freizeit. Da in diesem System, so

789 ——— Maurizio Lazzarato, »Immaterielle Arbeit; Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus«, in: Hrsg.: Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno, *Umherschweifende Produzenten*, Berlin 1998, S. 39–52.

790 ——— Boltanski / Chiapello, wie Anm. 756.

Boltanski und Chiapello, das Produkt im Beziehungsgeflecht transformiert wird, kann auch die Arbeit nicht mehr von der Erwerbsperson vollkommen abgelöst werden, deren Kommunikationswege und Netzwerke bestimmten ihren ›Wert‹ mit.⁷⁹¹ Fluxus, wie anderen Kunstrichtungen, ist einerseits in diesen gesellschaftlichen Umbau verstrickt, dennoch geschieht das auf eine besonderen Weise, deren Intention, im Rückblick gesehen, einen Versuch des Widerstandes gegen die totale Kommerzialisierung von Beziehungen, Körpern und Subjekten war, ohne dass hier Widerstand und Affirmation als vollkommen getrennte Kategorien gedacht werden können.

9.2 FLUXUS – AVANTGARDE ALS WIEDERHOLUNGSZWANG?

Wie wir gesehen haben, wird innerhalb von Fluxus an unterschiedlichen Positionen mit der Opakheit des Begriffs Fluxus operiert, der es ermöglicht, unterschiedlichste Äusserungen, Orte Personen und Produktionen unter einem Begriff zu subsumieren. Einerseits wird mit den unterschiedlichen Bedeutungen kokettiert und so eine Art Äquivalenzsituation geschaffen, die in der Lage ist, die unterschiedlichsten künstlerischen Produkte zusammenzufassen. Ein insistierendes Moment der Fluxusbewegung wäre das Offenhalten, die Widersprüchlichkeit des Begriffes, das Wort »Fluxus« fungiert dabei beinahe als leerer Signifikant. Das »Außen« dieses Begriffes wäre dann ein traditioneller Kunstbegriff, der sich auf klassische Bildvorstellungen, Genius, Materialität, Autorschaft und traditionelle Institutionen bezieht. Innerhalb des Kunstbegriffes, der Kunstproduktion von Fluxus existiert ein Moment des Umherschweifens, das einer Zuschreibung zu entgehen sucht. Wie ich gezeigt habe, wird dieses Moment durch die Mechanismen der Kunstgeschichte und des Kunstbetriebs stillgestellt und durch die Positionierungsstrategien der KünstlerInnen unterlaufen. Allerdings macht die Opakheit die Fluxusbewegung interessant, der Entzug eines klar definierten Begriffes setzt eine Begehrensbeziehung in Bewegung.

791 ——— Ausführlich dazu auch Marion von Osten, »Einleitung« in *Norm der Abweichung*, Marion von Osten Hrsg., Zürich, Wien, New York, 2003; S. 7–18; sowie Michael Hardt, »Affektive Arbeit«, in Marion von Osten, ebd. S.211–224.

Es bleibt ein Rest von Unruhepotential in der Erzählung um Fluxus bestehen, das die mitgedachte Subjektposition, – sowohl als Subjekt der Betrachtung, als auch als Subjekt der Kunstproduktion – erfasst und dynamisiert. Das Subjekt wird als nicht autonom situiert, sondern als Teil eines Netzes, als Produkt einer Relation. Die Künstlergruppe wird so offensichtlich als eine diskursive Formation inszeniert und repräsentiert. Zudem erscheint die Künstlergruppe an den Rändern offen, eine feste Abgrenzung gibt es nicht, die TeilnehmerInnen Liste changiert beträchtlich je nach Event oder Ausstellung. Fluxus operiert zudem, wie ich gezeigt habe, mit neuen Modellen von Öffentlichkeiten. In einem grundsätzlichen Sinn werden durch Fluxus nicht nur Produktions- Distributions und Rezipitionsparadigmen umgebaut (Fluxus hier nicht nur als Ort von Kunstproduktion verstanden, sondern als neue Form der Gemeinschaft und der immatriellen Produktion), sondern um die Veränderung gesellschaftlicher Reproduktionsdispositive, wie der Kleinfamilie, gerungen.

Es fragt sich nun, und hier komme ich auf meine zweite Fragestellung zurück, wie die Ergebnisse der Forschungsarbeit für eine feministische und linke, gesellschaftskritische Perspektive produktiv gemacht werden können. Die unter »Fluxus« subsumierten Kunstformen kreisen um einige Paradigmen, die zum Teil eingelöst werden konnten, zum Teil eher als teleologische Entwürfe zu sehen sind, die auch im Alltag von FluxusprotagonistInnen nicht eingelöst werden konnten. Dabei musste die Kunstbewegung an bestehende Formen, Institutionen und Formate anknüpfen, um überhaupt als Kunst wahrgenommen zu werden und um Wirksamkeit entfalten zu können.

Als »Bild« zu sehen gegeben haben Fluxus-Aufführungen die Idee von Gleichheit, selbst wenn diese in der Hierarchie der Gruppe nicht gegeben war, aufgrund extrem unterschiedlicher Vermögensverhältnisse und Geschlechterzuschreibungen. (Ben Patterson als schwarzer Künstler, Nam June Paik als asiatischer Künstler, Alison Knowles als Künstlerin, mit den männlichen weißen Künstlern in einer gleichwertigen Gruppe auf der Bühne.) Trotz der extrem heterogenen Praktiken und Haltungen der FluxuskünstlerInnen gaben die frühen »heroischen« Aufführungen, in denen viele Aufführende auf der Bühne Stücke von vielen weiteren KünstlerInnen interpretierten, eine Gruppe zu sehen, die auf gleicher »Augenhöhe« agierten. Gleichheit definiert Jacques Rancière als grundlegende Opposition zur polizeilichen Ordnung, der beschränkenden Machtstruktur einer Gesellschaft. Der polizeilichen Ordnung sei es unmöglich, »diesem Moment der Gleichheit von sprechenden Körpern zu begegnen.«⁷⁹² Gleichheit wird für Rancière in

792 ——— Jacques Rancière »Gibt es eine politische Philosophie?« in Badiou et al (Hrsg.) *Politik der Wahrheit*, 1997 Wien, S. 64–93, S. 4.

einer offenen Menge von Praktiken prozessual erzeugt. Er zieht daher zwei Schlussfolgerungen: »Erstens, Gleichheit ist kein Zustand, ein Zustand, den die Handlung zu erreichen sucht. Sie ist eine Voraussetzung, die zu verifizieren sich die Handlung anschickt. Zweitens, diese Menge von Praktiken hat keinen eigenen Namen. Die Gleichheit hat keine ihr eigene Sichtbarkeit. Ihre Voraussetzung muss in den Praktiken, von denen sie ins Spiel gebracht wird, begriffen, aus ihrer Impliziertheit gezogen werden.«⁷⁹³ Dies prozessuale Vorgehen entspreche dem tradierten Emanzipationsbegriff der Linken: »Genau darum ging es historisch im Emanzipationsbegriff. Emanzipation, das ist Gleichheit in actu, die Gleichheitslogik sprechender Wesen, die auf das durch Ungleichheit geprägte Gebiet der Distribution von Körpern in der Gemeinschaft einwirkt. Wie kommt es zu dieser Wirkung? Damit es das Politische geben kann, muss es einen Ort geben, an dem die polizeiliche Logik und die Gleichheitslogik einander begegnen können.«⁷⁹⁴ Ein Ort dieser Begegnung wäre mit Rancière argumentiert die Kunst. Wenn man allerdings von einer Vielzahl von ideologischen Apparaten ausgeht, gilt dies für alle pädagogisch wirksamen Äusserungen einer Kultur. So gesehen sind die Bildende Kunst und die Medien als ideologische Schlachtfelder zu sehen, bei denen es immer auch um die Durchsetzung von Herrschaftsformen und Gruppeninteressen geht. Bei Fluxus war es offensichtlich, dass die innerhalb der Kunst für ein kleines Publikum ausgelöste Provokationen und Debatten in die breitere Öffentlichkeit über Printmedien und TV Formate übergriffen, wobei die Printmedien vor allem einschränkend und diffamierend argumentierten. Dennoch wurde auch in der diffamierenden Vermittlung etwas von der utopischen Gleichheit sichtbar, die Fluxusaufführungen vermittelten.

Peter Bürger hat für die Neoavantgarden wie Fluxus in seiner Schrift von 1974 *die Theorie der Avantgarde* in Anschlag gebracht, dass diese nur eine schwache, eigentlich redundante Wiederholung der historischen Avantgarden, Dadaismus und Surrealismus wären. Kunst habe sich im 18. Jahrhundert zunehmend aus den lebenspraktischen Kontexten herausgelöst und sei zu einem autonomen Teilstück der bürgerlichen Gesellschaft geworden.⁷⁹⁵ Bei Bürger kommt der historischen Avantgarde insofern eine einmalige Bedeutung zu, als sie am vorläufigen Endpunkt der Kunstentwicklung erstmals über die Gesamtheit aller vorhergehenden Kunstmittel verfüge und keinen neuen künstlerischen Stil auspräge.⁷⁹⁶ In den dadaistischen und surrealistischen Programmen der 1910er Jahre habe die Kunst begonnen, ihre eigenen Produktions- und Rezeptionsbedingungen zu adressieren,

793 ——— Ebd., S. 5.

794 ——— Ebd.

795 ——— Bürger, wie Anm. 41, S. 29.

796 ——— Ebd. S. 25.

indem mittels Montagetechniken, *objets trouvés* und Zufallsoperationen traditionelle Vorstellungen von Autorschaft und Originalität herausgefordert wurden. Insbesondere in den Readymades vermeint Bürger »die avantgardistische Intention der Verbindung von Kunst und Lebenspraxis« zu erkennen.⁷⁹⁷ Kunst wolle sich in der Lebenspraxis aufheben und in gesellschaftliche Prozesse eingreifen. Diese Analyse gipfelt in der Bemerkung, dass sich die Kunst somit in einem Stadium der Selbstkritik, jenseits ästhetischer Verfahren befinde: »Mit den historischen Avantgardebewegungen tritt das gesellschaftliche Teilsystem Kunst in das Stadium der Selbstkritik ein. Der Dadaismus, die radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde, übt nicht mehr Kritik an den ihm vorausgegangenen Kunstrichtungen, sondern an der *Institution Kunst*, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat.«⁷⁹⁸ Da Bürger den Avantgarden unterstellt, Kunst in Lebenspraxis aufheben zu wollen, sind sie aus seiner Perspektive gescheitert, und jeder Versuch einer Wiederholung gibt sich der Lächerlichkeit preis. Einige Einwände gegen diese Theorie habe ich schon vorgebracht.⁷⁹⁹ Die Gefahr, avantgardistische Verfahrensweisen, zum Beispiel Intermedia oder Dilletantismus zum Stil oder zu einem neuen Genre zu machen, und diese so in den Kanon einzuschreiben, um schlussendlich damit traditionelle Konzepte von Autorschaft erneut zu bestätigen, wurde von Bürger jedoch zu Recht beobachtet. Aus dem »Scheitern« der Avantgarde liesse sich jedoch auch ein vollkommen anderer Schluss ziehen. So schlägt beispielsweise Hal Forster vor, auf das psychoanalytische Konzept der Nachträglichkeit zu verweisen, das Freud und Lacan in der Auseinandersetzung mit der paradoxen zeitlichen Struktur des Traumas entwickelt haben.⁸⁰⁰ Bürgers Modell wird gleichsam umgekehrt, besagt der Begriff der Nachträglichkeit des Traumas doch, dass erst in dem Ringen um eine nichtidentischen Wiederholung die in einem Ereignis angelegte Bedeutung erkannt werde. Auch die von Freud beobachtete Mechanismus der Wiederkehr des Verdrängten, das aus der Unabgegoltenheit der Geschehnisse hervorgeht, liess sich an einigen Stellen nachweisen. Demnach wäre weder die Avantgarde noch die Neoavantgarde ein gescheitertes Projekt. Der Status und die Möglichkeiten von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft liesse sich erst durch wiederholte Relektüren dieses Angriffs auf die Kunst - und damit auf die Gesellschaft- aktualisieren.

797 ——— Ebd. S. 78.

798 ——— Ebd. S. 28.

799 ——— André Rottmann bringt einen weiteren Einwand vor, wenn er darauf aufmerksam macht, dass Selbstreflexion und die Auflösung eines eindeutigen Autornamens schon in weit früheren Werken anzutreffen sind, Beispiel in Tristan Shandy. Vgl. André Rottmann, »Marcel Duchanps ›Shandyismus‹«, in Helmut Draxler (Hrsg.), *Shanyismus. Autorschaft als Genre*, Wien, Dresden, Stuttgart, 2008, S. 183–192.

800 ——— Hal Forster, »Who's afraid of the Neo-Avantgarde« in ders. *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, London, 1996, S. 8.

Bourdieu sah in den *Regeln der Kunst* Maciunas und Flynt noch als radikale Außenseiter, die sich jenseits des Kunstsystems bewegten: »Und es ist, a contrario, bezeichnend genug, dass alle Versuche zur Infragestellung des Feldes der Kunstproduktion selbst, seiner Funktionslogik und seiner Funktionen – sei es auch vermittelt höchst sublimierter und zweideutiger Wege des künstlerischen Diskurses oder künstlersicher Aktionen wie bei Maciunas und Flynt – einhellige Verurteilung auf sich ziehen. Mit ihrer Weigerung, das Spiel zu spielen, Kunst nach den Regeln der Kunst anzufechten, stellen ihre Initiatoren nicht eine bestimmte Art und Weise des Spielens in Frage, sondern das Spiel selbst wie auch den es fundierenden Glauben – und das ist die einzige unsühnbare Grenzverletzung.«⁸⁰¹ Maciunas und Flynt kamen zwar nicht in den Genuss einer ökonomischen Anerkennung, dennoch sind sie heutzutage als Neuerer und Teil der Neoavantgarde anerkannt. Henry Flynt zog sich bewusst aus dem Kunstfeld zurück. Die Hinterlassenschaft der FluxuskünstlerInnen altert in gewisser Weise nicht. Ihre radikalen und uneinheitlichen Ansprüche können durchaus als Motor für KünstlerInnen und andere KulturproduzentInnen dienen, auch wenn die Art einer Umsetzung von Bildern der Gleichheit (um nur eine Möglichkeit zu nennen) einer fortlaufenden Reinterpretation unterliegen muss, ebenso wie eine Verbildlichung ihrer Kritik an der Institution Kunst.

Um auf die eingangs mit Rancière gestellt Frage nach dem Zugang zur Sichtbarkeit und Hörbarkeit zurückzukommen, verweist dies auf eine Verantwortung der visuellen Kunst: »Die Aufteilung des Sinnlichen macht sichtbar, wer, je nachdem, was er tut, am Gemeinsamen teilhaben kann, Eine bestimmte Tätigkeit legt somit fest, wer fähig oder unfähig zum Gemeinsamen ist.«⁸⁰² Ästhetik, Sichtbarkeit und Politik sind ursächlich miteinander verschränkt. Formen der Sichtbarkeit, künstlerische Praktiken müssen sich daher befragen lassen, was sie im Hinblick auf das Gemeinsame »tun«.⁸⁰³ Künste (und andere Regime der Sichtbarkeit) werden daher als Formen der Einschreibung des Sinns in die Gemeinschaft wahrgenommen, »diese Formen legen fest, wie Werke oder »künstlerische Aufführungen« Politik machen.«⁸⁰⁴ Er stellt daher eine Verbindung von Sichtbarkeiten zu Aufteilungen von Räumen und Handlungen und zur Bildung von Gemeinschaften her. Rancière sieht in der Bildung von »Quasikörpern« aus literarischen oder künstlerischen Komplexen eine Möglichkeit, »die sinnliche Wahrnehmung des Gemeinsamen und das Verhältnis zwischen dem Gemeinsamen der Sprache und der sinnlichen Aufteilung von Räume und Betätigungen« zu verändern.

801 ——— Bourdieu, wie Anm. 31, S. 274.

802 ——— Rancière, wie Anm. 8, S. 26.

803 ——— Ebd., S. 27.

804 ——— Ebd., S. 28.

»Sie [die Quasikörper] skizzieren aleatorische Gemeinschaften, die zur Bildung neuer Aussage-Kollektive beitragen, welche die Verteilung der Rollen, Territorien und Sprachen infrage stellen – kurz die Verteilung all jener politischer Subjekte, die die bestehende Aufteilung des Sinnlichen außer Kraft setzen. Doch ist ein politisches Kollektiv eben gerade kein Organismus oder gemeinschaftlicher Körper. Die Wege der politischen Subjektbildung sind nicht die der imaginären Identifikation, sondern der »literarischen« Entkörperung.«⁸⁰⁵ Dies verweist meiner Meinung nach auf die kritische Kraft einer Diskursivierung von Praktiken, im Gegensatz zu einem bildmächtigen Identifikationsangebot, wie dies die Massenmedien bieten. In diesem Sinne hat Fluxus die Formationen von Kunst und Leben beeinflusst, Vorstellungen von Gemeinschaft, von Gleichheit, von Geschlechteridentität, von Politik und Kunst, von Zusammenarbeiten, von den Möglichkeiten einzugreifen und Wirklichkeit zu schaffen. Übertragen auf die Gegenwart heißt dies, trotz der Situation, in der man »kein Wort versteht«, das Verhältnis zur Macht jeweils neu zu bestimmen um antihegemoniale Projekte und Politiken der Sichtbarkeit zu entwickeln.



Abb. 98 Alison Knowles, Robert Watts, Ben Vautier, George Maciunas, Ay-o in Maciunas: *In Memoriam To Adriano Olivetti*, New York 1964

805 ——— Ebd., S. 63.

10 VERZEICHNISSE

10.1 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Angegeben sind Fotograf oder Ort der Veröffentlichung

- Abb. 1:** Christoph Schreiber
Abb. 2: Christoph Schreiber
Abb. 3: Christoph Schreiber
Abb. 4: Christoph Schreiber
Abb. 5: Christoph Schreiber
Abb. 6: Christoph Schreiber
Abb. 7: Christoph Schreiber
Abb. 8: Christoph Schreiber
Abb. 9: Courtesy Cabaret Voltaire Zürich
Abb. 10: Christoph Schreiber
Abb. 11: Christoph Schreiber
Abb. 12: Christoph Schreiber
Abb. 13: Christoph Schreiber
Abb. 14: Christoph Schreiber
Abb. 15: Kellein, Thomas, *Der Traum von Fluxus, George Maciunas, Eine Künstlerbiographie*, Köln 2007, S. 64
Abb. 16: Becker, Jürgen; Vostell, Wolf, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*. Reinbek 1965, keine Seitenzahlen, erste eingeklappte Doppelseite
Abb. 17: Hansen, Al, *A Primer of Happenings & Time/Space Art*, New York, Paris, Cologne 1965, S. 100/101
Abb. 18: Hansen, wie Abb. 17, S. 100/101
Abb. 19: Lütgens, Annelie, Hamburger Kunstverein, (Hrsg.), *Fluxus und Nouveaux Réalistes, Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle*, Ostfildern Ruit 1995, S. 36
Abb. 20: Block, René (Hrsg.), *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*, Wiesbaden, Berlin 1982, S. 18
Abb. 21: Block, wie Abb. 20, S. 67
Abb. 22: Kellein, wie Abb. 15, S. 46
Abb. 23: Hendricks, Jon (Hrsg.), *Fluxus Codex*, erste Auflage Detroit 1988, zweite Auflage Detroit 1995, S. 24
Abb. 24: Block, wie Abb. 20, S. 72
Abb. 25: Block, wie Abb. 24, S. 15
Abb. 26: Becker, Vostell, wie Abb. 16, S. 55
Abb. 27: Block, wie Abb. 20, S. 90
Abb. 28: Block, wie Abb. 20, S. 92
Abb. 29: Block, wie Abb. 20, S. 10
Abb. 30: Block, wie Abb. 20, S. 10
Abb. 31: Block, wie Abb. 20, Titel
Abb. 32: Block, wie Abb. 20, S. 17
Abb. 33: Becker, Vostell wie Abb. 16, Ohne Seitenangabe
Abb. 34: Sohm, Hanns (Hrsg.), *happening & fluxus*, Materialien. Katalog zur Ausstellung des kölnischen Kunstvereins, Köln 1970, keine Seitenzahlen
Abb. 35: Block, wie Abb. 20, S. 8
Abb. 36: Block, wie Abb. 20, S. 8 (Detail)
Abb. 37: Dorothee Richter
Abb. 38: Adrian Notz
Abb. 39: Conzen, Ina, Staatsgalerie Stuttgart, (Hrsg.), *Art Games, Die Schachteln der Fluxus Künstler*, Stuttgart 1997, (hier Abb. 138, 139), S. 81
Abb. 40: Conzen, wie Abb. 39; (hier Abb. 147), S. 85
Abb. 41: Conzen, wie Abb. 39; (hier Abb. 44, 45), S. 50
Abb. 42: Hendricks, wie Abb. 23; S. 232 und 233
Abb. 43: Stadtgalerie Saarbrücken (Hrsg.), *Indigo Island, Art Works by Alison Knowles*, Dillingen / Saar, 1995, S. 22
Abb. 44: Stadtgalerie Saarbrücken, wie Abb. 43, S. 25
Abb. 45: Hendricks, wie Abb. 23, S. 354
Abb. 46: Kellein, wie Abb. 15, S. 108
Abb. 47: Conzen, wie Abb. 39; (hier Abb. 141), S. 81
Abb. 48: Conzen, wie Abb. 39; (hier Abb. 142), S. 85
Abb. 49: Hendricks, wie Abb. 23, S. 154
Abb. 50: Hendricks, wie Abb. 23, S. 157
Abb. 51: Conzen, wie Abb. 39, (hier Abb. 176–178), S. 117
Abb. 52: Block, Wie Abb. 20, S. 13
Abb. 53: Block, wie Abb. 24, S. 262
Abb. 54: Hendricks, wie Abb. 23, S. 55
Abb. 55–56: Hendricks, wie Abb. 23, S. 153
Abb. 57: Hendricks, wie Abb. 23, S. 153
Abb. 58: Ono, Yoko, *Yoko Ono – have you seen the horizon lately?* München 1998, S. 7
Abb. 59: Williams, Noel, Mr. Fluxus S. 357
Abb. 60: Block, wie Abb. 20, S. 73

- Abb. 61:** Schimmel, Paul; Noever, Peter, (Hrsg.), *Out of Actions*, Ostfildern- Ruit 1998, S. 277
- Abb. 62:** Hendricks, wie Abb. 23, S. 250
- Abb. 63:** Kunstgalerie Gera, Rüdiger, Ulrike (Hrsg.), *Wolf Vostell, Leben=Kunst=Leben*, Leipzig 1993, S. 210
- Abb. 64:** Wedewer, Rolf (Hrsg.), *Vostell*, Ausstellungskatalog, Bonn, Köln, Leverkusen, Mannheim, Mühlheim an der Ruhr 1992, S. 316
- Abb. 65:** Wedewer, wie Abb. 64, Titelbild
- Abb. 66:** Kunstgalerie Gera/Rüdiger, wie Abb. 63; S. 209
- Abb. 67:** Wedewer, wie Abb. 64, S. 65
- Abb. 68:** The Village Voice, New York, 3. März 1966
- Abb. 69:** Hendricks, wie Abb. 23, S. 391
- Abb. 70:** Christoph Schreiber
- Abb. 71:** Christoph Schreiber
- Abb. 72:** Schimmel, Noever, Peter, wie Abb. 61, S. 275
- Abb. 73:** Herzogenrath, Wulf, *Nam June Paik. Fluxus Video*, München 1983, S. 58
- Abb. 74:** Block, wie Abb. 20, S. 36
- Abb. 75:** Schimmel, Paul; Noever, Peter, (Hrsg.), *out of actions*, Ostfildern- Ruit 1998, S. 278
- Abb. 76:** Schimmel, Noever, wie Abb. 61, S. 279
- Abb. 77:** Schimmel, Noever, wie Abb. 61, S. 296
- Abb. 78:** Block, wie Abb. 20, S. 130
- Abb. 79:** Kubitzka, Anette, *Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Berlin 2002, Farbtafel II, ohne Seitenangabe
- Abb. 80:** Kubitzka, wie Abb. 79, Farbtafel III, o.S.
- Abb. 81:** Ono, Yoko, *Yoko Ono - have you seen the horizon lately?* München 1998, S. 23
- Abb. 82:** Ono, wie Abb. 81, S. 22
- Abb. 83:** Hendricks, wie Abb. 23
- Abb. 84:** Block, wie Abb. 20, S. 153
- Abb. 85:** Block, wie Abb. 20, S. 153
- Abb. 86:** Block, wie Abb. 20, S. 154
- Abb. 87:** Block, wie Abb. 20, S. 155
- Abb. 88:** Conzen, wie Abb. 39; (hier Abb. 172), S. 117
- Abb. 89:** Wedewer, wie Abb. 64, S. 234
- Abb. 90:** Wedewer, wie Abb. 64, S. 235
- Abb. 91:** Wedewer, wie Abb. 64, S. 234
- Abb. 92:** Courtesy Cabaret Voltaire, Zürich
- Abb. 93:** Courtesy Cabaret Voltaire, Zürich
- Abb. 94:** Courtesy Cabaret Voltaire, Zürich
- Abb. 95:** Courtesy Cabaret Voltaire, Zürich
- Abb. 96:** Courtesy Cabaret Voltaire, Zürich
- Abb. 97:** Courtesy Cabaret Voltaire, Zürich
- Abb. 98:** Block, wie Abb. 20, S. 28

10.2 LITERATURVERZEICHNIS

10.2.1 Fluxus und verwandte Kunstrichtungen

- Adorf, Sigrid**, *Operation Video. Eine Technik das Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Münster 2008
- Altenberg, Theo**; Oberhuber, Oswald (Hrsg.), *Gespräche mit Beuys. Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof*, Hochschule für angewandte Künste, Wien, Klagenfurt 1988
- Bechtloff, Dieter** (Hrsg.), *Von der Utopie einer kollektiven Kunst. Kunstforum international Bd. 116*, Ruppichteroth, 1991
- Becker, Jürgen**; Vostell, Wolf, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*. Reinbek 1965
- Berger, Tobias**, *George Maciunas und Andy Warhol. Fluxus und Pop Art im Strukturvergleich*, Schriftliche Hausarbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Atrium in der Fakultät für Geschichtswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum 1997
- Bergius, Hanne**, *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Berlin 1993
- Beuys, Joseph**, *Frühe Aquarelle*. Text von Werner Schade. München 1989
- Beuys, Joseph**, *Frühe Zeichnungen*. Text von Werner Schade. München 1992
- Bismarck, Beatrice von**, »Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung«, in: von Bismarck, Hans-Peter Feldmann, Hans Ulrich Obrist, Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig, *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld / Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Ausst.-Kat. Kunstraum der Universität Lüneburg 2002
- Block, René**; **Museum Wiesbaden**; **Nassauischer Kunstverein und Harlekin Art, Wiesbaden**; **Neue Galerie der Staatlichen Kunstsammlung, Kassel und DAADgalerie** (Hrsg.), *1962 Wiesbaden Fluxus 1982*, Ausstellungskatalog, Wiesbaden, Berlin 1982
- Block, René**; **Knapstein, Gabriele**; **Institut für Auslandsbeziehungen**, (Hrsg.), *Eine Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962 – 1994*, Ausstellungskatalog mit Textheft, Stuttgart 1994
- Böckelmann, Frank**, »Situationisten, Subversive und ihre Vorgänger«. in: *Kunstforum international Bd. Ruppichteroth*, 1991
- Brock, Bazon**, *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*. Köln 1977
- Buchloh, Benjamin, H.D.**, »Beuys: The Twilight of the Idol«, in Hrsg. ders., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, London 2003
- Buchmann, Sabeth**, *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, Berlin 2007
- Buergel, Roger Martin**, »Zur Einführung«, in: Buergel; Martin; Kockot, Vera (Hrsg.), *Abstrakter Expressionismus. Konstruktionen ästhetischer Erfahrung*, Dresden 2000
- Busche, Ernst A.**, »Vostell: *Beweger, Moralist und Mystiker*« in art 2/92, Hamburg 1992
- Cabaret Voltaire** (Hrsg.), *Fluxus-Zeitung*, Zürich 2009
- Cocalis, Susan L.**, »Persönlicher Wirrwarr, fortdauernde Gefühle. Performance-Kunst als weibliche Darstellungsform in Deutschland und den USA«, in: *Weiblichkeit und Avantgarde*, Stephan, Inge und Weigel; Sigrid (Hrsg.), Berlin Hamburg 1987
- Conzen, Ina**, »Vom Manager der Avantgarde zum Fluxusdirigenten. George Maciunas in Deutschland«. In der Textbeilage zum Katalog: *Fluxus. Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962 – 1994* in Block, Knapstein, IfA (Hrsg.), Stuttgart 1995
- Conzen, Ina**, **Staatsgalerie Stuttgart**, (Hrsg.), *Art Games, Die Schachteln der Fluxus Künstler*, Stuttgart 1997
- Daniels, Dieter**, *Fluxus – ein Nachruf zu Lebzeiten. Kunstforum international. Bd. 115*, Bechtloff, Dieter (Hrsg.). Ruppichteroth 1991
- Decker, Edith**, »Von der Aktionskunst zur Videokunst«. in: *Funkkolleg Moderne Kunst*,

- Studienbegleitbrief 11, Deutsches Institut für Fernstudien der Universität Tübingen (Hrsg.), Weinheim und Basel 1990
- Diederichsen, Diedrich**, »Persecution and Self-Persecution: The SPUR Group and Its Texts: The Neo-avant-garde in the Province of Postfascism«, in Grey-Room 26, Karen Beckman, Branden W. Joseph, Reinhold Martin, Tom McDonough, Felicity Scott (Hrsg.), Cambridge 2007
- Diederichsen, Diedrich**, »Echos von Spiegel-sounds in goldenen Headphones. Wie Kunst und Musik einander als Mangelwesen lieben«, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 60, Dezember 2005
- Dunkel; Neuenhausen; Wesche u.a., Dozenten und Studenten der SHFBK**, *O Tannenbaum. Dokumentation über Otto Muehls Materialaktion an der SHFBK Braunschweig und deren Folgen*, Braunschweig 1970
- Ermen, Reinhard**, »Vostell '92, Bonn, Köln, Leverkusen, Mannheim, Mülheim a.d.Ruhr«. in *Kunstforum international Bd. 117*. Ruppichterorth 1992
- Faecke, Peter; Vostell, Wolf**, *Post Versand Roman. Spiel ohne Grenzen*, Luchterhand 1970
- Ford, Simon**, Die Situationistische Internationale, Eine Gebrauchsanleitung, Hamburg 2007
- Forster, Hal**, »Who's afraid of the Neo-Avantgarde« in ders. *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, London 1996
- Frank, Peter**, »Kunst um des Lebens willen: Der Einfluß von Fluxus auf die zeitgenössische Kultur« in: *Kunstforum international Bd. 115* Sept / Okt 1991. Ruppichterorth 1991
- Friedman, Ken (Hrsg.)**, *White Walls. A Magazine of Writings by Artists. Fluxus*. Beiträge von Eric Andersoen, Gregor von Bismarck, George Brecht, Brian Buczak, Philip Corner, Jean Dupuy, Geoff Hendricks, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, Carolee Schneemann, Robert Watts, Chicago 1986
- Friedman, Ken (Hrsg.)**, *The Fluxus Performance Workbook*, El Djarida Magazin, Trondheim 1990
- Friedman, Ken (Hrsg.)**, *The Fluxus Reader*, Academy Editions, Chichester 1998
- Friedman, Ken**, »Fluxus and Company«, in: *Lund Art Press*, Bd. I, Nr. 4, Sommer/Herbst 1990
- Friedman, Ken**, »Explaining Fluxus«, in: *White Walls: A Magazine of Writings by Artists*, Chicago 1990
- Friedrich, Erhard; Melchinger, Siegfried; Rischbieter, Henning (Hrsg.)**, *Theater heute*. 6. Jahrgang Nr.5 Mai 1965. Velber bei Hannover 1965
- Grasskamp, Walter**, »Soziale Plastik. Schwierigkeiten mit Beuys« in Walter Grasskamp: *Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik*. München 1995
- Haase, Amine**, »Das Leben kopiert die Kunst«, Amine Haase sprach mit Wolf Vostell, in: *Kunstforum international Bd. 117*. Ruppichterorth 1992
- Hansen, Al**, *A Primer of Happenings & Time / Space Art*, New York, Paris, Cologne 1965
- Harten, Jürgen (Hrsg.)**, *ProspectRetrospect. Europa 1946 – 1976*, Ausstellungskatalog, Düsseldorf, Köln 1976
- Hendricks, Geoffrey (Hrsg.)**, *Critical Mass, Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958 – 1972*, New Brunswick 2003
- Hendricks, Jon (Hrsg.)**, *Fluxus etc.*, The Gilbert and Lila Silverman Collection, Bloomfield Hills 1981
- Hendricks, Jon (Hrsg.)**, *Fluxus Codex*, erste Auflage Detroit 1988, zweite Auflage Detroit 1995
- Hendricks, Jon, (Hrsg.)**, *O que é Fluxus? O que nao é! O porque. What's Fluxus? What's not! Why*. Rio de Janeiro, Detroit 2002
- Hendricks, Jon, with Bech, Marianne, Farzin, Media (Hrsg.)**, *Fluxus Scores and Instructions. The Transformative Years. Make a Salad. Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit, Detroit, Roskilde* 2008
- Herzogenrath, Wulf**, *Nam June Paik. Fluxus Video*, München 1983
- Heubach, Friedrich**, *Zu Happening und Fluxus*, Begleitheft der Ausstellung *Happening und Fluxus*, Kölnischer Kunstverein, Köln 1970, Broschüre ohne Seitenzahlen
- Higgins, Dick**, »Two Sides of a Coin«, in: *Visible Language*, Bd. XXVI, Nr. 1/2, 1992: *Fluxus: A Conceptual Country*
- Higgins, Dick**, »In einem Minensuchboot um die Welt oder Einige Bemerkungen zu FLUXUS«, in *Wiesbaden Fluxus 1962, Wiesbaden 1982*

- Higgins, Hannah**, *Enversioning Fluxus: A Venture Into Whose Fluxus Where And When*, Dissertation, Department of Art History, University of Chicago, Chicago 1994
- Higgins, Hannah**, *Fluxus: Performed Politics / Politics of Performance*, vorliegend als Manuskript, 1995
- Higgins, Hannah**, *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, London 2002
- Hodges, Nicola; Khambatta, Ramona; Trentham, Lucy (Hrsg.)**, *Fluxus – Today and Yesterday*, Art & Design Magazine. London, Cambridge New York, Weinheim 1993
- Hoffmann, Justin**, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München, 1995
- Kellein, Thomas**, *Der Traum von Fluxus, George Maciunas, Eine Künstlerbiographie*, Köln 2007
- Keller, Christoph**, *FluXource, bibliographische Recherche-Datenbank zu Fluxus*, Print Exzerpt, Karlsruhe, 1999
- Keller, Christoph**, *Excreta Fluxorum – Theatrum Instrumentorum, George Maciunas und die Kultur der »curiositas«*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Karlsruhe 1999
- Kestner Gesellschaft**, *Joseph Beuys*, Ausstellungskatalog. Hannover 1975
- Knapstein, Gabriele**, *George Brecht: Events*, Berlin 1999
- Knowles, Alison**, *By Alison Knowles*, A great Bear Pamphlete, New York, 1965
- Knowles, Alison (Hrsg.)**, *Natural Assamblages and the true crow*, New York 1980
- Knowles, Alison (Hrsg.)**, *Spoken Text*, New York 1993
- Kravagna, Christian; Kunsthaus Bregenz (Hrsg.)**, *Das Museum als Arena, Institutionskritische Texte von KünstlerInnen / The Museum as Arena, Artists on Institutional Critique*, Köln, 2001
- Kube Ventura, Holger**, *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien 2002
- Kubitza, Anette**, *Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Berlin 2002
- Kubitza, Anette**, »Fluxus, Flirt, Feminist? Carolee Schneemann, Sexual Liberation and the Avant-garde of the 1960's«, in DEEPWELL, Katy, (Hg.), *n.paradoxa, the only international art journal*, online (<http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa>) London, Issue 15 July/September 2001
- Kunstgalerie Gera; Rüdiger, Ulrike (Hrsg.)**, *Wolf Vostell, Leben=Kunst=Leben*, Leipzig 1993
- Kunstmuseum Basel, Joseph Beuys**, *Ausstellungskatalog*, Basel 1970
- Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Joseph Beuys Natur Materie Form. Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1991**
- Lippard, Lucy**, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 – 1972*, New York 1973
- Lütgens, Annelie; Hamburger Kunstverein, (Hrsg.)**, *Fluxus und Nouveaux Réalistes, Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle*, Ostfildern Ruit 1995
- Maciunas, George**, Brief an Tomas Schmit, Januar 1964, in: Jürgen Becker und Wolf Vostell (Hrsg.), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Reinbek 1965
- Miller, Larry**, Interview mit George Maciunas, in: Ken Friedman (Hrsg.), *The Fluxus Reader*, Chichester 1998
- Milman, Estera (Hrsg.)**, *Fluxus. A Conceptual Country*, Visible Language, Volume 26 ½, Providence 1992
- Milman, Estera**, »Historical Precedents, Trans-historical Strategies and the Myth of Democratization«, in: *Visible Language*, Bd. XXVI, Nr. 1/2, 1992
- Morschel, Jürgen**, *Deutsche Kunst der 60er Jahre. Plastik, Objekte, Aktionen*, Teil 2. München 1972
- Muschter, Gabriele**, *Wolf Vostell*, Diplomarbeit zum Thema DaDa und Aktionskunst – Ausgangspunkte und Wirkungen, Humboldt Universität Berlin 1979
- Neuer Berliner Kunstverein**, *Kunstübermittlungsformen. Vom Tafelbild bis zum Happening*. Idee und Konzeption: Lucie Schauer, Berlin 1977
- Neuer Berliner Kunstverein**, *Multiples. Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjekts darzustellen*, Ausstellungskatalog. Berlin 1974
- Nöth, Winfried**, *Strukturen des Happenings. Struktur und Semiotik im Bereich der bildenden Kunst, des Theaters und der Literatur*, Reihe Studia Semiotica, Walter Koch (Hrsg.), Series Practica Band 4, Hildesheim, New York 1972
- Ohff, Heinz**, *Anti-Kunst*, Düsseldorf 1973

- Ohr, Roberto**, *Phantom Avantgarde, eine Geschichte der Situationistischen Internationalen und der modernen Kunst*, Hamburg, 1990, 2. Auflage 1997
- Ono, Yoko**, *Yoko Ono – have you seen the horizon lately?* München 1998
- O'Regan, Richard**, »There's Music and Eggs in the Air«, in: *The Stars and Stripes*, 21. Oktober 1962
- Plant, Sadie**, *The Most Radical Gesture, The Situationist International in a Postmoderne Age*, Routledge 1992
- Plant, Sadie**, »In die Theorie hinein und wieder hinaus«, in: Huber, Jörg (Hrsg.), *Institut für Theorie und Gestaltung und Kunst* Zürich: *Kultur-Analysen*, Interventionen 10, Zürich, 2001
- Raap, Jürgen**, »Künstlerisches Ultimatum« Jürgen Raap über Al Hansen und die Ultimate Akademie in Köln, in: *Kunstforum international* Bd.117, Ruppichterth 1992
- Rebentisch, Juliane**, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2003
- Rocca die Umbertide, Centro per l'Arte Contemporanea, Umbertide**, (Hrsg.), *Promovere l'alluvione, Fluxus nella sua epoca 1958 – 1978*, Perugia, Roma, keine Jahreszahl auffindbar
- Rötzer, Florian**, »Soziale Phantasie. Künstlergruppen in München. Mit einem Exkurs: Die Situationistische Internationale«, in: *Kunstforum international*, Bd 116, Nov/Dez 1991, Ruppichterth. 1991
- Saper, Craig**, »Fluxacademy: From Intermedia to Interactive Education«, in: *Visible Language*, Bd. XXVI, Nr. 1/2, 1992
- Schellmann, Jörg**, *Joseph Beuys Multiples*, Werkverzeichnis und Druckgrafik, 1965 – 1985, München, New York 6. Auflage 1985
- Schilling, Jürgen**, *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation*, Luzern, Frankfurt a.M. 1978
- Schimmel, Paul; Noever, Peter**, (Hrsg.), *Out of Actions*, Ostfildern- Ruit 1998
- Schmalenbach, Werner**, *Kunst und Gesellschaft heute. Abschied von der Kunst?* Frankfurt a.M. 1969
- Schmidt-Burkhardt, Astrit, Maciunas'** *Learning Machine from Art History to a Chronology of Fluxus.*; Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit, Michigan 2005
- Schrenk, Klaus** (Hrsg.), *Aufbrüche. Manifeste, Manifestationen. Positionen der bildenden Kunst zu Beginn der 60 er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Ausstellungskatalog. Köln 1984
- Schröder, Johannes Lothar**, *Identität, Überschreitung, Verwandlung: Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern*, Münster 1990
- Schüppenhauer, Christel** (Hrsg.), *Fluxus – Virus. 1962 – 1992*, Ausstellungskatalog, Köln 1992
- Smith, Owen S.**, *Fluxus, the History of an Attitude*, San Diego State University Press, 1998
- Sohm, Hanns** (Hrsg.), *happening & fluxus*, Materialien. Katalog zur Ausstellung des kölnischen Kunstvereins, Köln 1970
- Spoerri, Daniel**, *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Neuwied, Berlin, New York 1968
- Spohn, Annette**, *Andy Warhol, Leben, Werk, Wirkung*, Frankfurt a. M. 2008
- Stadtgalerie Saarbrücken** (Hrsg.), *Indigo Island, Art Works by Alison Knowles*, Dillingen / Saar, 1995
- Stiles, Kristine**, »Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen«, in: *Out of Actions, zwischen Performance und Objekt 1949 – 1979*, Hg.: Schimmel, Paul, *The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles; Herausgeber der deutschen Ausgabe Peter Noever, MAK; Wien, Ostfildern 1998
- Syring, Marie Luise**, »Das große WIR oder das Jahrzehnt der Kollektive am Beispiel Frankreichs«, in: *Kunstforum international*, Bd 116, Bechtloff, Dieter (Hrsg.) Ruppichterth 1991
- The New Museum of Contemporary Art, New York; Cameron, Dan**, (Hrsg.), *Carolee Schneemann, Up To And Including Her Limits*, Ausstellungskatalog, New York 1967
- Thomas, Karin**, *Bis heute. Stilgeschichte der Bildenden Kunst im 20. Jahrhunderts*, 7. erw. Auflage, Köln 1978
- Thurn, Hans Peter**, »Die Sozialität der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst«, in: *Kunstforum international*, Bd 116, Bechtloff, Dieter (Hrsg.), Ruppichterth, 1991
- Vatsella, Katherina**, *Edition MAT, die Entstehung einer Kunstform. Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple*, Bremen 1998
- Vostell, Wolf**, *Happening & Leben*, Die Sammlung der Luchterhand – Drucke in der

Reihe der Luchterhand Typoskripte, Neuwied, Berlin 1970

Vostell, Wolf (Hrsg.), *Aktionen. Happenings und Demonstrationen seit 1965*, Eine Dokumentation, herausgegeben und visualisiert von Wolf Vostell, Hamburg 1970

Weber, Hubert Michael, *Psychologische Untersuchungen zu Vostell-Happenings*, Inaugural-Dissertation, Köln 1989

Wedewer, Rolf (Hrsg.), *Vostell*, Ausstellungskatalog, Bonn, Köln, Leverkusen, Mannheim, Mühlheim an der Ruhr 1992

Wetzel, Michael, »Deonstruktion der Kunst oder Kunst der Deonstruktion«, in: *Surfing Systems, die Kunst der 90er – Positionen zeitgenössischer Art*, Hg.: Kassler Kunstverein, Bernhard Balkenhol und Holger Kube Ventura, Basel, Frankfurt am Main, 1996

Wick, Rainer, *Vostell soziologisch*, Studie aus einem Seminar für Soziologie der Universität Köln, Köln 1969

Wick, Rainer, *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis. Happening Fluxus Aktionen*, Köln 1975

Wien, Barbara; Lukatsch, Wilma, Tomas Schmit, *Dreizehn Montagsgespräche*, Berlin 2008

Williams, Emmett, »St George und der Fluxus-Drachen«, in: Klaus Schrenk (Hrsg.), *Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin/Düsseldorf und München*, Köln 1984

Williams, Emmett; Ann Noel, (Hrsg.), *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas 1931–1978*, London, 1997

Willimas, Emmett, *My Life in Flux – and Vice Versa*, Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart, London 1991

Woodall, James, *John Lennon und Yoko Ono*, Hamburg 1998

Zahner, Nina Tessa, *Die neuen Regeln der Kunst, Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*, Bamberg 2005

Zimmermann, Anja, *Skandalöse Bilder, skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*, Frankfurt 1992

10.2.2 Zeitgeschichte

Aurenhammer, Hans, »Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938-1945«, in: *Kunst und Politik*, Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Hg.: Jutta Held, Martin Papenbrock, Göttingen 2003

Berndt, Andrea; Kaiser, Peter; Rosenberg, Angela; Trinker, Diana (Hrsg.), *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Berlin 1992

Creedy, Jean (Hrsg.), *The Social context of Art*, London, NewYork, Sydney, Toronto, Wellington 1970

Gieseke, Frank; Markert, Albert, *Flieger, Filz und Vaterland, eine erweiterte Beuys Biografie*, Berlin 1996

Grasskamp, Walter, *Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik*, München 1995

Grasskamp, Walter, »Unberührbar und unverkäuflich. Der Museumshop als Notausgang«, in: Grasskamp, *Konsumglück. Die Ware Erlösung*, München 2000

Guilbaut, Serge, *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter*

Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg, Dresden, Basel 1997

Haftmann, Werner, »Vorwort«, in: *II. Documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung, 11. Juli–11. September 1959, Kassel*, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum u. a., Kassel 1959

Held, Jutta; Papenbrock, Martin (Hrsg.), *Kunst und Politik, Bd. 5/2003, Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Göttingen 2003

Kraushaar, Wolfgang, *Die Bombe im jüdischen Gemeindehaus*, Hamburg 2005

Ploetz, Carl, *Der große Ploetz, Datenzyklopädie der Weltgeschichte*, 32.neubearbeitete Auflage, Freiburg 1998

Rüthers, Bernd, *Geschönte Geschichten – Geschönte Biographien*, Tübingen 2001

Salecl, Renata, »Why One Would Pretend to be a Victim of The Holocaust«. In: *Other Voices*, Februar 2000

Schroedl, Barbara, *Das Bild des Künstlers und seiner Frauen*, Marburg 2004

Sedlmayr, Hans, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Mittenwald 1978

Syring, Marie Luise (Hrsg.), *Um 1968: Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Ausstellungskatalog. Köln 1990

Wenk, Silke, »Pygmalions moderne Wahlverwandtschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfer-Mythos im nachfaschistischen Deutschland«, in: Ines Lindner u. a. (Hrsg.),

Blick-Wechsel, Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989

Wilkomirski, Benjamin, *Fragments*, Schocken Books, New York 1996

Beat Wyss, »Beuys, der ewige Hitlerjunge«, in *Monopol*, Nr. 10/2008, S.81–82, Berlin, 2008

Zuckermann, Moshe, *Zweierlei Holocaust. Der Holocaust in den politischen Kulturen Israels und Deutschlands*, Göttingen 1999

10.2.3 Theoretische und methodische Perspektiven

Adorno, Theodor, W., »Philosophie der neuen Musik«, in: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. XII

Agamben, Giorgio, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich und Berlin 2008

Althusser, Louis, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg, Berlin 1977

Atteslander, Peter, *Methoden der empirischen Sozialforschung*, Berlin, New York 1985

Barthes, Roland, *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a.M. 1988

Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M. 1990

Barthes, Roland, *Die helle Kammer*, Frankfurt a.M. 1985

Barthes, Roland, *Die Lust am Text*, Frankfurt a.M.1996

Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M. 1964

Barthes, Roland, »Der Tod des Autors« (1968), in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000

Benjamin, Walter, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Günter Helmes und Werner Köster (Hrsg.), *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart 2002

Boltanski, Luc; Chiapello, Eve, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Paris 1999, Konstanz, 2003

Bonz, Jochen, *Der Welt-Automat von Malcolm Mc Laren. Essays zu Pop, Skateboardfahren und Rainald Goetz*, Wien 2002

Bonz, Jochen, »Die Subjektposition King Girl. Über ein nicht nur von Mädchen eingenommenes Verhältnis zu Pop« in *Popkulturtheorie*,

(Hrsg.) ders., Mainz 2002

Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt a.M, 1982

Bourdieu, Pierre, *Zur Soziologie der symbolischen Form*, Frankfurt a.M. 1974

Bourdieu, Pierre, *Die Regeln der Kunst, Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M. 2001

Bourdieu Pierre, »Ökonomisches Kapital – kulturelles Kapital – soziales Kapital«, in: **Bourdieu**, *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, Hamburg 2005

Bronfen, Elisabeth, »Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik Ästhetik und Psychoanalyse«, in: Bußmann/Hof, *Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart, 1995

Bürger, Christa u. Peter (Hrsg.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1987

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974

Bürger, Peter (Hrsg.), *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M. 1978

Bußmann, Hadumod; Hof; Renate (Hrsg.), *Genus - zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart, 1995

Diederichsen, Diedrich, »Die Politik der Aufmerksamkeit«, in: Tom Holert, *Imagining. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000

Eagleton, Terry, *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart und Weimar 1994

Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1973

- Engelmann, Peter (Hrsg.)**, *Postmoderne und Dekonstruktion*, Stuttgart 1990
- Engelmann, Peter**, Gespräch mit Jacques Derrida, »Jacques Derridas Randgänge der Philosophie«, in: Jeff Bernard: *Semiotica Austriaca*, Wien 1987
- Flusser, Vilém**, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, München, Wien 1993
- Foucault, Michel**, *Der Wille zum Wissen, Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt a.M. 1983
- Foucault, Michel**, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M. 1997
- Foucault, Michel**, *Dispositive der Macht, über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978
- Foucault, Michel**, »Was ist ein Autor?« (1969), in Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000
- Frank, Manfred**, »Das wahre Subjekt und sein Doppel. Jacques Lacans Hermeneutik. In: *Der Wunderblock. Zeitschrift für Psychoanalyse. Sondernummer 1. Lacan lesen*, Haas (Hrsg.), Norbert. Berlin 1978
- Gallas, Helga**, *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt u. Neuwied, 1972
- Galtung, Johan**, *Strukturelle Gewalt, Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung*, Reinbek 1975
- Grasskamp, Walter**, *Ist die Moderne eine Epoche? Kunst als Modell*, München 2002
- Hantelmann, Dorothea von**, »'I promise It's Performative'. Zum Verhältnis von Performativität und zeitgenössischer Kunst« in: *Avantgarde, Medien, Performativität*, Hg.: Erstic, Schuhen, Schwan, Bielefeld 2005
- Hardt, Michael; Negri, Antonio**: *Empire*, Frankfurt a.M., New York, 2002,
- Hardt, Michael**, »Affektive Arbeit«, in Marion von Osten (Hrsg.), *Norm der Abweichung*, Zürich, Wien, New York, 2003
- Harrison, Charles; Wood, Paul**, *Kunst/Theorie im 20. Jahrhundert*, Band II, Ostfildern-Ruit, 2003
- Hauskeller, Christine**, *Das paradoxe Subjekt. Unterwerfung und Widerstand bei Judith Butler und Michel Foucault*, Tübingen 2000
- Iversen, Margret**, »What is a photograph?« in *Art History*, Vol. 17 No. 3 September 1994, Oxford und Cambridge 1994; deutsch in »Was ist eine Fotografie?« in Herta Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a.M., 2002
- Kaltenbeck, Franz**, »Wahrheit als Ursache« in: *Der Wunderblock. Zeitschrift für Psychoanalyse. Sondernummer 1. Lacan lesen*, Hg.: Haas, Norbert, Berlin 1978
- Kemp, Wolfgang**, »Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik«, in (Hrsg.) ders., *Der Betrachter ist im Bild*, Köln 1985
- Klotz, Heinrich (Hrsg.)**, *Kunst und Gesellschaft. Grenzen der Kunst*, Frankfurt 1981
- Kristeva, Julia**, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a.M. 1978
- Kromrey, Helmut**, *Empirische Sozialforschung*, Opladen 1980
- Lacan, Jacques**, »Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion«, in ders., *Schriften I*, Weinheim, Berlin 1986
- Lacan, Jacques**, »Der Blick als Objekt klein a« in ders., *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim, Berlin 1987
- Lacan, Jacques**, Was ist ein Bild / Tableau, in Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim, Berlin 1996
- Lacan, Jacques**, »Linie und Licht«, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994
- Lazzarto, Maurisio**, »Immaterielle Arbeit; Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus«, in: Hrsg.: Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno, *Umherschweifende Produzenten*, Berlin 1998, S. 39–52.
- Lévi-Strauss, Claude**, *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main 1994
- Marchart, Oliver**, »Die Institution spricht«, in: Beatrice Jaschke, Charlotte Martinez-Turek und Nora Sternfeld (Hrsg.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005
- Metz, Christian**, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000
- Nida-Rümelin, Julian; Betzler, Monika (Hrsg.)**, *Ästhetik und Kunstphilosophie, Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, 1998
- Nord, Cristina**, »Gegen feste Zeichen. Sichtbarkeit und Sichtbarmachung jenseits der heterosexuellen Anordnung«, in: Tom Holert, (Hg.), *Imagining. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000

- Nünning, Ansgar**, *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, Stuttgart, Weimar 1998
- Osten, Marion von**, »Producing Publics – Making Worlds! Zum Verhältnis von Kunstöffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit«, in: Barnaby Drabble, Marianne Eigenheer, Dorothee Richter (Hrsg.), *Curating Critique*, Frankfurt am Main 2008
- Popper, Frank**, *Art - action and participation*, London 1975
- Rancière, Jacques**, »Gibt es eine politische Philosophie?« in Badiou et al (Hrsg.) *Politik der Wahrheit*, 1997 Wien
- Rancière, Jacques**, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006
- Rebentisch, Juliane**, »Die Liebe zur Kunst und deren Verknennung«, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 52, Dezember 2003
- Rose, Jacqueline**, *Sexualität im Feld der Anschauung*, Wien 1996
- Rottmann, André**, »Marcel Duchanps ›Shandyismus‹«, in Helmut Draxler (Hrsg.), *Shantyismus. Autorschaft als Genre*, Wien, Dresden, Stuttgart, 2008
- Richter, Dorothee**, »Einführung«, in: Richter und Eva Schmidt (Hrsg.), *Curating Degree Zero. Ein internationales Kuratorensymposium / An International Curating Symposium*, Nürnberg 1999
- Salecl, Renata**, *(Per)Versionen von Liebe und Hass*, Berlin 2000
- Schade, Sigrid**, »Der Mythos des Ganzen Körpers. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, in: *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. kunsthistorische Beiträge*, Hg.: Ilsebill Barta u.a., Berlin 1987
- Schade, Sigrid; Wenk, Silke**, »Inszenierung des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz«, In: *Genus – zur Geschichte der Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Hg.: Hadumod Bußman, Renate Hof, Stuttgart, 1995
- Schober, Anna**, *Montierte Geschichten*, Wien 1996
- Schober, Anna**, »Das Frauenmuseum und die Automatenammlung des Jacques Damiot«, in: Hauer, Muttenthaler, Schober, Wonisch, (Hrsg.), *Das inszenierte Geschlecht, feministische Strategien im Museum*, Wien, Köln, Weimar 1997
- Silverman, Kaja**, *The Subject of Semiotics*, Oxford 1983
- Silverman, Kaja**, »The Subject« in: Jessica Evans and Stuart Hall (Hrsg.), *Visual Culture: the Reader*, London, New Delhi 1999
- Solomon Godeau, Abigail**, »Irritierte Männlichkeit: Repräsentation in der Krise«, in: Christian Kravagna (Hrsg.) *Privileg Blick, Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997
- Solomon-Godeau, Abigail**, »Die Beine der Gräfin«, in: Liliane Weissberg, (Hrsg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a.M. 1994
- Sontag, Susan**, »The Image-World«, in: Jessica Evans und Stuart Hall (Hrsg.), *Visual Culture: The Reader*, London 1999
- Theweleit, Klaus**, *Männerphantasien, Band 1+2*, Berlin 1977/78
- Thurmann-Jajes, Anne**, »Künstlerpublikationen und ihre Öffentlichkeit. Zur Funktion der Fotografie in den Künstlerpublikationen der 60er bis 80er Jahre«, in: Sigrid Schade und Thurman-Jajes (Hrsg.), *Buch/Medium/ Fotografie, Eine Dokumentation der internationalen Tagung am 21. und 22. Februar 2003 anlässlich der Ausstellung »Ars Photographica. Fotografie und Künstlerbücher«* Bremen 2003