

Quelle:
Bischoff, Ulrich (Hg.): Kunst als Grenzbeschreitung. John Cage und die Moderne.
Kat. Ausst. Staatsgalerie moderner Kunst. Muenchen 1991, S.57-74.
URL: http://dreher.netzliteratur.net/2_Cage.pdf

DRIP MUSIC (DRIP EVENT)

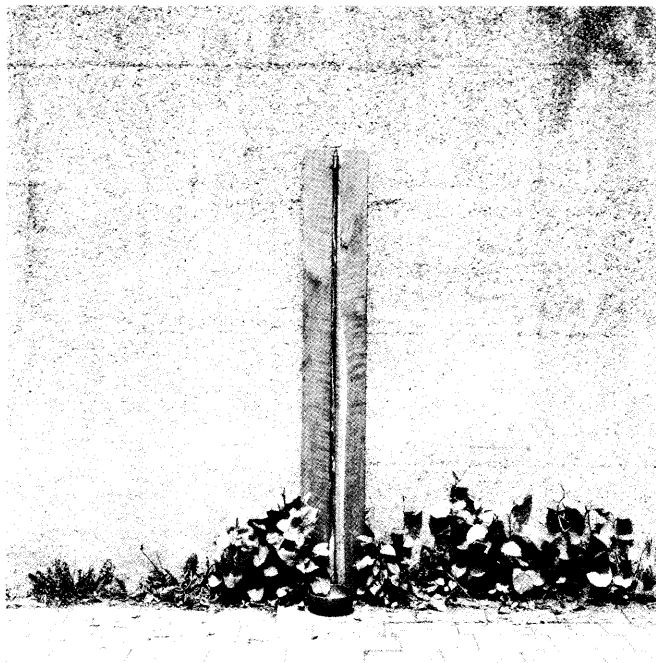
For single or multiple performance.

A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.

Second version: Dripping.

G. Brecht
(1959-62)

George Brecht
Drip Music (Drip Event)
1959-62
Event-Karte
Edition Fluxus, New York



George Brecht
Drip Music (Fountain), 1963/70
Sammlung Feelsch, Remscheid
Foto: Studio Müller & Schmitz

«Apres John Cage»: Zeit in der Kunst der sechziger Jahre – von Fluxus-Events zu interaktiven Multi- Monitor-Installationen

Thomas Dreher

1. Von «Proto-Fluxus» zu «Fluxus»

«Fluxus» (lateinisch: das Fließen, fließend) nannte sich eine internationale Künstlergruppe, die ab 1962 in «FLUXFESTS» überwiegend einfache, undramatische, weil nicht erzählende – oder Erzählendes ironisierende – Handlungsabläufe aufführte.

Die späteren Fluxus-Mitglieder George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins (alle Künstler), Toshi Ichianagi (Musiker) und Jackson Mac Low (Dichter) haben Kurse besucht, die John Cage an der «New School for Social Research» in New York zwischen 1956 und 1960 gegeben hat. Sie erhielten von Cage Anregungen, Präsentationsformen zu entwickeln, die tradierte Gattungsgrenzen überschreiten. Ein weiterer Schüler, Allan Kaprow, verwandte 1958 den Begriff «Happening» zum ersten Mal.¹ Er hat seine komplex strukturierten und inklusive der Mitarbeit des Publikums festgelegten Aufführungen als «Happenings» bezeichnet, bevor der Begriff als Bezeichnung für spontane und unorganisierte Aktionen populär wurde. Als «Happening vor den Happenings» gilt das 1952 von Cage organisierte und nach einem festen Zeitplan von ihm, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, David Tudor und anderen ausgeführte «Event» im Eßsaal des Black Mountain College in North Carolina.²

Cage stellte in seinen Kursen an der «New School for Social Research» zunächst seine neuesten, häufig Innovationen bietenden Arbeiten vor. Vom Aufführenden ist bei der Übersetzung von Cages graphischen Notationen in Klangereignisse zum Beispiel die Art der Klangerzeugung oder die Klangdauer frei zu entscheiden. Nach dieser Präsentation ging Cage dann auf die Arbeiten seiner Schüler – in der Mehrheit Nicht-Musiker – ein und half ihnen, die häufig noch verdeckten Ansätze zu einer eigenständigen Produktion zu erkennen. Die Mehrheit seiner Schüler orientierte sich an Dadaismus, Futurismus und den Malaktionen des abstrakten Expressionismus.³



1
Einladungskarten der AG-Galerie,
New York, zu «Musica Antiqua et
Nova», 7.5.-30.7.1961, Archiv
Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

In dem Programm «MUSICA ANTIQUA et NOVA» (Abb. 1) wurden von den New Yorker «AG»-Galeristen George Maciunas und Almas Salcius⁴ bereits 1961 Musiker und Künstler vorgestellt, die in der 1963 erschienen, von La Monte Young und Jackson Mac Low herausgegebenen Fluxus-Anthologie⁵ mit Beiträgen vertreten sind. Cages elektronische Tonbandrealisation von «Williams Mix» (1952), «Fontana Mix» (1958) und «Music for «The Marrying Maiden» (Jackson Mac Low)» (1960) wurden in der «AG Galerie» und 1962/63 auf ebenfalls von Maciunas organisierten «FLUXFESTS» vorgeführt. George Maciunas datiert wegen des «AG»-Programms den Beginn von Fluxus auf 1961, vor der Verwendung des Gruppennamens für Fluxus-Konzerte ab 1962.⁶ Außer John Cage und La Monte Young lud Maciunas auf Empfehlung des letzteren⁷ ein: Joseph Byrd, Henry Flynt, Dick Higgins, Toshi Ichianagi, Ray Johnson, Jackson Mac Low, Walter de Maria, Richard Max-



2
Arthur C. Caspari liest George Maciunas' Manifest 'Neo-Dada in Musik, Theater, Dichtung', 'Après John Cage', Galerie Parnass, Wuppertal, 9. Juni 1962. Foto: Rudolf Jährling, Sammlung Silverman, Detroit/Michigan.

field, Yoko Ono. Außerdem schlossen sich folgende amerikanische oder in Amerika lebende Künstler/-innen Fluxus an: Alison Knowles, Shieko Kubota, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Takako Saito, Mieko Shiomi, Simone Forti (die damalige Frau von Robert Morris, der sich 1963 von Fluxus distanziert hat⁸), Ay-O, Ken Friedman, Geoffrey Hendricks, Benjamin Patterson, Robert Watts und Emmett Williams.

Maciunas suchte Mitte 1961 europäische Kontakte und schrieb an Hans G. Helms, Sylvano Bussotti und den damals in Deutschland lebenden Nam June Paik. Lediglich Paik antwortete. Als Maciunas sich dann 1962 wegen finanzieller Schwierigkeiten der AG-Galerie nach Deutschland absetzte, ging er nach Wiesbaden und nahm einen Job bei den 'US-Forces' als Graphiker an. Über Paik lernte er die deutsche Neo-Avantgarde der Musik kennen.⁹ In dem Kölner Atelier von Mary Bauermeister wurden Werke von Sylvano Bussotti, Karlheinz Stockhausen und den späteren Fluxus-Mitgliedern Nam June Paik und La Monte Young aufgeführt.¹⁰ Paik wirkte bei der ersten Aufführung von Karlheinz Stockhausens 'Originale' 1961 im Kölner Theater am Dom mit; von den Positionen der Besetzungsliste für nichtprofessionelle und professionelle Akteure aller Art übernahm er 'Action'.¹¹

Paik hatte Cage schon bei den 'Internationalen Ferienkursen für Neue Musik' 1958 in Darmstadt kennengelernt.¹² 1960, während einer Aufführung seiner 'Etude for Piano Forte' im Kölner Atelier Bauermeister ging Paik plötzlich auf Cage zu, schnitt ihm ein Stück aus seinem Hemd sowie die Krawatte ab und wusch ihm die Haare mit Shampoo.¹³ Als Paik 1961 bei einer Vernissage der Düsseldorfer 'Galerie 22' seine 'Hommage à John Cage' für Tonbänder und Klavier aufführte, traf er Joseph Beuys zum ersten Mal.¹⁴ Beide, Beuys und Paik, wurden Fluxus-Mitglieder.

In dem Konzert 'Après John Cage' am 9. Juni 1962 in der Wuppertaler Galerie Parnass wurden zwei 'Events' von Benja-

min Patterson und Maciunas aufgeführt.¹⁵ Arthur C. Caspari trug zu Beginn des Konzertes Maciunas' Manifest 'Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art' (Abb. 2) auf deutsch vor, das als 'Fluxus'-Programm gelten kann:

'Neo-Dada, its equivalent, or what appears to be neo-dada manifests itself in very wide fields of creativity. It ranges from «time» arts to «space» arts . . . There exist no borderlines between one and the other extreme.'

Hinter dem Vortragenden hielt Paik ein Diagramm von Maciunas hoch, das horizontal die Ausdifferenzierung der experimentellen Präsentationsformen des 'Neo-Dada' in Raum- und Zeitdimensionen und vertikal deren 'transition' zeigt

'from extremely artificial art, illusionistic art, then abstract art . . . to mild concretism, which becomes more and more concrete, or rather non-artificial till it becomes non-art, anti-art, nature, reality.'¹⁶

Paik lud Maciunas zu 'Neo-Dada in der Musik' 1962 in den Düsseldorfer Kammerspielen ein. Viele Stücke, die später zum Programm der Fluxus-Konzerte gehörten, sind dort zum ersten Mal aufgeführt worden, so Nam June Paiks 'One for Violin solo' (1962) – der plötzlichen Zertrümmerung einer Violine auf einem Tisch (nachdem sie langsam gehoben wurde) – und George Brechts 'Word Even' ('Exit'), einer Präsentation des Wortes 'Exit' in welcher Form auch immer.¹⁷ [Exit]

Während George Maciunas' Aufenthalt in Europa 1962/63 und den ersten 'Festa Fluxorum Fluxus' 1962 in Wiesbaden, London, Kopenhagen und Paris, 1963 in Düsseldorf¹⁸, Amsterdam, Den Haag, Nizza, Oslo und Stockholm kamen zum New Yorker Kreis folgende europäische Künstler hinzu: die Franzosen Robert Filliou und Ben Vautier, der Schweizer Daniel Spoerri, die Deutschen Joseph Beuys, Dieter Rot, Tomas Schmit und Wolf Vostell, der Holländer Willem de Ridder sowie die Dänen Eric Andersen, Per Kirkeby und Arthur Køpcke

(deutschstämmig). Nach Dada gab es mit Fluxus wieder eine amerikanisch-europäische Künstlergruppe (mit einem hohen Anteil von in Amerika lebenden Japaner/-inne/-n).

1962, noch in Wiesbaden, begann Maciunas mit der Vorbereitung von Fluxus-Editionen.¹⁹ Editionen der «Flux-Kits» bestehen aus je einem Koffer, der kleine Schachteln, häufig aus Plexiglas, enthält, in denen noch kleinere Textkarten und Objekte zu finden sind. Die «Flux-Kits» enthalten eine zusammenhanglose Serie von gezielt belanglosen Einfällen. Die «Flux-Kits» waren billig, aber in den sechziger Jahren kaum absetzbar.²⁰

Nach Maciunas Rückkehr im September 1963 nach Amerika trat ab 1964 in New Yorker Fluxus-Konzerten Nam June Paik auf. Die Musik- und Kunstszene des Rheinlandes war für den in Japan aufgewachsenen Koreaner Paik eine Zwischenstufe zu seiner späteren Karriere in Amerika als Videokünstler mit neuester japanischer Technik.

Als Stockhausens «Originale» am 29.4. und 8.9.1964 in New York aufgeführt wurde – unter der Leitung von Allan Kaprow und unter anderem mit Mary Bauermeister, Allen Ginsberg, Max Neuhaus und den Fluxus-Mitgliedern Dick Higgins, Jackson Mac Low und Nam June Paik –, protestierte Henry Flynt mit einem Pamphlet, das Stockhausens wissenschaftsorientierte Musik angriff. Flynt kritisierte Stockhausens Ablehnung nicht-europäischer und nicht-ernster Musikformen als kulturellen Imperialismus. Mit Flynt protestierten die Fluxus-Mitglieder Ay-O, Tony Conrad, George Maciunas, Takako Saito und Ben Vautier²¹: Protestierende und mitspielende Fluxus-Mitglieder standen sich gegenüber.

Dieser Protest gegen Stockhausen verdeutlichte und verschärfte im Fluxus-Kreis die Polarisierung in anarchistische, politisch indifferente²² und politisch orientierte Kollegen. Mit dem Stockhausen-Protest endete die intensive Zusammenarbeit aller Fluxus-Mitglieder.²³ Es war der «erste Tod» von Fluxus vor dem Ende der Fluxus-Aktivitäten 1978 mit dem Tod des 47-jährigen Maciunas.

Nach dem «ersten Tod» gründete Dick Higgins von der anarchistisch-apolitischen Fluxus-Gruppierung die «Something Else Press» in New York. In der «Something Else Press» wurden zwischen 1964 und 1973 unter anderem Künstlerbücher und -texte von George Brecht, Robert Filliou, Geoffrey Hendricks, Alison Knowles, Ray Johnson, Jackson Mac Low, Diter Rot, Daniel Spoerri und Emmet Williams publiziert.²⁴ 1969 gab John Cage in Zusammenarbeit mit Alison Knowles unter dem Titel «Notations» eine Anthologie in Higgins' Verlag zur Unterstützung der «Foundation of Contemporary Performance Arts» heraus. Auf Seiten der politisch orientierten Künstler gründete Joseph Beuys – nach der Erschießung des Studenten Benno Ohnesorg bei einer Demonstration gegen den Besuch des Schah von Persien am 2. Juni 1967 – am 22.

Juni 1967 in Düsseldorf die «Deutsche Studentenpartei». Und George Maciunas begann 1968 mit der «Flux-House Cooperative» im New Yorker Stadtteil Soho, einem erfolgreichen Projekt der Gebäudesanierung durch Eigeninitiative von Künstlern, das Spekulant zuvorkam.

2. Events

2.1. «idea» Happenings

Cages Betonung der «Dauer» und seine Vorliebe für «komplexe Situationen»²⁵ wird von einigen seiner Schüler durch die unterkomplexe «short form» des «Events»²⁶ ersetzt – seit 1955 von Dick Higgins und George Brecht sowie seit 1960 von La Monte Young.²⁷ Die «short form»-Notation besteht aus knappen Vermerken auf Kärtchen in Alltagssprache, die dem Aufführenden unterschiedlich große Freiheiten läßt. Weitere Fluxus-Künstler wie Eric Andersen, Giuseppe Chiari, Robert Filliou, A.M. Fine, die japanische Künstlergruppe Hi Red Center, Geoffrey Hendricks, Takehisa Kosugi, George Maciunas, Yoko Ono, Chieko Shiomi und Robert Watts arbeiten ebenfalls mit «short form»-Notationen.

Cage hat «indeterminacy» des Verhältnisses zwischen Komposition und Realisation²⁸ durch graphische, bedeutungs offene Notationssysteme erreicht, während George Brecht durch zu kurze (elliptische) verbale Angaben es dem Aufführenden überläßt, zu entscheiden, was zu tun ist: Auf seinen «Event Cards» sind Substantive, Prädikate und Präpositionen notiert, während Verben und sonstige Bezeichnungen für Handlungen fehlen. Wie die Interpreten von Werken Cages sich eine zweite Notation für die Aufführung erstellen müssen, die eine der Möglichkeiten der graphische Notation von Cage in normaler Notenschrift konkretisiert²⁹, so müssen sich die Aufführenden von Brechts «Event Cards» erst ein Handlungskonzept einfallen lassen, in dem zum Beispiel ein Exemplar aus der Menge der Objekte, die mit einem Wort bezeichnet ist, vorkommen kann. Zwischen die Konzeption des Künstlers und die Realisation schiebt sich bei Cage und Brecht das Realisationskonzept eines Aufführenden.

Ob nun der Künstler sein Konzept aufführt oder eine andere Person: Die Differenz von Werkidee und Handlungskonzept der Aus-/Aufführung ist bei Cage und Brecht unüberbrückbar. Auch der Künstler kann – in «Fluxversions» – pro Aufführung nur eine unter vielen Aufführungsmöglichkeiten seiner Werkidee bestimmen.

Zur Vermeidung von Künstlerselbstdarstellung bestand Maciunas zwar darauf, daß konzipierende und aufführende Personen verschieden sind, nicht aber darauf, daß Werkkonzept und Realisationskonzept von verschiedenen Personen stammen. In den «Festa Fluxorum Fluxus» haben häufig Kollegen die «Fluxversions» von Autoren der «Events» aufgeführt.

Paik zog es jedoch vor, seine Stücke selbst aufzuführen und spontan zu verändern.³⁰

Bei Cage hatte die Offenheit der Aufführungsmöglichkeiten die Funktion, dem Autor jede Autorität gegenüber dem aufführenden Interpreten zu nehmen, und der Bereitschaft des Interpreten zur Unterordnung zuvorzukommen: Virtuosität wird als freiwillige Subordination entlarvt. Die Mehrheit der Fluxus-Künstler übernimmt diese antiautoritäre Position.

«Concept art» im Sinne Tony Conrads und Henry Flynts entsteht, wenn der Autor ein nicht material, sondern nur mental realisierbares Konzept notiert. Die Cage wichtige Aufführungsaktion wird in «concept art» durch ein Lesestück ersetzt.³¹

Kaprow, der in seinen «Happenings» Cages Vorliebe für «komplexe Situationen» folgte, ohne «indeterminacy» beizubehalten, hat die «Events» seines Kollegen Brecht als «idea» Happenings charakterisiert:

«...«idea» Happenings, that is, they don't have to be though they may be performed, and they're usually of a very miniscule kind, though you have to get to them by virtue of either reading about or hearing about them, something like an extension of the emperor's clothes. To my mind the best of this kind of happenner is George Brecht who sends little printed cards to his friends from time to time on which there are only a few words. For example, in one called «three aqueous events» the title was written in small letters in the center of this little card and was followed by a dot saying, Water. And next, underneath, it said Ice, and the last dot was followed by Steam. Now you can muse on this, think it entirely in your mind, sitting on a chair or walking along the street... In other words, the extent of possibili-

ties here is enormous. Most of the time, however, it seems that they are simply thought about.»³²

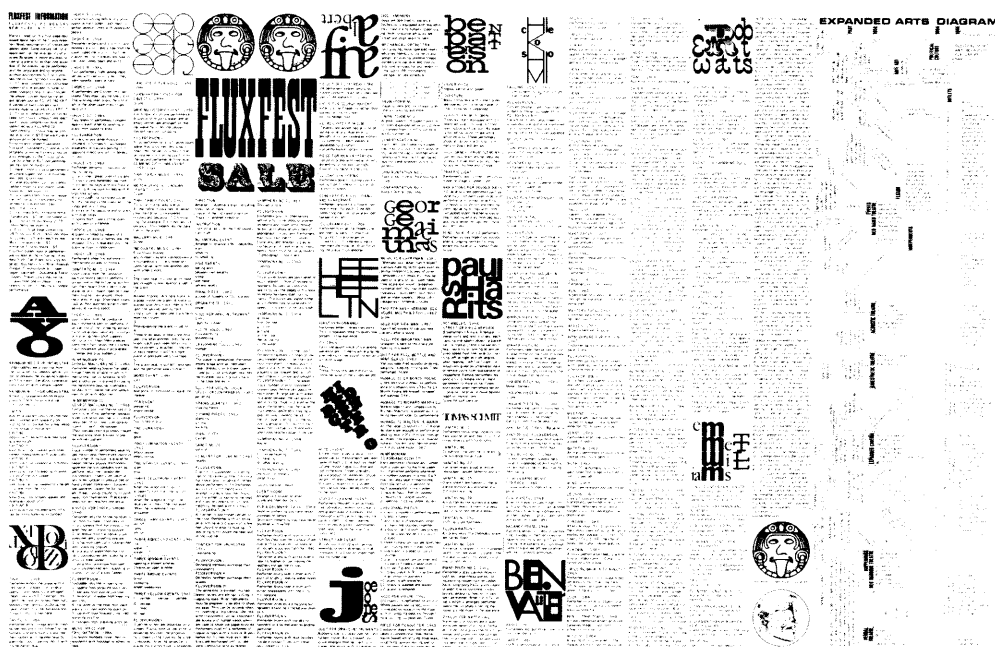
Ken Friedman hat die Fluxus-Notationsweise der «Event Cards» in «short form» durch ihr Verhältnis zu Realisationsmöglichkeiten bestimmt:

«A series of thoughts or concepts, either complete in themselves as work(s), or leading to documentation or to realisation through external means.»³³

Die Aufführungen der «Events» auf den «FLUXFESTS» waren «staged happenings»³⁴, während Allan Kaprow und das Fluxus-Mitglied Wolf Vostell ««participation» Happenings»³⁵ in Außenräumen bevorzugten. Kaprow und Vostell verwandeln in vielen Happenings die Zuschauer in Akteure, müssen aber selbst als «Dirigenten» die Ausführung ihrer Konzepte leiten: Als Akteur kann der Zuschauer zwar partizipieren, doch nicht «frei» unabhängig vom Aktionskonzept. Im Aktionskonzept sind bestenfalls Freiräume, Lücken eingeplant, die spontanes Reagieren zulassen.

Die meist kurzen Aufführungszeiten der «Events» dagegen erlauben kaum eine andere «Partizipation» des Publikums als die der Störung oder einer simultanen Aufführung weiterer Aktionen.³⁶ 1962 und 1963 in Düsseldorf haben mehrere Fluxus-Mitglieder ihre Stücke zwar simultan aufgeführt, jedoch nicht das Publikum zu zusätzlichen Aktionen angeregt.³⁷

Die Nicht-Partizipation bei den «Events» läßt sich aus dem konzeptuellen Charakter als «idea» Happening erklären: Der Ereignischarakter vieler Aufführungen läßt sich als Nicht- oder Anti-Ereignis, somit als Paradox bezeichnen. Durch be-



3
Fluxfest Sale
(für Veranstalter),
1967
Archiv Sohm,
Staatsgalerie Stuttgart

liebigen ›Etwas‹, durch ein ›relatives Nichts‹, soll im Sinne des Zen auf ein ›absolutes Nichts‹³⁸ verwiesen werden – dazu Cage:

«Wenn Sie Etwas und Nichts gegenüberstellen, verbleiben Sie noch im Spiel intellektueller Kategorien. Was ich meinte als ich vom ›nichts dazwischen‹ sprach, ist, daß das zur Frage stehende Nichts ... weder Sein noch Nichts ist.»³⁹

Jedes Kunstwerk kann nur ein Verweis durch Irgendetwas auf das ›absolute Nichts‹ sein. Das ›Etwas‹, das Kunstwerk als materielles Substrat oder Handlung, ist nur Anlaß, nicht Ziel – wiederum mit Cage:

«Das Problem ist, daß etwas geschieht.»⁴⁰

«What we require is silence; but what silence requires is that I go on talking.»⁴¹

«The mind, though stripped of its right to control, is still present ... Where these ears are in connection with a mind that has nothing to do, that mind is free to enter into the act of listening, hearing each sound just as it is, not as a phenomenon more or less approximating preconception.»⁴²

Ein beliebiges ›Etwas‹ verweist auf das ›absolute Nichts‹, indem es auf sich selbst verweist, darauf, daß es so ist, wie es ist, mit welcher Qualität auch immer. Und nach dem ›I Ging‹, aus dem George Brecht bereits 1957, dem Jahr, in dem er Cage zum ersten Mal traf, wie folgt zitiert:

«Man achieves the height of wisdom when all that he does is as self-evident as what nature does.»⁴³

Einige Fluxus-›Events‹ sind Variationen von Cages ›4'33''‹ von 1952, das dem Aufführenden nur vorschreibt, in drei Akten verschiedener Zeitlänge sich an/vor ein Instrument zu setzen, und still zu bleiben.⁴⁴ So besteht George Brechts ›Incidental Music: Piano Piece No.5‹ von ›Summer, 1961‹ aus der Anweisung: ›The piano seat is suitable, and the performer seats himself.‹⁴⁵

Brecht verzichtet auf Zeitangaben, wie Cage dies auch in seiner korrigierten Version ›o'oo''‹ tat.⁴⁶

Cage und die Fluxus-Mitglieder, die ›Events‹ konzipiert haben, lehnten den auktorialen Aufführungsleiter, zu dem sich Kaprow und Vostell machten, ab.⁴⁷ Die ›staged happenings‹ der Fluxus-Mitglieder, die die Theater-Situation der Konfrontation des Publikums im Auditorium mit Bühnenaktionen beibehalten, ersetzte Cage jedoch in seinen ›Musicirci‹⁴⁸ durch simultane Aktionen, zwischen denen das Publikum wandern und selbst agieren konnte, ohne irgendeiner Anweisung zur Partizipation folgen zu müssen. Allerdings waren die ›Musicirci‹ nicht immer ohne Abgrenzung zwischen Publikum und Performern realisierbar.

Die ›«participation» Happenings‹ von Allan Kaprow und Wolf Vostell, die ›Event‹-Realisationen auf Bühnen und die Si-

multanaktionen in Cages ›Musicirci‹ sind alternative Präsentationsformen des Happenings.

2.2. Dirigent

Cage hat seine Ablehnung der autoritären Rolle des Dirigenten expliziert. Zur Funktion des Dirigenten in seinen eigenen Werken schreibt er:

«... the conductor of an orchestra is no longer a policeman. Simply an indicator of time – not in beats – like a chronometer. He has his own part. Actually he is not necessary if all the players have some other way of knowing what time it is and how that is and how that time is changing.»⁴⁹

Cage akzeptiert die Rolle des Dirigenten nur als Uhrwerk oder als gleichberechtigter Akteur unter anderen Akteuren.

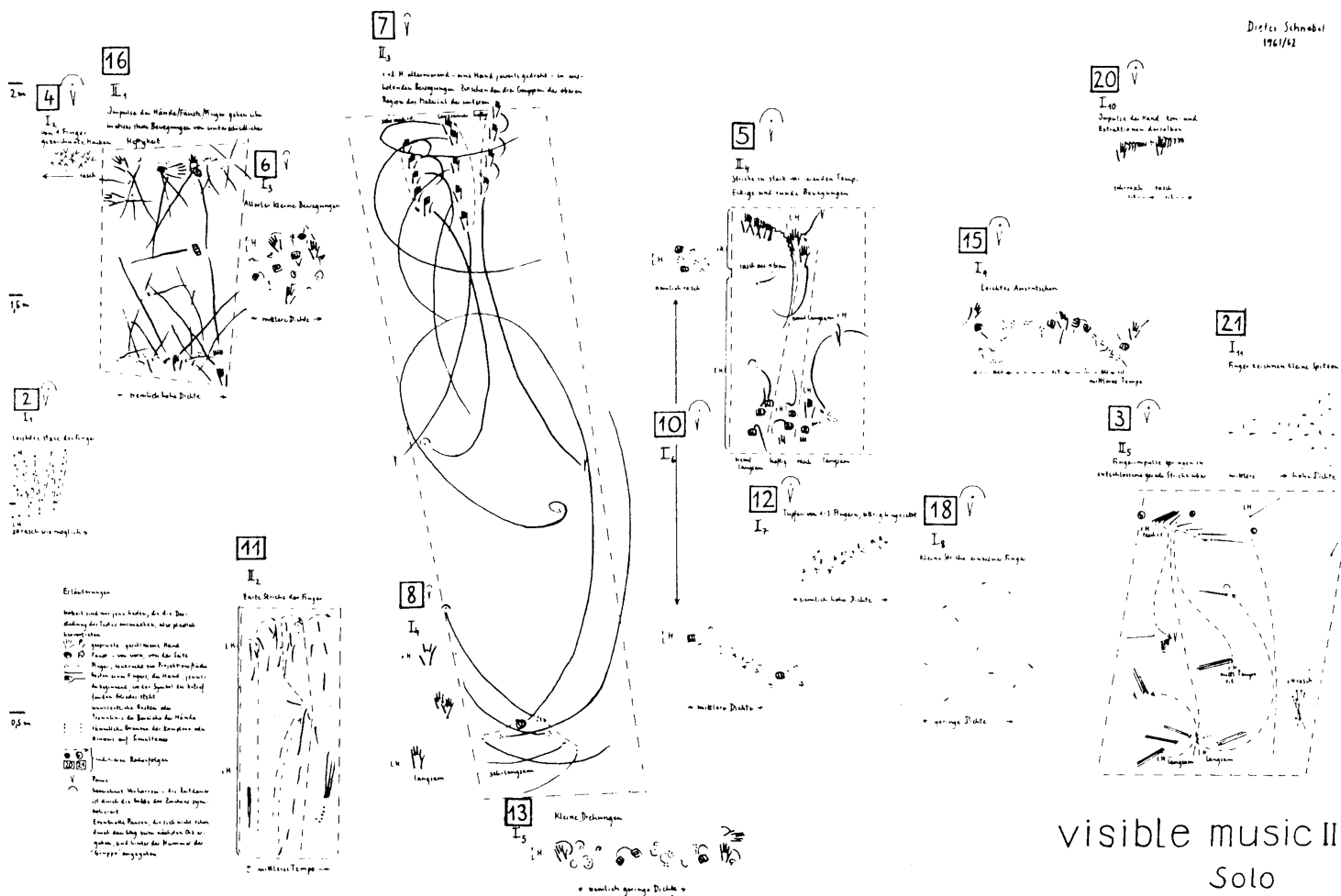
Mehrere Stücke von Fluxus-Mitgliedern beziehen sich, teilweise wie Slapsticks, auf die Orchesterordnung mit Dirigenten vor Interpreten, so Ay-Os ›Rainbow No. 1 for Orchestra‹, Roberto Bozzis ›Concerto No.3‹ (1966), George Brechts ›Concert for Orchestra‹ (1962) in der ›Fluxversion III‹ sowie seine ›Symphonies No.2‹ (1962) und ›No.3‹ (1964), Joe Jones' ›Dog Symphony‹, George Maciunas' ›Piece for Conductor‹ (1965), Ben Vautiers ›Orchestra Piece No. 4‹ (1965)⁵⁰, Takehisa Kosugis ›Tender Music (for solo conductor)‹ (1965)⁵¹ und Dieter Schnebels ›Visible Music II‹ (1960-62; Abb. 4)⁵².

Wie in Dieter Schnebels ›Visible Music II‹ tritt auch in Maciunas' ›Piece for Conductor‹ der Dirigent, bar des Orchesters, als Solist auf: Bei Schnebel dirigiert der Akteur nur scheinbar das Publikum, während seine Handbewegungen tatsächlich selbstbezüglich sind. Bei Maciunas dagegen ist der Dirigent ausschließlich mit sich selbst beschäftigt:

«Conductor steps over podium and takes a conventional bow. He remains bowed while trying shoelaces, scratching ankles, rolling and unrolling legs of his trousers, etc. etc.»⁵³

Zu ›Symphonie No.3‹ schlägt George Brecht in dem Aufführungskonzept ›Fluxversion I‹ für seine Notation ›on the floor‹ vor, daß sich Orchestermitglieder auf der vordersten Sitzfläche niederlassen, mit ihren Instrumenten in Spielposition. Auf den Einsatz des Dirigenten – 1965 in New York dirigierte La Monte Young das ›Fluxusorchester‹ (Abb. 5)⁵⁴ – sollen sich ›in unison and smoothly‹ alle Musiker vom Stuhl fallen lassen. Die Musiker gehorchen der Partitur (dem Aufführungskonzept) und dem Dirigenten: Sie machen im Sinne der Aufführungstraditionen alles richtig – und unterlaufen doch alle Erwartungen einer Aufführung, die mit dem Beginn auch schon endet.

Zur Auseinandersetzung mit diesen Dirigenten-›Events‹ ist ein Rückblick auf Arbeiten hilfreich, die Musikaufführungen vor Fluxus thematisiert haben.



visible music II
Solo

Printed by permission of the composer.

4
Dieter Schnebel, *Visible Music* II:
Zeitbilder, Solo für einen Dirigen-
ten, 1960-62, eine Seite der Parti-
tur, aus: J. Cage/A. Knowles,
Notations, New York 1969, o. pag.



5
George Brecht, *Symphony No. 3, Fluxversion 1 (on the floor)* (Partitur; siehe Abb. 3). Ausführung: ~~Perpetual Fluxfest, New Cinematheque~~, New York. Dirigent: La Monte Young; Fluxusorchester: Chicko Shiomi, Robert Watts, A. Cox, Yoko Ono, George Brecht, Takehisa Kosugi, Dick Higgins, Ben Vautier, Joe Jones. Foto: Peter Moore

Jean Tardieu's «Sonate» ist ein Modellstück absurden Theaters, in dem «drei Herren» «im Straßenanzug» «sich im banalsten Konversationston» beschreiben, «was in einer Sonate, die sie im Konzert gehört haben, «geschehen ist».» Drei Akteure, im Halbkreis auf Stühlen sitzend, führen ein Stück narrativer Kammermusik vor, in dem die expressiv-dramatische Zeitororganisation einer Sonate verbal nachvollzogen wird: Ihre Vorführung einer Vorführung wird selbst expressiv-dramatisch. In Cages Texten mit Takt- oder Zeitgliederungen für «konzertante Lesungen» thematisiert der Vortrag im Vergleich zu Tardieu relativ nüchtern seine eigene Gliederung und Aufführungsform.⁵⁵

In den «Lectures» von Cage bezieht sich die Aufführung mittels Verbalisierung, über eine Metasprache für non-verbale Präsentationsformen, reflexiv auf sich selbst, während bei Tardieu die Verbalisierung einer dramatischen musikalischen Form erneut zum Vorwand dramatisierender Aufführungskünste wird: Der Medienwechsel von Musik zum Theater erzeugt keine Erkenntnis – außer der Erkenntnis von der Absurdität des Wunsches nach letzter Erkenntnis.

Bei vielen Stücken von Fluxus-Mitgliedern bezieht sich die Aufführung nicht à la Cage reflexiv auf sich, noch wird die (Re-)Inszenierung des Absurden wiederbelebt, sondern durch ironischen Rückbezug auf tradierte Aufführungsformen entstehen «gags»:

«Fluxus art-amusement is the rear-guard without any pretention or urge to participate in the competition of «one-upmanship» with the avant-garde. It strives for the post-structural and nontheatrical qualities of simple natural event, a game or a gag. It is the fusion of Spikes Jones, Vaudeville, gag, children's games and Duchamp.»⁵⁶

Das Nebensächliche, das nicht zur musikalischen Klangerzeugung selbst, sondern zu ihrer Vorbereitung gehört, wird zur Hauptsache, Musik wird zum «natural event» – wie bei John Cage:

«We have eyes as well as ears, and it is our business while we are alive to use them.»⁵⁷

«An ear alone is not a being ... It becomes evident that music itself is an ideal situation, not a real one.»⁵⁸

«Relevant action is theatrical (music [imaginary separation of hearing from the other senses] does not exist) inclusive and intentionally purposeless.»⁵⁹

Die Fluxus-Mitglieder thematisieren aufs Neue die bereits in der futuristischen und dadaistischen Avantgarde programmatisch überwundene Gattungsästhetik der Teilung von Sicht- und Hörbarem. Durch eine Spannung zwischen Verweisen auf werkexterne musikalische Aufführungstraditionen und selbstbezüglichen Werkformen wird Ironie erzeugt. Wenn Cage meint:

«Theatre is continually becoming that it is becoming.»⁶⁰

– dann ist das auf die Fluxus-Events übertragbar. Doch bezieht sich «Theatre» bei Cage auf die nichtmimetische konkrete, einmalige Aktion, bei den «idea» Happenings dagegen auf vorstellbare, selbstbezügliche Aktionen, zu denen jederzeit neue Aktionsvorstellungen hinzukommen können. Die «Ironie» der Dirigenten-Events ist Teil des Denkbildes, der von der Notation wie der Aufführung auslösbaren Imagination, und erschöpft sich nicht – im Unterschied zum «gag» in Unterhaltungskünsten – in einer unmittelbaren Lachreaktion.

Als narrative Elemente werden in den Fluxus-Konzepten für Dirigenten-«Events» traditionelle Aufführungsformen eingesetzt. Die plötzliche Aktion in Brechts Aufführung der «Fluxversion I» von «Symphony No. 3», in Maciunas' «Piano for Conductor» die langsame Selbstdekonstruktion der Dirigentenfunktion durch einen Akteur in der Dirigentenrolle und Schnebels länger dauernde Folge von Dirigiergesten ohne Dirigierfunktion in «Visible Music II» sind alternative Strategien, sich auf Narratives einzulassen, um die Ablehnung des Narrativen zu demonstrieren. Tardieu dagegen bestätigt Narratives, um die Sinnfrage stellen zu können. Narratives ist in absurdem Theater das Medium, in dem sich die Sinnfrage stellen läßt, um dann mit dramatisierenden Mitteln die Absenz von Sinn hervorkehren zu können. Cage und die Fluxus-Mitglieder stellen die Sinnfrage nicht und verzichten auf Dramatisierung: Der Begriff «Theater» bezieht sich jetzt auf Ereignisse in ihrem natürlichen oder möglichen Verlauf ohne dramatische Stilisierung. Nicht-mimetische Handlungen werden aufgeführt oder in der Notation angesprochen, die – wie bei Schnebel – nichts ausdrücken, oder – wie bei Brecht und Maciunas – Ausdruck zum «gag» werden lassen: Der «gag» ist eine Abweisung von Ausdruck durch doppeldeutigen, unangemessenen Ausdruck.

Die «Events» beziehen sich auf ihre werkinterne Form über den Umweg der Referenz auf Präsentationsformen der musikalischen Vorgeschichte. Indem in den «Events» der Bruch mit der musikalischen Vorgeschichte thematisiert wird, wird zugleich eine Beziehung zur Musikgeschichte hergestellt: Diskontinuität darzustellen impliziert Kontinuität als Folie für den Vergleich. Doch die Diskontinuität wird gerade an den Elementen demonstriert, die zum Anschluß an die Musikgeschichte und damit zur Herstellung von Kontinuität eingesetzt werden: Die Folie wird zur Hauptsache. Der Bruch mit der musikalischen Vorgeschichte weist sich als ein aus dieser Vorgeschichte geborener aus: Indem bislang ungenutzte Aktionsmöglichkeiten der Aufführungssituation Dirigent-Orchester realisiert werden, erscheinen die Aufführungskonventionen als willkürliche Restriktionen. Die Ironie steckt also nicht nur in Verwandtschaften mit «gags» der Unterhaltungskunst, sondern in dem Umgang von Fluxus-Künstlern mit der historischen Situation, in der die «Events» mit einem Publikum zu rechnen haben, das seine Erwartungshaltungen im Konzert-

saal an Aufführungsformen für klassische Musik ausgebildet hat.

Die Dirigenten – «Events» sind an einem Scheideweg der Neo-Avantgarde zu lokalisieren: zwischen bloßem Stilwechsel (l'art-pour-l'art) und Grenzüberschreitung. Die Dirigenten-«Events» sind wegen ihrer Distanz zu jeder Form normativer Ästhetik weit genug entfernt von Stilfragen, aber noch keine Grenzüberschreitung, weil noch als musikalische Bühnenaufführungen identifizierbar. Die Dirigenten-«Events» sind «Grenzbeschreitung».

3. Kunst und Gesellschaft

Unter den Fluxus-Mitgliedern gab es drei verschiedene Einstellungen zu desemantisierenden, anarchistischen⁶¹ Kunstformen und ihrem Verhältnis zur Resemantisierung durch politische Programmatik:

1. Eine wie John Cage an formalen, desemantisierenden Verfahren orientierte «Intermedia»⁶²-Kunst. Der politische Gehalt verbirgt sich in der konsequenten Konzeption von Präsentationsformen und offenbart sich nicht in einer politischen Semantik. Das politische Moment erscheint im Zusammenreffen von Aufführungskontext und Werk, in der Reibung zwischen Erwartungshaltung des Publikums und ihr zuwiderlaufender Präsentationsform. So gehen unter anderen George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Jackson Mac Low und La Monte Young vor.

2. Die parallele Entwicklung von experimentellen Verfahren und illustrativen Verfahren zur Präsentation einer politischen Semantik: Henry Flynt und George Maciunas haben für formale Experimente und politische Programmatik je verschiedene Werkformen entwickelt.

3. Die Integration von De- und Resemantisierung, von Formexperimenten und politischen Ansprüchen in Werkorganisationen, die Vorcodierungen nicht abbauen (1.) oder übernehmen (2.), sondern umformen. Zwischen Zerlegen und Reintegration des Zerlegten in neue Zusammenhänge werden Übergangsformen geschaffen. Wichtig ist es, auf dem Weg zu sein, ohne das Ziel der Umformung immer schon scharf und eindeutig umreißen zu können. Aus der Kombination einer «anderen», zukunftsweisenden formalen Organisation der Werkteile mit gegenwärtigen Realitätselementen – zum Beispiel Fernseher in Arbeiten von Beuys, Paik und Vostell – entsteht eine Spannung, die nur in der Wirklichkeit selbst durch Veränderungen aufgelöst werden kann. Die formale Organisation der Dekonstruktion enthält bereits Ansätze zu einer Rekonstruktion, die dem Rezipienten zugespielt werden. Die Werke enthalten offensive Strategien, mit denen sie sich an die Rezipienten wenden. Zum konstruktiven Ansatz kommt durch diese appellative Form ein emphatisches Moment hinzu.

Wichtige Vertreter sind Joseph Beuys, Allan Kaprow, Nam June Paik und Wolf Vostell.⁶³

4. Cage und Fluxus

John Cage ist der Vermittler zwischen

1. klassischer Vorkriegs-Avantgarde und der Neo-Avantgarde nach dem Krieg,
2. rationalen, zentrierenden Verfahren der Planung und der Pluralisierung von Techniken, Medien, Codierungen,
3. westlicher und östlicher Kultur.

Für Fluxus ist Cage in allen drei Vermittlerrollen gleich wichtig geworden:

ad 1.

Maciunas' Rede über Neo-Dada von 1962 resümiert den Stand einer Kunstentwicklung, die über den Sieg der abstrakten Malerei im Kunstbetrieb hinaus will, indem sie sich damals brachliegenden Ressourcen der klassischen Avantgarde zuwendet – Ressourcen, in denen nicht nur im Rahmen etablierter Präsentationsformen, sondern auch mit Präsentationsformen selbst experimentiert wurde. Einen wichtigen Anstoß für eine neo-avantgardistische «Intermedia»-Kunst liefert Cages Transformation der Ready-Made-Strategie Marcel Duchamps von einem statischen Objektkonzept in Klangprozesse: Das statische Ready-Made-Konzept Duchamps wird von Cage prozessualisiert. Die Notation bestimmt bei Cage nicht mehr Klangformen – siehe die Bestimmung von Tonhöhen im klassischen Notationssystem –, sondern Arten der Klangerzeugung. Die Notation der Klangerzeugung besteht bei Cage häufig aus Angaben zur Auswahl aus vorgefundenen Techniken, zum Beispiel sind in «Imaginary Landscape No. 4» von 1951⁶⁴ Frequenzen von Radios bestimmt, die ohne Rücksicht auf Senderfrequenzen und den zum Zeitpunkt der Aufführung laufenden Programmen eingestellt werden sollen. Das Klangresultat wird bestimmt von Nicht-Kunst-Elementen, auf die die Aufführenden durch das in der Notation angegebene Verfahren zum Zeitpunkt der Realisation «treffen».

ad 2.

Cage hat den Eigensinn der Notation als «Schrift», ohne Rücksicht auf ihre mitteilenden Zeichenfunktionen für Ausführende, herausgearbeitet. Bei den «Events» in «short form» bleibt Cages Differenz zwischen Notation und Ausführung dann erhalten, wenn poetische, weil bedeutungsoffene Notationen – wie Brechts «on the floor» – eines Ausführungskonzeptes bedürfen, indem eine Übersetzungsrelation zwischen Schriftkonzept und Aktion vorgeschlagen wird. Diese Übersetzungsrelation kann keine ein-eindeutige, alle Ausführungsteile in Notationsteilen repräsentierende mehr sein. Aus der Nichtrepräsentierbarkeit der Notation in der Ausführung

folgt, daß Rezipienten nicht von der Präsentation von Ereignissen auf das Konzept schliessen können: Hinter den selbstbezüglichen Ereignissen verschwinden Autor und Konzeption. Durch das Verschwinden rekonstruierbarer Autor-Intentionen werden die Ereignisse semantisch unvorbelastet, bedeutungsoffen präsentiert. Semantisierungen werden der Eigenverantwortung von Rezipienten übergeben.

Der Selbsthistorisierung der Moderne als fortlaufende Reihe von Gegenbewegungen, in denen zentrierende Konzeptionalisierung und dezentrierende Expansion der Präsentationsformen laufend miteinander vermittelt werden, wird von Cage und den ebenfalls Zen-beeinflußten Fluxus-Mitgliedern wie Brecht oder Paik eine Nicht-Moderne, ein Nicht-Ursprung jenseits der fortschrittsorientierten Moderne entgegengehalten: Es wird der Eurozentrismus der Moderne kritisiert, indem ein Standpunkt außerhalb von narzißtisch aus der Moderne selbst erzeugbaren Gegenbewegungen und fortschreitend komplexer werdenden Vermittlungen von Gegensätzen eingenommen wird. Die Relation zwischen Konzept und Realisation wird so indeterminiert wie möglich gehalten, indem möglichst keine ästhetische Qualität der Ausführung im Konzept verankert/antizipiert wird.

Zen-beeinflußte Fluxus-Mitglieder wie Brecht und Paik vertreten eine Auffassung, nach der die Avantgarde immer schon postavantgardistisch war, bevor sie sich entwickeln konnte.⁶⁵ Der Ursprung der Avantgarde ist, nihilistisch gedacht, ein Nicht-Ursprung, der nicht durch Fortschritt überschreitbar ist, sondern von dem es nur beliebig viele Abwege gibt.⁶⁶ Von den abwesenden Intentionen des Autors, von dem Konzept ohne Ursprung, zweigen unbegrenzt viele Realisations- und Bedeutungsmöglichkeiten ab.

ad 3.

Maciunas und Flynt lehnen die Avantgarde als Hochkunst aus sozialkritischen Gründen ab. Sie durchbrechen mit der Aufforderung zu Umwertungen des Erniedrigten nicht den modernen Argumentationsrahmen der Gegenbewegungen von Hoch und Tief, sondern begeben sich lediglich auf die andere Seite: von E zu U. Die Zen-beeinflußten Künstler befreien sich von Polarisierungen wie Hoch und Tief durch die Rückkehr in ästhetische Indifferenz, die vor sozialen, mit differenzierenden Intentionen belasteten Handlungen liegt. Statt Aufführungsmöglichkeiten «zentralistisch» zu fixieren, erlauben die «short form»-Notationen eine Pluralität von Aufführungsmöglichkeiten, die wiederum die Aufmerksamkeit des Rezipienten möglichst wenig «denken» sollen. Eine Aufführung ist desto adäquater, desto uninteressanter, beiläufiger sie abläuft. «Moderne», rational entwickelte Verfahrensweisen werden eingesetzt, um eine Rezeptionssituation zu erzeugen, in der die Aufmerksamkeit sich auf das gleich-gültige So-Sein der Dinge jenseits der wertungsbedachten, hierarchisieren-

den modernen Reflexion konzentriert. Ästhetische Indifferenz und Vielfalt der Präsentationsformen bedingen sich gegenseitig.

Die sozialkritische Rolle von Cage als Mittler zwischen avanciertesten westlichen Verfahren und nihilistischen östlichen Traditionen lebt auch und gerade in den Fluxus-Mitgliedern fort, die ihm nicht so eng formal folgen, wie dies seine ehemaligen Fluxus-Schüler an der «New School for Social Research» – mit Ausnahme Kaprows – tun. Mit der Resemantisierung künstlerischer Verfahren einer desemantisierenden Avantgarde bei Beuys, Kaprow, Paik und Vostell wird Cages implizite, in der formalen Werkorganisation angelegte anarchistische Sozialkritik zur Sozialtherapie: Die von Cage vorausgesetzte Offenheit für unvorhersehbare Ereignisse – Cage: «All you can do is suddenly listen.»⁶⁷ – dient Beuys, Kaprow, Paik und Vostell als Neu-Einstieg in Soziales. Die Betonung liegt auf der Erneuerung von Sozialisationsprozessen durch via Zufall generierte Störungen, auf Sozialisation durch die Integration von Zufall in permanente Lernprozesse, und nicht – wie bei Cage – auf einer anarchistischen Haltung, auf Zufall statt Sozialisation: Zufall und Sozialisation versus Zufall statt Sozialisation.

5. Post-Fluxus: Kunst im EDV-Zeitalter

5.1. Die Politisierung der Stille

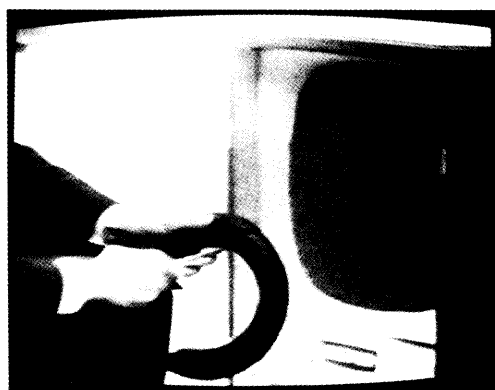
In folgenden programmatischen Punkten stimmen Cage, Paik und Beuys – trotz verschiedener künstlerischer Verfahren – überein:

- die nichtmimetische Antizipation von Lebensformen in der Organisation von Kunstformen;
- die Entgrenzung von Tabuzonen;
- die Ersetzung von politischen Institutionen durch Selbstorganisationen (während Flynt und Maciunas die bestehende Politik durch eine andere ersetzen wollten).

Nach Beuys soll vermieden werden, daß Cages «Silence» zum Dogma wird. Beuys äußerte über die Duchamp-Nachfolge, zu der Cage sich mit seinen Alltäglichen einbeziehenden Zufallsverfahren selbst zählt:

«Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet».⁶⁸ Dennoch soll nach Beuys das «Schweigen» als therapeutisches Regulativ, als Denkbild einer fiktiven (Nicht-)Einheit außerhalb der Selbstentzweigungen der Moderne, nicht aufgegeben, wohl aber anders genutzt werden.

Beuys sitzt in der ersten Einstellung des Videos «Filz-TV» (1970; Abb. 6), dicht vor einem laufenden Fernseher, dessen Monitor mit Filz abgedeckt ist. Der Ton des Senders, von einem Nachrichtensprecher, ist hörbar. Nachdem Beuys ein Stück des Filzes vom Monitor gezogen hat, wird nur graues



6
Joseph Beuys,
Filz-TV, 1970,
Video, s/w, Auflage: 9,
Videogalerie
Gerry Schum,
Berlin

Flimmern sichtbar. Beuys schlägt dann mit Boxhandschuhen gegen den Filz auf dem Monitor so, daß es vom Kamerastandpunkt hinter seinem Rücken aussieht, als schlage er sich auf den Kopf. Tatsächlich aber prallen die Boxhandschuhe vom Monitor ab und fliegen auf Beuys' Gesicht zu.⁶⁹

Die erste Einstellung des Videos *Filz-TV* ist ein Denkbild für Beuys' programmatischen Begriff *«Eurasia»*, für die kritische Relation von europäischer Kultur und asiatischem, dezentrierendem Nihilismus, von Information (Nachrichtenton), Desinformation durch *«Rauschen»* (Monitorflimmern) und Stille (Filzabdeckung). Beuys dramatisiert hier Cages *«Silence: more than sound»*⁷⁰: Die Trommelgeräusche stürzen nicht – wie Ereignisse bei Cage und Paik – durch Simultanprojektionen ins Nichts, sondern ihr Rhythmus erhält vor dem bildlosen Nachrichtenton und dem Kopf des Künstlers (in der Funktion eines exemplarischen Zuschauers) eine expressive, beklemmende Dimension. Beuys ersetzt das asiatische Idealbild der unbefleckbaren Leere, des in die Stille fallenden, in ihr verschwindenden Lärms, durch die Realität der immer schon erlittenen Verletzung, hinter die es für Lebende kein Zurück mehr gibt: *«Zeige deine Wunde»*.⁷¹

In der folgenden Filmeinstellung schneidet Beuys eine Blutwurst in zwei Hälften und hält eine davon wie ein Stethoskop vor den Monitor: Lebensspendendes wird gegen die tote,

unproduktive TV-Maschine gehalten. Daraufhält er die Wurst gegen die Wand des Aufführungsraumes. Schließlich dreht er den Fernseher gegen ein Filzstück, das an der Wand hängt. Der Wärmespender Filz und die vor Unwetter schützende Wand werden dem Überflußprodukt Fernseher – Beuys verwendet ein Modell aus der Frühzeit des Fernsehens, der Zeit des steigenden Wohlstands in der Bundesrepublik – entgegengehalten.

Im Unterschied zu Beuys' Umgang mit emotiven und symbolischen Zeichenfunktionen erweitert Paik Cages Verfahren der durch Zufallsoperationen und Simultanvorführungen erzielbaren Unbestimmtheit. Zeichen werden so die mitteilenden Funktionen entzogen, auf die Beuys gerade Wert legt. In Paiks Videobändern wird aus *«Botschaften»* von TV-Shows ein Form- und Farb-*«Rauschen»* mittels elektronisch gesteuerter Montage, Überblendung und Umformung.⁷² In Paiks Multi-Monitor-Installationen mit simultanen Vorführungen der eigenen Videobänder entsteht durch Informationsakkumulation eine farbsymphonische Nicht-Botschaft, eine Innenarchitektur aus lichtspendenden Medien.⁷³ Das durch die Programmgestaltung von Sendeanstalten und Werbung vorcodierte Medium Fernsehen wird in Installationen wie *«TV-Garden»* in eine elektronische Landschaftsarchitektur aus dezentriert angeordneten, lichtspendenden Bildinseln überführt.

Paik widerspricht wie Beuys, aber auf eine andere Weise, dem apolitischen, defaitistischen ›Schweigen‹ von Duchamp und Cage: Durch eine Rekontextualisierung des ›künstlichen‹ Mediums Fernsehen in ›natürliche‹, dezentrierte Wahrnehmungsprozesse. In den Videobändern werden ›künstliche‹ Zeichensysteme (Codes) des TV desemantisiert und durch Einbettung der Monitore in ›Natur‹-Installationen resemantisiert: Die Resemantisierung als Renaturierung setzt eine Desemantisierung kultureller Codes voraus.

Die Desemantisierung wird in den Videofilmen als Prozeß durchgeführt: Das Zeichenarsenal der Unterhaltungssendungen, das transformiert wird, ist nicht nur in verformtem Zustand, sondern auch als Kopie im ursprünglichen Zustand zu sehen: Es bleibt erkennbar, was transformiert wird. Paiks ›TV-Garden‹ demonstriert einen Prozeß von der im Film zitierten Kultur über die elektronische Verformung der Kultur zur Renaturierung der Rezeptionsumstände.

Beuys und Paik kritisieren in konkretisierten Denkbildern wie ›Filz-TV‹ und ›TV-Garden‹ den personale Erlebniswelten gefährdenden Mediengebrauch. Aus künstlerischen Verfahren werden beide Male konkrete Umgangsformen mit von Massenmedien beschädigten Lebenswelten, während Cage und seine Fluxus-Schüler von der New School for Social Research es vorziehen, formale Verfahren zu kultivieren, zu deren Ausführung es zwar konkreter Elemente bedarf, die aber selbst gegenüber der konkreten Lebenswelt abstrakt bleiben. Während die ›Events‹ sich auf das unmittelbare Zusammenreffen von ›verzeitlichtem‹ Werk und Publikum konzentrieren, thematisieren Beuys und Paik im ›verzeitlichten‹ Werk den Konflikt zwischen abstrakten Zeichenorganisationen in Informations- sowie Unterhaltungsmedien und unmittelbarer, subjektiver Lebenserfahrung.

5.2. Event, Konzept und Monitor

Zukunftweisend an ›Fluxus‹ ist die Kombination des Ereignischarakters nichtmimetischer Handlungen mit der Konzeptualisierung durch Planungsstrategien und dem Einsatz elektronischer Medien (seit 1962/63). Kurz:

Die Fluxus-Ansätze zur Kombination von Event, Konzept und Monitor enthalten ein aktuelles Potential.

Im folgenden wird unter a.) auf Aspekte im Umfeld des Stichwortes ›Monitor‹ eingegangen, unter b.) die Bedeutung der Konzeptualisierung im Zeitalter der Verbreitung elektronischer Datenverarbeitung kurz skizziert und unter c.) werden neue Möglichkeiten zum Stichwort ›Event‹ angesprochen.

a. elektronische Bildmedien und Lebenswelt

Der von Maciunas eingeforderte ›concretism‹ wurde auf ›Fluxfesten‹ neben ›Events‹ auch in Filmen von George Brecht, Joe Jones, Yoko Ono, Nam June Paik, Paul Sharits, Chieko Shiomi, Stan Vanderbeek und anderen durchgeführt. Die

›Fluxfilme‹ thematisieren ein heute durch magnetische Träger von Filminformation (Videobänder) bereits veraltetes Filmmaterial – die Filmspule mit Lochstreifen – und die noch mechanischen Verfahren am Schneidetisch beim Kleben von Einzelbild-Sequenzen.⁷⁴ Paik und Vanderbeek haben sich in ihrer ununterbrochenen Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Entwicklung elektronischer Bildmedien⁷⁵ bemüht, den kritischen Impuls, der aus der Aktionsmalerei und Musik zu Happening & Fluxus geführt hat, weiter zu tragen.

Die Weiterleitung des kritischen Impulses von Happening & Fluxus in die Anwendungsbereiche elektronischer Medien gelingt über eine Konzeptualisierung in Form einer Thematisierung von Präsentationsformen, durch eine Reflexion der möglichen Zusammenhänge zwischen materialer (Arbeit) und mentaler Produktivität (Koordination von Zeichen) sowie zwischen der Subjektivität von Zeichenanwendern und abstraktem Zeichenaustausch.

So liefert Beuys' ›Filz-TV‹ ein Denkbild für den Gegensatz von lebenszerstörenden nicht-interaktiven Massenmedien und lebenserhaltender Natur, während Paik und Vanderbeek nach Wegen suchen, diesen Gegensatz aufzulösen: Sie suchen nach Wegen, neue Technologien in Lebenswelten zu integrieren, bevor es zu spät ist.

b. Konzeptualisierung der Welt – Programmierung von Kunst:

Nachdem aktionsorientierte Ansätze der Malerei aus den Grenzen der Bildfläche durch Anregungen von Cage – durch seine Prozessualisierung der Ready-Made-Strategie und seine Hervorhebung der theatralischen Seite der Klangproduktion – befreit wurden, war es für Künstler wie Paik, Vostell und Beuys der nächste zu vollziehende Schritt, die Differenz zwischen ortsungebundenen elektronischen Medien und ortsgebundener Interaktion, zwischen internationaler Informationsvernetzung und regionaler, unmittelbar erfahrbare Lebenswelt zu thematisieren.

Künstler, geübt in individuellen Arbeitsformen, prallen auf die technischen und organisatorischen Kapazitäten von Korporationen, die als abstrakte Entscheidungsträger und Meinungsmacher mittels internationaler elektronischer Datenvermittlung an vielen Orten gleichzeitig in Erscheinung treten. Sich auf kunstexternen Gebrauch elektronischer Medien beziehende Kunstwerke verlangen eine konzeptuellere, Externes durch Ausdifferenzierung integrierende Werkorganisation als ›Happenings‹ und ›Events‹, wenn sie als ›Denkbilder‹ mit der Komplexität etablierter Informationsnetze Schritt halten wollen. Mit dieser Komplexierung reagieren Künstler wie Beuys und Paik auf eine Lebenswelt, in der abstrakte Zeichenorganisation in bislang unbekanntem Ausmaß in die konkrete Umwelterfahrung eindringt.

Die Thematisierung der Differenz von Notation und Aufführung in den «idea» Happenings weist voraus auf die künstlerische Aus-

einandersetzung mit Relationen zwischen Zeichenorganisation durch Software und Zeichenpräsentation in Hardware.

c. Integration von «idea» und «participation» Happening

Cages «Variation V» (1965) und «VII» (1966)⁷⁶ sind in Kooperation mit Technikern, Tänzern und Künstlern (bei «V»: Paik und Vanderbeek) entwickelte Multimedia-Stücke mit elektronisch gesteuerten, teilweise interaktiven Klangsystemen. Die «Variation»-Performances von Cage und ähnliche zeitgleiche Bemühungen, besonders die Aufführungen in den von Robert Rauschenberg organisierten «Nine Evenings»⁷⁷, nehmen mit ihrer Pluralität von elektronisch gesteuerten und projizierten Ereignissen Paiks Entwicklung zu Multi-Monitor-Installationen vorweg. Simultaneität und Unbestimmtheit sind Elemente formaler Organisation, die Cages «Variations» und Paiks Multi-Monitor-Installationen gemeinsam sind. Eine elektronisch gesteuerte, in Kollaboration mit Technikern entstandene Vernetzung zwischen Klangsystemen weisen Cages «Variation»-Performances und Paiks interaktive, auf Besucher reagierende synthesesizergesteuerte Multi-Monitor-Installation «Participation TV II»⁷⁸ (Abb. 7) auf.

Paiks «Participation TV II» weist voraus auf eine durch Echtzeit-Computer-Bildgenerierung heute mögliche Art der Multi-Monitor-Installation mit interaktiven, auf Außen- wie auf Innen- (von Monitor zu Monitor) Reize reagierenden Bildsystemen.⁷⁹

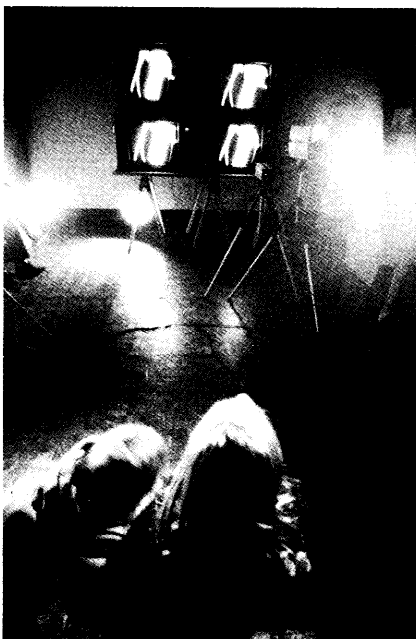
Durch neue Technologie können interaktive Systeme Qualitäten der abstrahierenden Informationsorganisation von «idea» Happenings mit «participation» Happenings verbinden: Die Relation Konzeptkarte-Präsentationsform der «idea» Happenings wird durch das Verhältnis zwischen interaktivem Programm und In-/

Output ersetzt. Der auktoriale Leiter der «participation» Happenings wird von interaktiven elektronischen Systemen abgelöst.

Eine «participation», in der jeder Rezipient ohne anleitende Autorität zum Akteur wird, wird in elektronisch gesteuerten reaktiven Environments möglich, sobald technische Einweisungen in Steuermechanismen ersetzbar sind durch für den Benutzer einfache Sensor-Programm-Reaktionen in Echtzeit. Dies ist bereits der Fall, jedoch noch mit erheblich geringerer Bildverarbeitungskapazität als in Nicht-Echtzeit-Bildverarbeitung.

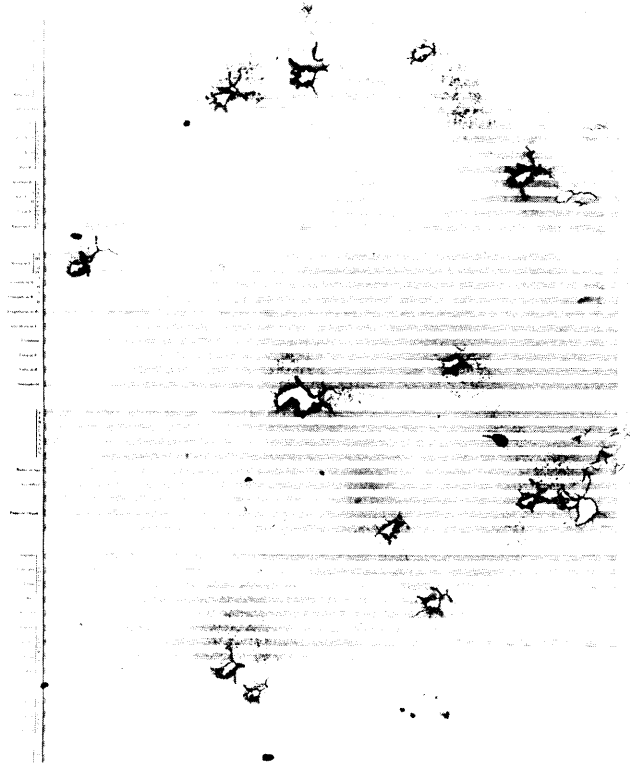
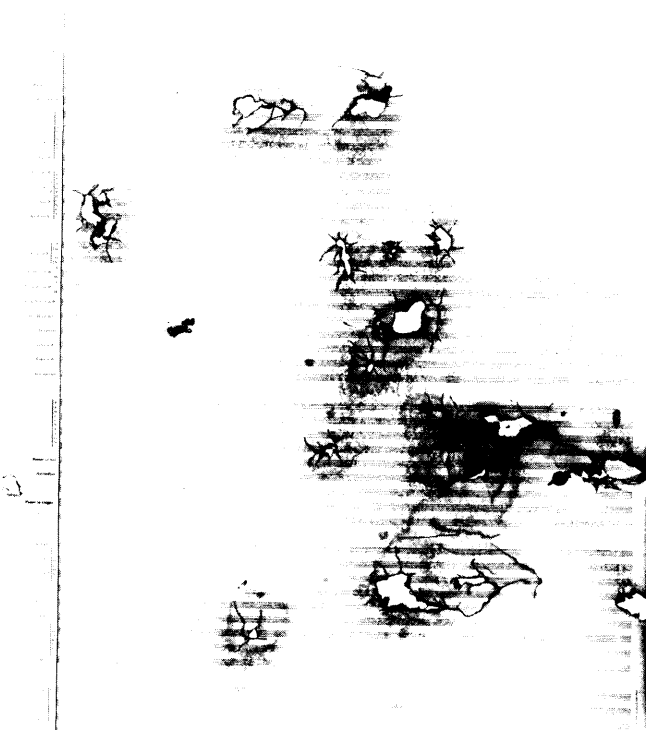
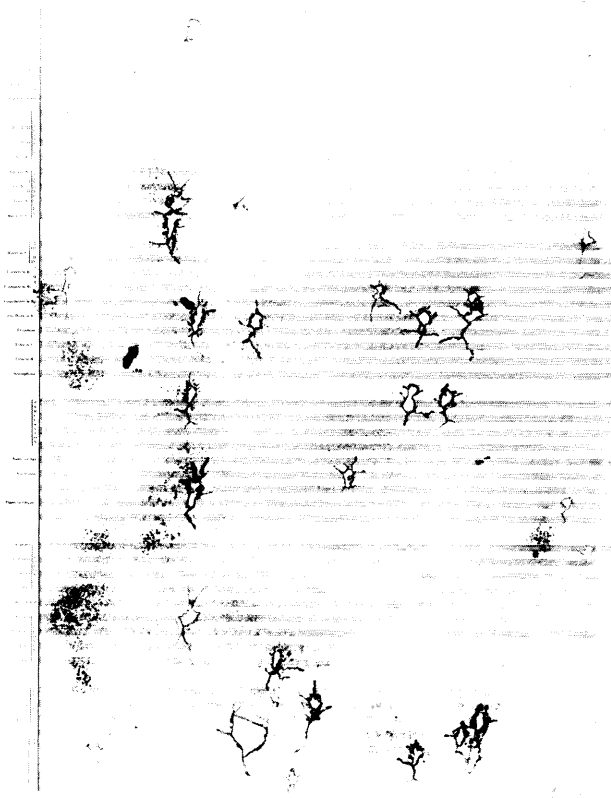
Mit Hilfe der Kunstmittel der «short form» und der «single events» wurde nur zum ersten Mal ein «idea» Happening möglich, dessen «ästhetischer Gegenstand»⁸⁰ heute mit Mitteln der elektronischen Programmierung als «participation» Happening rekonstruierbar ist: Die Begriffe der Simultaneität und Unbestimmtheit, die für Cage Grundlagen zur Schaffung «komplexer Situationen» waren, werden durch die Frage, wie komplex und offen elektronische Echtzeit-Systeme für kreative Partizipation sein können, wieder aktuell. Aus Einfällen für «idea» Happenings ohne «participation» ist die Frage nach Programmideen geworden, die die komplexeste «participation» ermöglichen: Neue Konzepte für reaktive Environments können komplexe, simultane «participation» Events ermöglichen.⁸¹ Was zur Fluxus-Zeit (bis bis zum «ersten Tod» 1964) noch nebeneinander existiert – Event, Konzept und Monitor –, wird später mit neuen, laufend erschwinglicher werdenden technischen Möglichkeiten integriert.

Thomas Kellein nannte «FLUXUS – eine Internationale des künstlerischen Mißlingens».⁸² Als Gruppenorganisation war Fluxus nicht kurzlebiger als andere künstlerische Organisationen und die Werkformen sind dank ihres aktuellen Potentials nicht als mißlungen zu bezeichnen. Nicht nur die Ziele von Fluxus, sondern die der meisten vorausschauenden Gruppenorganisationen ließen sich erst nach ihrer Auflösung realisieren. Bestenfalls ließe sich Kelleins Verwendung des Begriffs «Mißlingen» in einem Hinweis auf den Zusammenhang zwischen eingeschränkten Realisationsmöglichkeiten in der Gegenwart und Zukunftsperspektiven rechtfertigen: Die mißlungenen Bemühungen zur Realisation von Zielen können das Potential für das Gelingen weiterer Künstlerprojekte enthalten. So ist im Ende der «Fluxfest-Events» (und anderer «Happenings») das Potential für die Entwicklung elektronisch in Echtzeit gesteuerter, interaktiver Multi-Media-Installationen aufgehoben.



7
Nam June Paik, *Participation TV II*,
1969/71, Closed Circuit-Installation mit Video-Synthesizer,
Galerie Bonino, New York 1971.
Foto: Peter Moore

Dick Higgins, *Symphony No. 834*, 1969
1st movement
– Allegro Moderato
2nd movement
– Largo con bombardamenti subiti
3rd movement
– Scherzo [Presto]
4th movement
– Maestoso
eingebrannte Löcher in Notenpapier
je 54 x 44,5 cm
Privatsammlung Stuttgart



Anmerkungen

¹ Zu Allan Kaprows erstem Gebrauch des Begriffs 'Happening' und damit zum ersten Gebrauch des Begriffs für eine (Anti-) Kunstform: Haskell, Blam 1984, S. 31-35; Tomkins, Wall 1983, S. 150 ff.

² Zu den zeitgleichen Aktionen dieses 'Events' siehe die kommentierte Cage-Chronologie in diesem Katalog.

³ über Cages Kurse:

– John Cage in: Kostelanetz, Cage 1973, S. 168f.

– Al Hansen und Dick Higgins in: Kostelanetz, Cage 1973, S. 171-174.

– Allan Kaprow in: Kostelanetz, Theater 1968, S. 105 f.; Tomkins, Wall 1983, S. 149 f.

– Jackson Mac Low in: Fluxus, Wiesbaden 1982, S. 120f.

⁴ Der Name der Galerie besteht aus den Anfangsbuchstaben der Vornamen der Galerieleiter.

⁵ Finanzielle Unterstützung für die Publikation von 'An Anthology' (Mac Low/Young, Anthology 1970) kam von Paul Williams (nach Nam June Paik, in: Fluxus, Venedig 1990, S. 246), dem Gründer der Gate Hill-Kooperative in Stony Point, wo John Cage von 1954 bis 1971 in einem kleinen Haus wohnte.

⁶ Maciunas 1978: '...in '61 I had a gallery which did everything that later Fluxus did but did not use that name.' (Fluxus, Venedig 1990, S. 228).

⁷ Zu La Monte Youngs Rolle bei der Programmgestaltung der AG-Galerie s. Henry Flynt in: Fluxus, Venedig 1990, S. 99, 105. Maciunas selbst bezeichnet in seinem 'Diagram of Historical Development of Fluxus ...', 1973 (Dreyfus, Happenings 1989, o. pag., Kat. Nr. 279; Fluxus Codex 1988, S. 330), eine Veranstaltungsreihe in Yoko Onos Atelier vom 18.12.1960 bis 30.6.1961 als 'La Monte Young Series'. Die im Diagramm als 'Maciunas-Series' bezeichneten Veranstaltungen der AG-Galerie fanden vom 14.3. bis 30.7.1961 statt.

⁸ Zu Robert Morris' Beiträgen für 'An Anthology', die von ihm zurückgezogen wurden, s. Haskell, Blam 1984, S. 99f., 101, Fig. 144.

⁹ Paik in: Fluxus, Venedig 1990, S. 247

¹⁰ s. M. Bauermeister, Frühe Akti-

vitäten in Köln, in: Fluxus, Wuppertal 1981, S. 195-207

¹¹ Decker, Paik 1988, S. 28. Mary Bauermeister übernahm die Position Malerei. Sie arbeitete im Dunkeln mit Phosphorfarben (Fluxus, Wuppertal 1981, S. 74, Kat. Nr. 6).

¹² Während Cage 1958 im Laufe einer Europareise unter anderem bei den 'Internationalen Ferienkursen für Neue Musik' in Darmstadt weilte, unterrichtete Richard Maxfield an der 'New School for Social Research'. George Maciunas war einer von Maxfields Studenten.

¹³ Herzogenrath, Paik 1983, S. 17f.; Paik, Köln 1977, S. 44. Cage, Vögel 1984, S. 210.

¹⁴ Nach Paik, in: Fluxus, Venedig 1990, S. 248

¹⁵ Hendricks, Fluxus 1987, S. 494, 499f. Zur Galerie Parnass: Der Architekt Rudolf Jährling hat in seiner Wohnung 1945-1965 zeitgenössische Kunst ausgestellt, s. Kat. Ausst. Treffpunkt Parnass, Wuppertal 1945-1965, Von der Heydt-Museum, Wuppertal 1980.

¹⁶ Hier zitiert nach dem englischen Manuskript, das in einer Transkription nach einem Microfilm des Archivs Sohm abgedruckt ist in: Fluxus, Venedig 1990, S. 214, 216; Fluxus, New York 1988, S. 25-27.

Maciunas weist in seinem 'Fluxus (Its Historical Development ...) - Diagramm' von 1966 (Fluxus Codex 1988, S. 350) – eine von mehreren Transformationen seines ersten Diagramms für seinen 'Neo-Dada'-Vortrag – John Cage als Mittler zwischen klassischer Avantgarde – Futurismus und Dadaismus – und Neo-Avantgarde aus. In einem Interview von 1978 erklärt Maciunas, das 'FLUXUS-Diagramm' zeige:

'... how they all [indeterminacy, simultaneity, concretism, noise, concept art] end up with John Cage and his prepared piano, which is really a collage of sounds ... Wherever John Cage went he left a little John Cage group ... it shows up very clearly on the chart.' (Fluxus, Venedig 1990, S. 227)

Maciunas lernte den Kreis um Cages Schüler zunächst 1961/62 in New York, dann 1962 im Rheinland kennen. In Deutschland traf Maciunas auch die Amerikaner Benjamin Patterson und Emmett Williams zum ersten Mal. Patterson

und Williams wohnten damals in Deutschland. Sie bildeten zusammen mit Beuys, Paik und Vostell einen deutschen Fluxus-Teil.

¹⁷ Hendricks, Fluxus 1987, S. 495, 501 f. Programm von 'Neo-Dada in der Musik' in: Fluxus, Venedig 1990, S. 45.

Zu Brechts 'Exit': Fluxus Codex 1988, S. 102, 156, 193 f.; Kat. Ausst. Fluxus etc./Addenda II: The Gilbert and Lila Silverman Collection, Baxter Art Gallery, California Institute of Technology 1983, S. 14, Nr. 33.1; Fluxus, Venedig 1990, S. 144; Paik, Köln 1977, S. 47. Paiks 'One for Violin solo' ist auch von George Maciunas 1964 auf einem 'Fluxfest' in seinem Atelier, der 'Fluxhall', aufgeführt worden (Fluxus Codex 1988, S. 220).

¹⁸ Wiesbaden und Düsseldorf rekonstruiert in: Hendricks, Fluxus 1987, S. 495-498, 503-517.

¹⁹ Fluxus Codex 1988, S. 105

²⁰ Es gab ab 1963 Editionen und 'Kits' einzelner Künstler, darunter 'Water Yam'-Schachteln mit 'Event Cards' von George Brecht (Fluxus Codex 1988, S. 157, 216ff.; Fluxus, New York 1988, S. 23, 52, Nr.67; Fluxus, Venedig 1990, S. 145f.), kollektive 'Flux-Yearboxes' ab 1964 (Fluxus Codex 1988, S. 103-127, 155) und ebenfalls ab 1964 kollektive 'Flux-Kits' (Fluxus Codex 1988, S. 72-76, 154), Sammlungen von auch einzeln erwerbenden Editionen verschiedener Künstler.

Zu den Preisen der 'Fluxkits': Maciunas schreibt Ende Juni oder Juli 1964 an Willem de Ridder: 'You can sell these for \$ 100 or more ... It costs me \$ 60 to make us each suitcase ...' (Fluxus Codex 1988, S. 73).

Das Vertriebsnetz bestand offensichtlich aus nicht viel mehr als einem New Yorker Fluxshop in Maciunas Atelier, in dem niemand kaufte, und Fluxus-Konzerten – nach Maciunas 1978:

'So then the idea was to do concerts as a promotional trick for selling whatever we were going to publish or produce.' (Fluxus, Venedig 1990, S. 228)

Maciunas 1978 über die Preisentwicklung:

'Now like around '64 or so we finally did a, the second Yearbox, Yearbook came out, that's the bound envelopes, and didn't sell at

all. Maybe we sold two or one copy. They were selling then, I think, \$ 20 or \$ 30 each. Now they're selling for \$ 250 ... and the 'Water Yam', if you can still find any around, is like around \$ 100. Used to be \$ 5.' (Fluxus, Venedig 1990, S. 229, 230)

²¹ Flynts Pamphlet für die 'Originale'-Aufführung am 29.4.1964 in der Town Hall in: Fluxus Codex 1988, S. 250; für die Aufführung am 8.9.1964 in der Judson Hall in: Fluxus, Venedig 1990, S. 122.

²² M. Roth, The Aesthetic of Indifference, in: Artforum, November 1977, S. 46-53

²³ Henry Flynt: 'Maciunas' first, 1965, Fluxus history chart explicitly explains that a number of Fluxus artists have been expelled from Fluxus. These include Higgins', Mac Low, and Paik, who were 'Originale' performer. In the literature of Fluxus, these expulsions have been portrayed as the result of the 'Originale' affair – also it seems clear that Maciunas had additional grounds for the expulsions. Also, chroniclers of Fluxus such as Higgins and Henry Martin have portrayed the 'Originale' affair 'as the first death of Fluxus.' (Fluxus, Venedig 1990, S. 114)

Vgl. Dick Higgins: 'The day of 'Originale' arrived. The result was that some of the Fluxus performers (myself, for instance) had to pass through a picket line of other Fluxus artists, who were denouncing the performance as cultural imperialism. This was grossly embarrassing, and it discouraged much of the camaraderie of the earlier times of FLUXUS forever.' (Fluxus, Wiesbaden 1982, S. 134) 'Fluxus hat aufgehört zu existieren.' (D. Higgins) – Auszug aus 'Postface', Something Else Press, New York 1964, in: Becker/Vostell, Happenings 1965, S. 192) Vgl. T. Kellein, in: Kat. Ausst. 'Fröhliche Wissenschaft': Das Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart 1986, S. 95 f. (Mary Bauermeister referierend).

²⁴ D. Higgins, Letter to Harry Ruhé, 27.12.1976, in: Ruhé, Fluxus 1979, o. pag.

²⁵ 'Duration': Cage, Silence 1983, S. 13; 'Situation of complexity': Cage, Silence 1983, S. 53, 66; Cage, Vögel 1984, S. 214; Kostelanetz, Gespräch 1989, S. 144, 172, 201.

Die Definition des «Events» versucht Robert Watts in «In the Event» (in: *The Times Literary Supplement*, 6.8.1964, neu in: *Fluxus*, Venedig 1990, S. 279f.):

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, for attitudes, positions, or stances. Some are impossible, some inconsequential. The events to which I refer here are the ones that are printed on cards and collected in a box ... I tend to look upon events as actions of short durations, not necessarily related in any special sense. Über das «Event»: Kirby, *Happenings* 1965, S. 21; Schilling, *Aktionskunst* 1978, S. 63 f.; Wick, *Theorie* 1973, S. 121 f.

²⁷ D. Higgins, *Constellation* No. 1, July 12, 1959 (Higgins, *Works* 1982, S. 2; Mac Low/Young, *Anthology* 1970, o. pag.) G. Brecht, *Time Table Music*, Summer 1959 (*Fluxus*, Venedig 1990, S. 108). Nach Jon Hendricks ist La Monte Young der Erfinder der «short form»-Notation (*Fluxus Codex* 1988, S. 22, 358). Hendricks gibt als Zeitpunkt von La Monte Youngs ersten «events» Herbst 1959 an (Hendricks, *Fluxus* 1987, S. 495), also nach den oben genannten «Events» von Higgins und Brecht. Hendricks nennt als «short form»-Arbeiten von La Monte Young nur Notationen von 1960: «In seinen «Compositions 1960» Nr. 2-15, Piano Pieces for David Tudor (1960) und «Piano Pieces for Terry Riley, Nr. 1, 2» (1960) erfand Young die «short form»» (Hendricks, *Fluxus* 1987, S. 496; viele der genannten Arbeiten in: Mac Low/Young, *Anthology* 1970, o. pag.). Hendricks klärt nicht, nach welchen Kriterien La Monte Young den Begriff so bestimmt, daß frühere, vor 1960 entstandene «events» außer acht gelassen werden können. Der Begriff «short form» kann als Gattungsbegriff gelten, dessen Definition sowie die Frage nach der ersten Arbeit in «short form» unabhängig von Hendricks bisherigen Angaben geklärt werden müssen. La Monte Young hat seine Kompositionen von 1960 als «the theater of

the single event» (Haskell, *Blam* 1984, S. 53) bezeichnet: «I was perhaps the first to concentrate on and delimit the work to be a single event or object.» (M. Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, New York 1974, S. 69). La Monte Young spricht von «single event», nicht von «short form». Die beiden oben genannten Arbeiten aus dem Jahr 1959 von Higgins und Brecht sind keine «single events». Brechts «Drip Music» von 1959 (*Fluxus*, Wuppertal 1981, S. 83, Nr. 38) rechtfertigt La Monte Youngs «perhaps», mit dem er seinen Anspruch auf Erfindung des «theater of the single event» selbst infrage stellt. «Short form» ist nicht gleichbedeutend mit «single event»: Manchmal kann die Notation relativ lang und die Aufführung relativ kurz sein, wie in Higgins «Constellation No. 1», während in La Monte Youngs «Composition 1960 # 7» (Mac Low/Young, *Anthology* 1970, o. pag.) das Gegenteil der Fall ist. «Short form» und «single event» sind nur als relative, nicht als absolute Begriffe zur Beschreibung von «Event»-Charakteristika brauchbar: Es gab kein Fluxus-Programm, daß die Aufgabe gestellt hätte, die kürzeste Form der Notation und der Aufführung sowie das einfachste Ereignis zu finden. Die Frage, ob es aus prinzipiellen Erwägungen zu einem kurzen und einfachen «Event» nicht immer noch kürzere und einfachere «Events» geben kann, ist nie in Fluxus gestellt beziehungsweise konzeptualisiert worden. Die «Event»-Charakteristika des «single event» und der «short form» werden also nicht durch Fluxus-interne Reflexion, sondern sind im formalen Vergleich mit anderen, zeitgleichen Happening-Formen relevant. Im Verhältnis zu vierteiligen Happenings von Allan Kaprow und Wolf Vostell sind auch die 1959er «Events» von Brecht («Time Table Music») und Higgins («Constellation No. 1») «single events» von kurzer Notation («short form»).

²⁸ Cage, *Silence* 1983, S. 35-40

²⁹ P. Böttinger, Vom Außen und Innen der Klänge, in: H.-K. Metzger, R. Riehn (Hrsg.), *Musik-Konzepte*, Sonderband: John Cage, Bd. 2, S. 29ff. Im Archiv Sohm (Staatsgalerie Stuttgart) befindet sich eine Aufführungsnotation von

Dick Higgins für Cages graphische Notation «Solo for Voice 2» (Juli 1960). Cages Partitur besteht aus 5 Transparentfolien, einem Blatt und einer Anleitung, die angibt, wie die Folien über das Blatt zu legen sind, und wie durch Verbindungen zwischen den graphischen Elementen Angaben zur Klangerzeugung zu ermitteln sind. Ein Foto der Aufführung von Dick Higgins und Alison Knowles in «Parallele Aufführungen Neuer Musik» (mit Fluxus-Mitgliedern) in der Amsterdamer Galerie Monet am 5. Oktober 1962 in: *Fluxus*, Venedig 1990, S. 291.

³⁰ Maciunas 1967 über Paik: «... most of his pieces don't have scores or texts or descriptions. In fact he does not like to describe them, because like all prima donas and like Kaprow, he likes & insists that his pieces be performed by HIMSELF ONLY.» (*Fluxus Codex* 1988, S. 57)

Vgl. Maciunas, *Neo-Dada ...*, 1962: «... the primary contribution of a truly concrete artist consists in creating a «concept or a method» by which form can be created independently of him, rather than the form or structure. Like a mathematical solution such a composition contains a beauty in the method alone.» (s. Anm. 16)

³¹ H. Flynt, *Concept Art*, in: Mac Low/Young, *Anthology* 1970 (Erste kunsttheoretische Definition des Begriffs «Concept Art»); Tony Conrad, *Concept art*, Summer 1961: «To perform this piece do not perform it. This piece is its name. This is the piece that is any piece. Watch smoke.» (notiert in: G. Maciunas, *Diagram of Historical Development of Fluxus ...*; s. Anm. 7).

³² Kaprow in: J. Siegel, *Artwords: Discourse on the 60s and 70s*, Ann Arbor/Michigan 1985, S. 173. Foto einer Aufführung der von Kaprow erwähnten «Event Card» «Three Aqueous Events» von Brecht («Summer 1961») bei den von Al Hansen organisierten «Happenings, Events, and Advanced Musics», Douglas College, Rutgers University, New Brunswick/New Jersey 1963, in: Haskell, *Blam* 1984, S. 49. Dasselbe Foto von Peter Moore wurde auch als Aufführung von Brechts «Event card» «Drip Music (Drip Event)» (1959-62, s. Anm. 27 publiziert, so in: Dreyfus,

Happenings 1989, S. 24; *Fluxus*, Venedig 1990, S. 148).

³³ K. Friedman, *Fluxus and concept art*, in: *Art and Artists*, Oktober 1972, S. 50

³⁴ Kostelanetz, *Theater* 1968, S. 6; Schilling, *Aktionskunst* 1978, S. 62f.; Wick, *Theorie* 1973, S. 113, 115.

³⁵ s. Anm. 34.

³⁶ Cage, *Vögel* 1984, S. 209: «Ich habe der Aufführung eines Stückes von Dick Higgins in Chicago beigewohnt. Während es ablief, stand ein junger Mann aus dem Publikum auf und kletterte auf die Bühne. Zuletzt machte er in der Lotushaltung einen Kopfstand. Dick Higgins, der auf der Bühne arbeitete, unterbrach sofort seine Handlung, ging schnell auf den jungen Mann zu und schob ihn herunter. Er konnte eine Störung von außen nicht tolerieren, obwohl sich das Ganze an der äußeren Bühnenseite abspielte; seine Arbeit konnte sich auf überhaupt nichts anderes einstellen ... In Higgins' Fall wurden seine Absichten unterbrochen, aber in Wirklichkeit nicht das, was er tat. Vgl. Higgins in: «Postface» über das Kopenhagener Fluxfest («FLUXUS — Musik og Anti-Musik. Det Instrumentale Teater», Nikolaikirche, Kopenhagen, 23.-28.11.1962): «Als wir Knowles' «Proposition» [«Bereiten Sie einen Salat zu»] aufführten, geschah etwas Wundervolles. Ein ungeduldiger Däne kam auf die Bühne, um eine Mohrrübe zu stehlen. Ich schlug ihm mit dem Salatlöffel auf den Kopf, den Löffelstiel behielt ich in der Hand, der Rest flog davon, traf eine alte Dame, die vorher lärmend gestikuliert hatte, und landete schließlich in den Händen eines Mannes, der eingeknickt war. Ich lachte, und der Däne aß seine Mohrrübe.» (Becker/Vostell, *Happenings* 1965, S. 182) Higgins versteht seine Anti-Publikum-Aktionen offenbar nicht nur, um die Realisation des Aufführungskonzeptes zu sichern, sondern auch als Teil der Eigendynamik einer Aufführung.

³⁷ Simultan wurden bei «Neo-Dada in der Musik», Kammerspiele Düsseldorf 16.6.1962, Stücke von Sylvano Bussotti, Jed Curtis, Dick Higgins, Toshi Ichiyangi, Jackson Mac Low, George Maciunas, Nam June Paik, Benjamin Patterson,

Dieter Schnebel, Wolf Vostell und La Monte Young aufgeführt. Fotos in: *Leve, Aktionen* 1982, S. 100-108. Auf dem *Festum Fluxorum Fluxus* 1963 in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf (2./3.2.1963 wurden simultan aufgeführt: Tonbänder von John Cage und Richard Maxfield, Tomas Schmit-Zyklus für Wassereimer, Frank Trowbridge-Zig Poem, La Monte Young-566 for Henry Flynt (Hendricks, *Fluxus* 1987, S. 498).³⁸ Daniel Charles zitiert in Cage, Vögel 1984, S. 104 aus Koichi Isujimura, Vom Nichts im Zeit: «... möchte man schließen, daß so etwas wie das absolute Nichts undenkbar und unmöglich sei; und selbst wenn es auch denkbar wäre, so wäre es nur ein Gedankending, von keiner Wirklichkeit. Aber der Widerspruch im Verhältnis von absolutem und relativem Nichts, auf dem dieses Schließen gründet, ist in Wirklichkeit kein Widerspruch ... Daher ist jener Widerspruch nur Widerspruch im Bereich des Relativen, in der Dimension des vorstellenden Denkens, das sowohl das absolute Nichts als auch das relative Nichts, ebenso wie das Sein und sogar ihr Verhältnis wie etwas Seiendes vorstellen will.»

³⁹ Cage, Vögel 1984, S. 103.

⁴⁰ Cage, Vögel 1984, S. 180. Vgl. J.-F. Lyotard, Immaterialität und Postmoderne, Berlin 1985, S. 64: «Warum geschieht überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts?» J.-F. Lyotard, Das Erhabene und die Avantgarde, in: *Kunstforum*, Bd. 75, Sept./Okt. 7/1984, S. 121: «Das, was uns nicht zu denken gelingt, ist, daß etwas geschieht. Oder vielmehr und einfacher: daß es geschieht ... Daß es geschieht, »geht« gewissermaßen immer der Frage »voraus«, die sich auf das, was geschieht, bezieht. Oder vielmehr noch geht die Frage sich selbst voraus. Denn »daß es geschieht«, das ist die Frage als Ereignis, »dann erst« bezieht sie sich auf das Ereignis, das soeben geschehen ist. Das Ereignis geschieht als Fragezeichen, als Fragepunkt, noch bevor es als Frage geschieht.»

⁴¹ Cage, *Silence* 1983, S. 109.

(*Lecture on Nothing*, 1949)

⁴² Cage, *Silence* 1983, S. 22 f.

(*Composition as Process*, 1958)

⁴³ I Ging, zit. nach: G. Brecht,

Chance Imagery (1957), in: Martin, Brecht 1978, S. 128. Zufallsoperationen mittels I Ging bestimmen Cages Œuvre seit 1951.

⁴⁴ H. Henck, Vom Klang der Stille ..., in: *Raum Zeit Stille*, Köln 1985, S. 80-86 (vgl. kommentierte Chronologie).

⁴⁵ Eines von *Five Piano Pieces* auf einer *Event Card*, in: *Fluxus*, Venedig 1990, S. 146. George Maciunas hat nach Jon Hendricks am 2.2.1963 in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf von den nach der Notation sukzessiv oder simultan aufzuführenden *Five Piano Pieces* nur *«Nr.5»* aufgeführt (Hendricks, *Fluxus* 1987, S. 498, 514; *Leve, Aktionen* 1982, S. 153).

⁴⁶ *«0'00''/4'33'' (No.2)»* (Zugleich *«Solo for Voice 8»* in *«Song Books»*, 1970): «In a situation with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action. With any interruptions. Fulfilling in whole or part an obligation to others. No attention to be given the situation (electronic, musical, theatrical).» 24.-25.10.1962, in: H.R. Zeller (Hrsg.), *Cage Box*, John Cage Festival, Tage Neuer Musik, Bonn, 6.-14.6.1979, S. 49. Das Stück fordert nur ein, was im Leben sowieso ausgeführt werden müßte (wenn Verpflichtungen eingehalten werden sollen). Cage nimmt damit eine Aussage des Konzeptuellen Künstlers Douglas Huebler vorweg, der zu seinen Dokumentationssystemen schreibt: «The world is full of objects; I do not wish to add any more. I prefer simply to state the existence of things in terms of time and or place.» (Kat. Ausst. January 5-31, Galerie Seth Siegelau/Jack Wendler, New York 1969, o. pag.) Beide, Cage und Huebler, intendieren gerade nicht *«Concept Art»* im Sinne Conrads und Flynts (s. Anm. 31) als nur mental realisierbares Konzept. Cage und Huebler geben den Bezug auf Konzeptexternes im Unterschied zu reinen Denkarbeiten nicht auf, lassen aber gleichzeitig dem Konzeptexternen keine besondere Bedeutung zukommen.

⁴⁷ Cage, Vögel 1984, S. 52, 209.

⁴⁸ *«Musicircus»*, Erstaufführung, University of Illinois, Urbana 1967: *«Musicircus (bringing together under one roof as much of the music of the surrounding commu-*

nity as one practicably can)» (Cage, M: 1973, Foreword, o. pag.). Cages *«Musicircus»*-Konzept ist abhängig von Aufführungsorten, die eine dezentrierte Ereignis-Vielfalt ermöglichen. Das Publikum soll sich frei zwischen den simultan präsentierten Ereignissen bewegen können (s. Cage, Vögel 1984, S. 158): «Finally ..., we need a music which no longer prompts talk of audience participation, for in it the division between performers and audience no longer exists: a music made by everyone.» (Cage, M: 1973, Foreword, o. pag.)

⁴⁹ Cage, *Silence* 1983, S. 72, vgl. S. 37, 40.

⁵⁰ s. *«Fluxfest Sale»*, in: *Film Culture*, No. 43, Winter 1966; neu in: *Fluxfest Information* 1967; *Fluxus Codex* 1988, S. 58; *Happening & Fluxus* 1970, o. pag. s. Abb. 3.

⁵¹ *Fluxus*, Venedig 1990, S. 189.

⁵² Notation in: Cage/Knowles, *Notations* 1969, o. pag.; *Fluxus Codex* 1988, S. 466: «Solo für einen Dirigenten ... D[irigent] und I[nterpret] werden eins. Der Aspekt des Hörbaren entfällt, und die Vorführung wird only visible ... D projiziert seine Gesten auf eine imaginäre Fläche in Form eines langgestreckten Rechtecks.» Aufgeführt von Benjamin Patterson in *«Fluxus Festspiele Neuester Musik»*, Hörsaal Städtisches Museum Wiesbaden, 15.9.1962, Abb. in: Hendricks, *Fluxus* 1987, S. 511, Kat. Nr.18/59.

⁵³ s. Anm. 50.

⁵⁴ Zur Besetzung des *«Fluxusorchestra»* s. die Chronologie der Aufführungen in *Happening & Fluxus*, o. pag., 5.9.-19.12.1965: *«Perpetual Fluxfest»*, New Cinematèque, New York; Aufführungsfoto von Brechts *«Symphonie No.3»*, Fluxversion I: in: *Fluxus*, Wiesbaden 1982, S. 37.

⁵⁵ J. Tardieu, Die Sonate und die drei Herren oder wie spricht man Musik?, in: *Absurdes Theater*, München 7/1978, S. 111-119; französisch. Original: *«La sonate et les trois messieurs»* (1952, Erstaufführung Théâtre de la Huchette, Paris 1955), in: J. Tardieu, *Théâtre de chambre*, Paris 2/1966, S. 105-127; J. Cage, *Lecture on Nothing* (1949); *Lecture on Something* (1949, 1951 oder 1952); 45' for a speaker (1954), in: Cage, *Silence* 1983, S. 109-192.

⁵⁶ *«Fluxus Broadside Manifesto»*, New York, c.a. September 1965, in: *Fluxus Codex* 1988, S. 26; *Happening & Fluxus* 1970, o. pag.

⁵⁷ Cage, *Silence* 1983, S. 12.

⁵⁸ Cage, *Silence* 1983, S. 31 f. Vgl. W. Vostell, *Fluxus: «In un concerto Fluxus l'elemento visivo dunque molto importante, ed è l'unica causa possibile del suono. In fondo si tratta di una musica «live», che nasce da cose che accadono.»* (*Fluxus*, Venedig 1990, S. 275).

⁵⁹ Cage, *Silence* 1983, S. 14. Die eckigen Klammern sind Teil des zitierten Textes.

⁶⁰ Cage, *Silence* 1983, S. 14. Cage verwendet *«theatre»* nicht gegensätzlich zu Maciunas *«nontheatrical qualities of ... natural event.»* Cage und Maciunas meinen die Überschreitung von traditionellen kunst-internen Präsentationsformen zu Aktionen jeder Art: Traditierte Präsentationsformen werden durch ein *«jede Präsentationsform ist möglich»* ersetzt. Der einzige Imperativ ist der, keine Imperative über die Geltung von Präsentationsformen *«als Kunst»* aufzustellen.

⁶¹ Desemantisierung bedeutet Ausspielen von Zeichenbedeutungen (Semantik) gegen Zeichenformen. Desemantisierung wird gegen die verinnerlichten Imperative eingesetzt, die gelernte, zur Gewohnheit gewordene Koordinationen von Zeichen mit Bedeutung enthalten: Differentes wird durch die Gebrauchsregel als identisch, das Zeichen als Stellvertreter von Bedeutung, bestimmt. Bei Desemantisierung wird die zur verinnerlichten Gebrauchsregel gewordene Verknüpfung von Zeichen mit Bedeutungen meist durch Transformation der Zeichenformen gestört. Desemantisierung soll die allen verbindlichen Zeichen-Bedeutung-Koordinationen zugrunde liegenden imperativen Zeichenfunktionen (*«Verknüpfte nach der Regel»*) brechen, also antiautoritär wirken – daher die Gleichsetzung von Desemantisierung und Anarchie (*«Verknüpfte wie Du willst oder laß es bleiben.»*).

⁶² D. Higgins, *Intermedia*, in: *The Something Else Newsletter*, vol. 1/ no. 1, February 1966; neu in: *Ruhé, Fluxus* 1979, o. pag. Higgins über den Ursprung des Begriffs *«Intermedia»* (1812, Samuel Taylor Coleridge), in: *Fluxus*, Wuppertal

1981, S. 221. Zur Differenz zwischen ›Intermedia‹ und ›Gesamtkunstwerk‹: Sayre, *Object* 1989, S. 108 f. mit Anm. 27.

⁶³ Zu Beuys: P. Bürger, *Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde: Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys*, in: P. und C. Bürger, *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1987, S. 196-212.

Zu Kaprow: s. die Partitur seines *Happenings* ›Household‹, Cornell University, May 1964, in: *Fluxus*, Venedig 1990, S. 72.

Zu Paik: Paik betont Aggressivität und Erotik – und läßt sich somit auf semantisch vorbelastete Elemente ein – in frühen Aktionen und in der Ausstellung ›The Exposition of Music-Electronic Television‹ 1963 in der Galerie Parnass (Decker, Paik 1988, S. 32-39; Herzogenrath, Paik 1983, S. 16-52, 58-65; Paik, Köln 1977, S. 39-50). Zu Vostells Semantik: R. Wick/A. Knoch, *Objekte und Symbole bei Vostell*, in: *Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst, Nürnberg*, Nr. 2/3, 1971.

Zu Vostells und Paiks Einsatz von Fernsehern seit 1962/63: Decker, Paik 1988, S. 40-52.

⁶⁴ zu ›Imaginary Landscape No.4‹ s. die kommentierte Chronologie in diesem Katalog unter 1951.

⁶⁵ Wie Maciunas im obigen Zitat, so äußert auch Paik sich negativ über das Fortschreiten von Avantgarde zu Avantgarde:

›I am tired of renewing the form of music ... I must renew the ontological form of music ... Post music is as calm, as cold, as dry, as non-expressionistic as my television experiments.‹ (N.-J. Paik, *New Ontology of Music*, in: *Fluxus*, Wuppertal 1981, S. 149; *Happening & Fluxus Köln* 1970, o. pag.)

⁶⁶ J. Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1974, S. 114: ›Die Spur ist die Differenz, in welcher das Erscheinen und die Bedeutung ihren Anfang nehmen kein Begriff der Metaphysik kann sie beschreiben.‹

Vgl. J.-F. Lyotard, *Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne?*, in: *Critique* No. 419, Tome XXXVII, Avril 1982, S. 365, 367: ›Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le moder-

nisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est récurrent ... L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui ›aura été fait‹. De là que l'œuvre et le texte aient les propriétés de l'événement, de là aussi qu'ils arrivent toujours trop tard pour leur auteur, ou, ce qui revient au même, que leur mise en œuvre commence toujours trop tôt. ›Postmoderne‹ serait à comprendre selon le paradoxe du futur (post) antérieur (modo).‹ Die Differenzen zwischen Konzept und Präsentation sind demnach nicht anders als durch Schein-Identitäten überbrückbar, die Vorher (Konzeption) und Nachher (Rezeption der Präsentation) wider ihre unüberschreitbare Differenz auf eine Identität zurückführen wollen – auf eine geistige Substanz (Hegels ›Gehalt‹), die der Autor im Werk manifestiert, und die vom Rezipienten zu dechiffrieren sei. Nach Derrida ist die Vorstellung von einer geistigen Substanz in oder hinter von Menschen erzeugten Erscheinungen durch eine unüberschreitbare ›Differenz‹ von allen Differenzen zwischen ›Erscheinung‹ und ›Bedeutung‹ zu ersetzen.

⁶⁷ Cage, *Silence* 1983, S. 148.

⁶⁸ Aktion ›Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet‹, Fernsehstudio Düsseldorf, Grünstraße, Live-Sendung des Landesstudios Nordrhein-Westfalen, 11.11.1964, in: G. Adriani/W. Konnertz/K. Thomas, *Joseph Beuys*, Köln 1973, S. 70, 131; Kat. Ausst. um 1968: konkrete utopien in kunst und Gesellschaft, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1990, S. 18, 27, 245, Kat. Nr. 3.

⁶⁹ J. Beuys, *Filz TV*, 1970, Filmversion: Teil von ›Identifications‹, Fernsehübertragung, Südwestfunk Baden-Baden, 15.11.1970, Videoversion: Video, s-w, Ton, 11'25", Edition Gerry Schum, in: Kat. Ausst. Gerry Schum, Stedelijk Museum Amsterdam 1979/80, S. 27.

⁷⁰ J. Cage/A. Knowles (Hrsg.), *Notations*, New York 1969, o. pag. Vgl. G. Brecht, ›Silent Music‹: ›Every sound itself/every moment itself/every event itself: no comparisons ... Supreme Music: Silence/Supreme Silence: Music... True wisdom has no knowledge/true music has no sound.‹ (Kat. Nacht-

cagetag ..., Westdeutscher Rundfunk (WDR), Köln 1987, S. 45).

⁷¹ J. Beuys, *Zeige deine Wunde*, 1974/75, Installation in Kunstforum, München 1976, neu vom Künstler installiert in: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, in: Kat. Ausst. Joseph Beuys-*Zeige deine Wunde*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, 2. Bde.

⁷² N.-J. Paik, ›Global Groove‹, 1973, in: Decker, Paik 1988, S. 154-156, Abb. 95-100.

⁷³ N.-J. Paik, ›TV-Garden‹, 1974, Multi-Monitor-Installation: ›Global Groove‹ (Video, 1973) mit teilweise schnell wechselnden Bildern erscheint auf mehreren, zwischen tropischen Pflanzen am Boden liegenden und in verschiedenen Winkeln zur Decke strahlenden Monitoren (Decker, Paik 1988, S. 94-97, Abb. 50f., Farbb. 5; Herzogenrath, Paik 1983, S. 94f.; unpublizierte Zeichnung von Paik mit dem Titel ›Video Garden‹ im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart).

⁷⁴ *Fluxus Codex* 1988, S. 59-66, 270, 285f., 340, 416ff., 420, 423, 468-474, 475ff., 493; *Fluxus*, Venedig 1990, S. 379-385; *Fluxus*, Wiesbaden 1982, S. 123ff.; B. Hein, *Film im Underground*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1971, S. 102 f.: ›Die Fluxus-Filme stellen eine völlig neue Beziehung zum Film her, indem sie Handlung und Inhalt nur als eine Möglichkeit ansehen und bisher ungeachtete Aspekte aufdecken: Film als Material, Lichtprojektion, als Folge von 24 Einzelbildern pro Sekunde, als Ablauf realer Zeit. Die vor und nach jedem Film eingeblendeten Titel mit Namen des Regisseurs, Jahreszahl und dem Vermerk ›Flux-film‹ erhalten eine außerordentliche Bedeutung: der Titel ist wesentlicher oder sogar gleichberechtigter Teil der einzelnen Filme.‹

⁷⁵ Zu Vanderbeeks computergenerierten Filmen: Davis, *Experiment* 1975, S. 120f., Farbb. 31.

⁷⁶ zu Cages ›Variations v‹ und ›vii‹ siehe die kommentierte Chronologie unter 1965, 1966.

⁷⁷ Davis, *Experiment* 1975, S. 86-91, 165f.

⁷⁸ Decker, Paik 1988, S. 60-66; Herzogenrath, Paik 1983, S. 54ff.

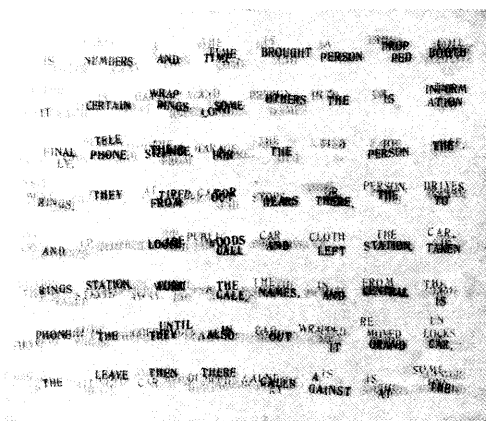
⁷⁹ zur Entwicklung elektronisch gesteuerter ›reaktiver Environments‹: T. Dreher, *Prix Ars Elec-*

tronica ... 1987-90, München 1990, S. 27ff. Zum Begriff ›reaktives Environment‹: siehe James Seawright, in: Davis, *Experiment* 1975, S. 194 f.

⁸⁰ M. Smuda, *Der Gegenstand in der bildenden Kunst und Literatur*, München 1979, S. 7: ›Der ästhetische Gegenstand unterscheidet sich vom Kunstgegenstand darin, daß in ihm die wahrnehmungs- bzw. vorstellungsmäßigen Verarbeitungsprozesse von Kunst im Bewußtsein des Rezipienten thematisch sind.‹

⁸¹ Reaktive Environments bestehen aus statischen Objektkonstellationen mit veränderbaren Elementen, die für einen Ereignischarakter sorgen, während Happenings und Events sich in der Zeitdimension ereignen. Die reaktionsfähige Objektkonstellation können Besucher nacheinander und gleichzeitig verwenden, solange sie der Öffentlichkeit zugänglich ist. Es gibt keine Bindung der Interaktion zwischen Besucher und Environment an Ausführungszeiten. Der Ablauf von Happenings und Events dagegen ist von Besuchern während festgelegter Ausführungszeiten gleichzeitig nachvollziehbar. Vgl. L. Alloway, *Interfaces and Options: Participatory Art in Milwaukee and Chicago*, in: *Arts Magazine*, Sept.-Oct. 1968, S. 29: ›When an art work operates in time it is often described as an event rather than as an object, but it would be truer, if less dramatic, to say that it is still an object though one with a capacity for change ... The objects, however, as has been discussed, are experienced in ways that amplify our perceptions beyond fixed and compact art; at the same time, it stops a long way short of dissolution.‹

⁸² T. Kellein, *FLUXUS – eine Internationale des künstlerischen Mißlingens*, in: Kat. Ausst. *Europa/Amerika ...*, Museum Ludwig, Köln 1986, S. 325-336: ›In der künstlerischen Internationale, die beide [Maciunas mit Fluxus und Beuys mit der Deutschen Studentenpartei] gegründet haben, war ... das Mißlingen vorprogrammiert.‹



Allan Kaprow
Calling, 1967
 Sammlung Feelisch,
 Remscheid
 Foto: Studio
 Müller & Schmitz

Abkürzungen

Becker/Vostell, Happenings 1965: J. Becker/W. Vostell, Happenings ..., Hamburg 1965
Cage, M: 1973 J. Cage, M: Writings 6-72, Middletown/Connecticut 1973
Cage, Silence 1983 J. Cage, Silence: Lectures and Writings, Middletown/Connecticut 1983 (Erstauflage 1961)
Cage, Vögel 1984 J. Cage, Für die Vögel, Berlin 1984 (John Cage 1970 im Gespräch mit Daniel Charles)
Cage/Knowles, Notations 1969 J. Cage/A. Knowles, Notations, New York 1969
Davis, Experiment 1975 D. Davis, Vom Experiment zur Idee: Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie, Köln 1975
Decker, Paik 1988 E. Decker, Paik: Video, Köln 1988
Dreyfus, Happenings 1989 C. Dreyfus, Happenings & Fluxus, Galerie 1900-2000/Galerie du Genie/Galerie de Poche, Paris 1989
Fluxus Codex 1988 J. Hendricks, Fluxus Codex: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit/Michigan, New York 1988
Fluxus, New York 1988 Kat. Ausst. Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection, The Museum of Modern Art, New York 1988
Fluxus, Venedig 1990 Kat. Ausst. Ubi Fluxus ibi motus, La Biennale di Venezia, XLIV Esposizione Internazionale d'Arte, Giudecca, Venezia 1990
Fluxus, Wiesbaden 1982 Kat. Ausst. 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982: Eine kleine Geschichte von Fluxus ..., Museum Wiesbaden 1982
Fluxus, Wuppertal 1981 Kat. Ausst. Fluxus: Aspekte eines Phänomens, Kunst- und Museumsvereins Wuppertal 1981
Happening & Fluxus Köln 1970 Kat. Ausst. Happening & Fluxus, Kölnischer Kunstverein, Köln 1970
Haskell, Blam 1984 B. Haskell, Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964, Whitney Museum of American Art, New York 1984
Hendricks, Fluxus 1987 J. Hendricks, Fluxus ..., in: Kat. Ausst. Stationen der Moderne, Nationalgalerie Berlin 1987

Herzogenrath, Paik 1983 W. Herzogenrath, Nam June Paik: Fluxus, Video, München 1983
Higgins, Works 1982 D. Higgins, Selected Early Works 1955-64, Berlin 1982
Kirby, Happenings 1965 M. Kirby, Happenings, an Illustrated Anthology ..., New York 1965
Kostelanetz, Cage 1973 R. Kostelanetz, John Cage, Köln 1973
Kostelanetz, Gespräch 1989 R. Kostelanetz (Hrsg.), John Cage im Gespräch: zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit, Köln 1989
Kostelanetz, Theater 1968 R. Kostelanetz, The Theater of Mixed Means ..., New York 1968
Leve, Aktionen 1982 M. Leve, Aktionen/Vernissagen/Personen: Die Rheinische Kunstszene der 50er und 60er Jahre, eine Fotodokumentation, Kunsthalle Nürnberg 1982
Mac Low/Young, Anthology 1970 J. Mac Low/L.M. Young, An Anthology, München 1970 (Erstauflage New York 1963)
Martin, Brecht 1978 H. Martin, An Introduction to George Brechts Books of the Tumbler on Fire, Bologna 1978
Paik, Köln 1977 Kat. Ausst. Nam June Paik: Werke 1946-1976, Musik-Fluxus-Video, Kölnischer Kunstverein, Köln 1977
Raum Zeit Stille, Köln 1985 Kat. Ausst. Raum Zeit Stille, Kölnischer Kunstverein, Köln 1985
Ruhé, Fluxus 1979 H. Ruhé, Fluxus, Amsterdam 1979
Sayre, Object 1989 H.M. Sayre, The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970, Chicago/London 1989
Schilling, Aktionskunst 1978 J. Schilling, Aktionskunst: Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation, Luzern/Frankfurt a.M. 1978
Tomkins, Wall 1983 C. Tomkins, Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time, Harmondsworth, Middlesex/New York 1983
Wick, Theorie 1973 R. Wick, Zur Theorie des Happenings, 1. Teil, in: Kunstforum, Bd. 8/9, 1973/74, S. 106-144