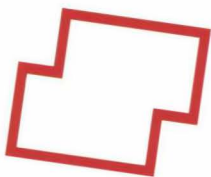


Fluxus!

›Antikunst‹ ist auch Kunst

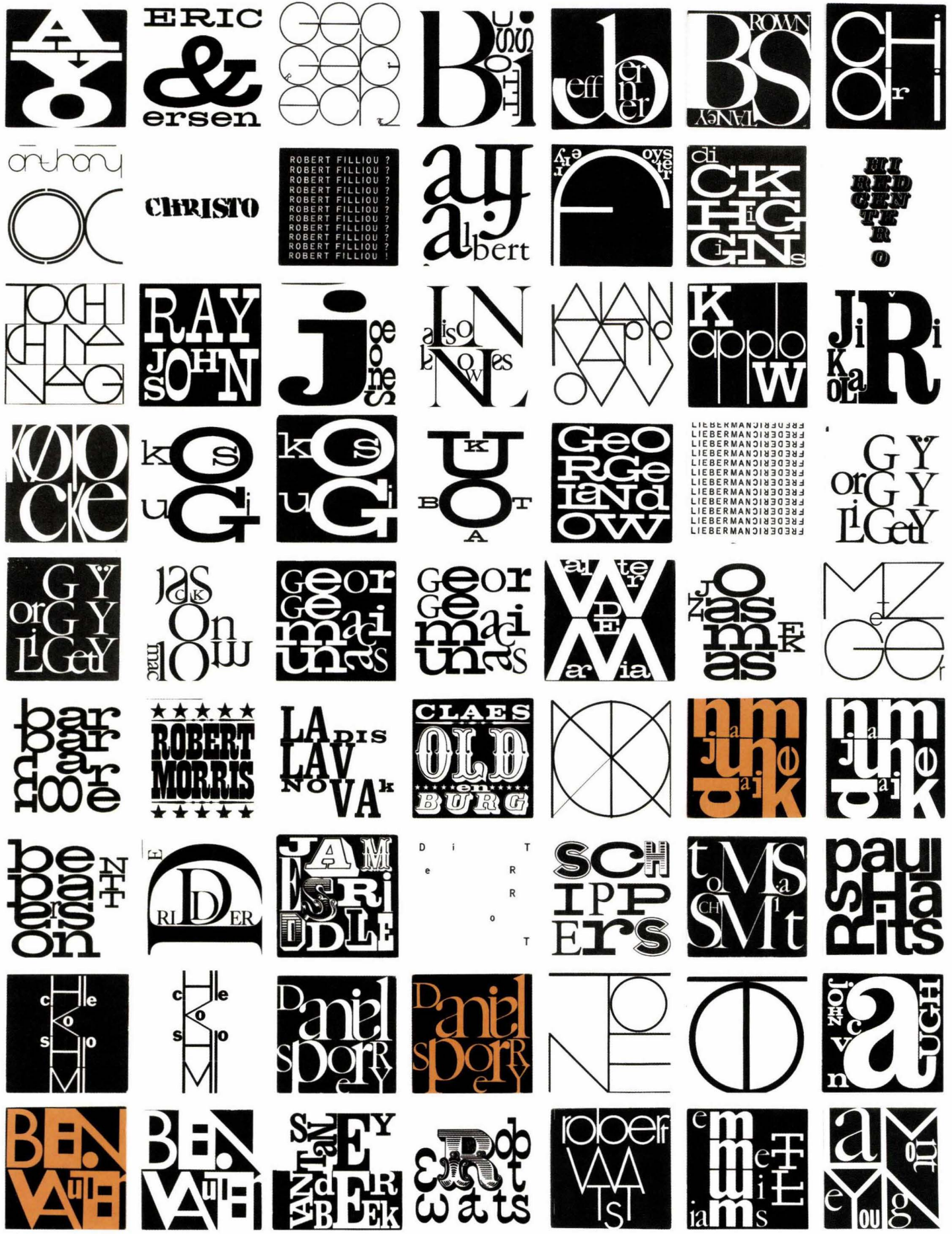


drink to forget
art.



STAATSGALERIE
STUTTGART

Hanns Sohm (1921–1999) und Irma Morbitzer gewidmet





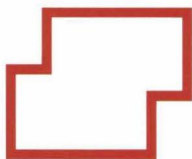
Fluxus!

›Antikunst‹ ist auch Kunst

Werner Esser

Bettina Kunz

Steffen Egle



**STAATSGALERIE
STUTT GART**

SNOECK

INHALT

- 6 Vorwort
- 8 Bettina Kunz / Steffen Egle
Fluxus! ›Antikunst‹ ist auch Kunst
- 12 Werner Esser
George Maciunas. Der Mann, der Fluxus sein Gesicht gab.
Eine Skizze
- 28 Bettina Kunz
Fluxgirls & Fluxboys. Überlegungen zur Position
der Künstlerinnen innerhalb von Fluxus
- 42 Steffen Egle
Fill with own imagination. Zur Rolle des Betrachters
bei Fluxus
- 51 Katalog
- 149 Literatur
- 156 Impressum

VORWORT

Die Internationalen Festspiele Neuester Musik im Hörsaal des Städtischen Museums Wiesbaden vom 1. bis 23. September 1962 gelten als die Geburt von Fluxus, dieses wilden Kunst-Kindes, das sich keiner medialen, organisatorischen noch definitorischen Einordnung fügen wollte. »Gezeugt« worden war dieses Kind bereits im Oktober 1960 in New York, als sich ein Freundeskreis litauischer Emigranten zusammenfand, um über die Gründung eines progressiven litauischen Kulturmagazins zu beraten. »Fluxus« könnte es heißen, so der freche Vorschlag von George Maciunas, dem als Grafikdesigner die Gestaltung zugefallen wäre. Den Litauern war die frivole gastroenterologische, auf die Reinigung des Verdauungstraktes anspielende Bedeutung des Begriffs bewusst. Man einigte sich allerdings weder auf den Namen, noch kam das Magazin zustande. Doch die Projekt- und Namensidee blieb in Maciunas virulent. Noch bevor 1963 mit seiner Anthologie *Fluxus I* die erste Ausgabe der innovativen Künstlerzeitschrift mit Objektcharakter erschien, spukte Fluxus als ein Phänomen durch Europa, das in seiner schillernden, unbeständigen Vielgestalt, seinen respektlosen, der Hochkultur eine hintergründig-witzige Kehrseite zeigenden Aktionen, Objekten und Ideen kaum zu fassen war. Sollten die provokanten, von Maciunas unter dem Titel *Fluxus* organisierten Wiesbadener Konzert-Aktionen ursprünglich und in erster Linie auf sein Almanach-Projekt aufmerksam machen, so wurden sie schnell zu einem vielfüßigen Selbstläufer, den der Initiator Maciunas trotz allen Bemühens nicht im konzeptionellen Zaum halten konnte. »Die Irren« waren los, wie der Volksmund lästerte.

Maciunas hätte gerne die fluxusaffinen Künstler als ein unter seiner Führung und Copyright-Verwaltung stehendes Kollektiv diszipliniert. Künstlerpersönlichkeiten wie Nam June Paik und Charlotte Moorman, Dick Higgins, Emmett Williams, Wolf Vostell wollten ihre Souveränität (Maciunas: »ihren Primadonna-Komplex«) nicht aufgeben und sahen sich zeitweise von Maciunas »exkommuniziert«.

Die von ihm angestrebte *Coincidentia Oppositorum* blieb kunstalchemistisches Wunschdenken. Was war Fluxus nun? Eine Gruppe, eine Bewegung, ein Netzwerk? Bei einer von der Fluxus-Forscherin Petra Stegmann organisierten internationalen Konferenz im Oktober letzten Jahres in Berlin gab es auf diese Frage von den anwesenden Fluxus-Künstlern keine gemeinsame Antwort. Eine zündende Initiative aber war Fluxus allemal; sie hat auf Objekt- und Konzeptkunst, Performance und Theater, Musik und Film, das Nachdenken über Kunst generell, höchst befruchtend gewirkt.

Als Museum hält sich die Staatsgalerie Stuttgart in ihrer Jubiläumspräsentation zum 50. Geburtstag von Fluxus in erster Linie an das Greifbare: Objekte, Bilder, Dokumente. Und zwar aus dem riesigen Fundus des Archivs Sohm, benannt nach dem Markgröninger Zahnarzt Hanns Sohm, der eine der wichtigsten Sammlungen intermediärer Kunst weltweit aufgebaut hatte und 1981 in die Obhut der Staatsgalerie gab. Seinem Gedenken ist unsere Ausstellung gewidmet. Eine weitere reiche Bestandsquelle fand sich im Teilnachlass von George Maciunas, den Thomas Kellein, seinerzeit Konservator des Archivs Sohm, 1984 für die Staatsgalerie hatte sichern können. Wohl wissend, dass Fluxus sich nur partiell über Objekte erschließt, werden in der Ausstellung auch einige Filme bzw. Videos gezeigt und, als Gastspiel, die große, von Petra Stegmann als internationale Wanderausstellung konzipierte und eingerichtete dokumentarische Installation »*Die Irren sind los*« ... *Fluxus-Ereignisse in Europa 1962–1977*, mit hin eine Ausstellung in der Ausstellung. Diese ist, ein Novum für unser Haus, mit einer ausgefeilten, reich illustrierten Datenbank verknüpfbar; sie kann über iPads, die wir zur Verfügung stellen, aufgerufen werden. So erhält auch das performative Moment von Fluxus, unsere Objekte und Dokumente ergänzend, die gebührende Würdigung.

Den Ausstellungs-Auftakt aber bildet Hanns Sohms Fluxshop: ein großartiger, bunter Gemischt-

warenladen, gefüllt mit Fluxus-Editionen und Prototypen vorwiegend aus der Produktionslinie von George Maciunas.

Fluxus! »Antikunst« ist auch Kunst versteht sich als Geburtstagsgruß an die Pioniere dieser abenteuerlichen Kunst-Befreiungsbewegung der 1960er/1970er Jahre. Sie ist keine umfassende Themenausstellung, die sich anheischig machte, das vielfädige Knäuel Fluxus zu entwirren und seine einzelnen Stränge mit ihren spezifischen Kontexten historisch-kritisch zu werten. Schon gar nicht hatten wir die räumlichen Kapazitäten, alle im Archiv Sohm vertretenen Fluxus zugehörigen oder nahestehenden Künstler zu integrieren. Auch ein wichtiger Fluxus-Grenzgänger wie Joseph Beuys, der in Werk und Theorie Fluxus weit hinter sich ließ, blieb ausgespart. Vielmehr wollten wir mit Schlaglichtern auf einige ausgewählte Fluxus-Protagonisten und -Protagonistinnen deren individuelle, oft nicht »maciunaskonforme« künstlerische Ansätze zur Anschauung bringen sowie in einigen thematischen Zonen wichtige übergreifende Aspekte beleuchten – die Schlüsselrolle der Musik etwa, Mail-Art, Wissenschaftspersiflage, neue Publikationsformate u. a. m.

Zwei Künstler nehmen als amerikanisch-deutsche Fluxus-Pole in unserer Ausstellung größeren Raum ein: George Maciunas, »Mr. Fluxus«, und Wolf Vostell. Beide waren zentrale Akteure und organisatorische Knotenpunkte im Netzwerk Fluxus, zeitweise auch Rivalen, die um die gleichen Freunde rangen. Vostell überdies hat die kunsttheoretischen Grenzlinien zwischen Fluxus und Happening munter überschritten. In seinen spektakulären Happenings wie auch in seinen Objektassemblagen, Dé-coll/agen und Verwischungen bezog er mit einer Schärfe und bildnerischen Eindringlichkeit politische Position gegen Rüstung, Obrigkeit und Verdrängung der Vergangenheit, wie sie Fluxus eigentlich fremd waren. Statt des von Fluxus propagierten Art-Amusements: offensive Einmischung in die bestehenden Verhältnisse und dramatische Weckrufe an das Bewusstsein.

Größter Dank gilt unseren beiden wissenschaftlichen Volontären, Bettina Kunz und Steffen Egle. Sie haben mit ihrem außerordentlichen, initiativen und ideenreichen Engagement den Ausstellungspart mit den monographischen und thematischen Kompartimen-

ten verantwortlich betreut. Herzlich zu danken aber ist auch den anderen am Projekt Beteiligten, insbesondere den Fotografen, den Restauratorinnen und Restauratoren, dem Aufbau- und dem Koordinationsteam sowie der Snoeck Verlagsgesellschaft. Sie alle gaben ihr Bestes, Ausstellung und Katalog bei äußerst engem Zeitrahmen zu realisieren.

INA CONZEN

Stellvertretende wissenschaftliche Direktorin

WERNER ESSER

Kurator
Archiv Sohm

Bettina Kunz / Steffen Egle

FLUXUS!

›Antikunst‹ ist auch Kunst

Im Zeitraum zwischen Herbst 2012 und Frühjahr 2013 jährt sich die Formierung einer bis heute schwer zu fassenden Kunstrichtung zum 50. Mal: Fluxus. Im September 1962 fanden im Hörsaal des Städtischen Museums Wiesbaden die Fluxus-Festspiele für Neueste Musik statt. In dichter Folge schlossen sich zwischen Oktober und Dezember weitere Festivals in Amsterdam, Kopenhagen und Paris sowie im Februar 1963 in Düsseldorf an. Organisiert wurden diese Veranstaltungen durch George Maciunas und weitere Künstler, die den zentralen Kern von Fluxus bilden sollten: Ben Patterson, Nam June Paik, Wolf Vostell und Arthur Köpcke. Entgegen der Erwartungshaltung des Publikums wurden hier die klassische Konzertsituation unterminiert und skurrile Events und Performances dargeboten, die verschiedene künstlerische Gattungen und Medien miteinander verschmolzen. Parallel zu den frühen europäischen Fluxus-Aktivitäten veranstalteten in New York George Brecht und Bob Watts das *Yam-Festival*, eine lose Folge von Events, die in der Smolin Gallery, im Hardware Poets Playhouse und auf der Farm George Segals stattfanden.

In diesen voneinander unabhängigen Festivals verdichteten sich intermediäre und interdisziplinäre künstlerische Ansätze, wie sie in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre in Europa, in New York und in Japan durch experimentell arbeitende Künstler entwickelt worden waren: durch Daniel Spoerri, Robert Filliou, Emmett Williams, Nam June Paik, Ben Patterson, Ben Vautier, Wolf Vostell u. a. in Europa; durch George Brecht, Bob Watts, Dick Higgins, Alison Knowles, Yoko Ono u. a. in New York; durch Yoko Ono, Mieko Shiomi, Takako Saito, Ay-O, Takehisa Kosugi, Toshi Ichianagi u. a. in Tokyo.

George Maciunas gelang die zeitweilige Bündelung der disparaten Charaktere, Vorstellungen und Ausprägungsformen unter dem von ihm geprägten Begriff ›Fluxus‹. Ihm kam deshalb eine entscheidende Rolle zu: Er gab der Strömung einen Namen und ein optisches Erscheinungsbild, er versuchte, organisatorische Strukturen sowie Vertriebswege für die Verbreitung der von ihm produzierten Fluxus-

Editionen zu etablieren. Doch schon 1964 kam es aufgrund der übermäßigen Reglementierungen und stark politischen Ausrichtung, die Maciunas Fluxus geben wollte, zu ersten Auseinandersetzungen und Interessenkonflikten.¹ Während Maciunas an seiner eng gefassten Idee von Fluxus bis zu seinem Tod 1978 festhielt, wirkten die meisten beteiligten Künstler an seinen Projekten zwar mit, verfolgten aber zunehmend ihre eigenen künstlerischen Anliegen.

Inhaltlich, formal wie auch in Bezug auf den beteiligten Personenkreis ist Fluxus deshalb bis heute nur schwer zu umreißen. Aus einem historischen Blickwinkel betrachtet, wird darunter eine künstlerische Strömung verstanden, die sich Anfang der 1960er Jahre um einen lose verbundenen Kern von Künstlern bildete. Welcher Künstler zu Fluxus zu rechnen ist, ist bereits schwer zu entscheiden.² Maciunas führte Künstlerlisten und erstellte Diagramme, in denen er diejenigen Künstler kunsthistorisch verortete, die er Fluxus zurechnete. Als historische Quellen sind sie kritisch zu sehen: Es gab Künstler, die sich selbst von Fluxus ausnahmen, obwohl sie zu einem bestimmten Zeitpunkt auf diesen Listen geführt wurden; aber auch solche, die ihre Aktionen als Fluxus zugehörig erachteten, obwohl diese nicht von Maciunas sanktioniert worden waren. Inhaltlich-formal betrachtet zeichnet sich als kleinster gemeinsamer Nenner in den Arbeiten der beteiligten Künstler ab: die Hinterfragung des Kunst- und Künstlerbegriffs wie auch der Rolle des Rezipienten; ein stark antiinstitutioneller Charakter; das bewusst provokante Auftreten der Protagonisten; die Verbindung von Kunst und Alltag sowie die Überschreitung der Gattungsgrenzen unter Einbeziehung neuer Medien. Hinsichtlich der Ausdrucksformen erweist sich Fluxus dagegen als äußerst heterogen. Eher sprachbasierte, von der Konkreten Poesie beeinflusste Ansätze stehen neben vornehmlich konzeptuellen Arbeiten; Objektarbeiten mit ›Antikunst‹-Charakter oder Künstlerpublikationen neben performativen Arbeiten.

Die beteiligten Künstler selbst fassten – mit Ausnahme von George Maciunas, der Fluxus in

verschiedenen Manifesten scharf umriss – Fluxus in der Regel sehr weit oder verweigerten sich einer eindeutigen Definition. Schon 1964 brachte George Brecht, eine der zentralen Figuren in der Fluxusströmung, zum Ausdruck, dass Fluxus individuell zu verstehen sei: »In der Fluxus-Bewegung hat es nie einen Versuch gegeben, sich auf gemeinsame Ziele oder Methoden festzulegen; Individuen, die etwas Unausprechliches gemeinsam haben, sind ganz natürlich zusammengekommen, um ihre Arbeit aufzuführen und zu veröffentlichen.«³ Henning Christiansen, ein skandinavischer Vertreter der Strömung, lässt Joseph Beuys 1991 in einem fiktiven Gespräch auf die Frage, ob man Fluxus überhaupt definieren könne, antworten: »Nein, das kann man nicht, man [sic] kann höchstens FLUXUS einkreisen.«⁴ Dick Higgins schließlich sah Fluxus einerseits sehr vage, wenn er schrieb: »Fluxus was not a movement; it has no stated, consistent program or manifesto which the work must match, and it did not propose to move art or our awareness of art from point A to point B. The very name, Fluxus, suggests change, being in a state of flux. The idea was that it would always reflect the most exciting avant-garde tendencies of a given time or moment – the Fluxattitude – and it would always be open for new people to ›join‹.«⁵ Andererseits machte er zumindest den Versuch, die verschiedenen Positionen auf Begriffe zu bringen: »Fluxus was (and is) therefore:

1 A series of publications produced and designed by George Maciunas;

2 The name of our group of artists;

3 The kind of works associated with these publications, artists and performances which we did (and do) together;

4 Any other activities which were in the lineage or tradition which was built up, over a period of time, that are associated with the publications, artists or performances (such as Fluxfeasts).«⁶

Die vielschichtige Sichtweise von Fluxus, wie sie im Selbstverständnis der Künstler und in ihren Werken zum Ausdruck kommt, hat in der Forschung zu zweierlei Positionen in Bezug auf das Phänomen geführt. In einer strengen Perspektive wird Fluxus an George Maciunas festgemacht: Die von ihm organisierten Festspiele in Wiesbaden gelten als Geburtsstunde, seine Definitionen werden als verbindliche Merkmale der Fluxus-Kunst gewertet, der von ihm geschriebene Künstlerkanon als gesetzt akzeptiert.

Nur Events und Editionen, die er selbst autorisierte, werden zu Fluxus gezählt. Konsequenterweise endet Fluxus in dieser Leseart mit dem Tod von Maciunas.⁷ Dass Maciunas allerdings auf ein Netzwerk zurückgriff und selbst weniger als Künstler denn als Organisator, Designer und Kunstpolitiker in Erscheinung trat, wird dabei nicht berücksichtigt. Ebenfalls entfallen eine Vielzahl von Künstlern, die im Geiste von Fluxus arbeiteten bzw. sich die spezifische Fluxushaltung zu eigen machten, von Maciunas jedoch nicht, oder irgendwann nicht mehr, anerkannt wurden. Auch werden zentrale Ereignisse nicht rezipiert, die von Fluxus-Beteiligten organisiert wurden.

Der strengen Sicht auf Fluxus steht eine offenere Fassung der Kunstrichtung gegenüber, die sie nicht so sehr als historisch an eine Person gebundene Erscheinung definiert. Fluxus wird dementsprechend als eine spezifische Haltung gegenüber dem institutionalisierten Kunstbetrieb bzw. einem traditionellen Kunstbegriff verstanden. Zugunsten dieses Ansatzes argumentiert beispielsweise Hannah Higgins, die sich offensiv gegen eine maciunaszentrierte Fluxusrezeption wendet.⁸ Das Problem einer solchen dezidiert ahistorischen Perspektive liegt darin, dass sie keine zeitlichen, räumlichen und inhaltlichen Einschränkungen schafft und die Grenzen zu Performance, Happening und anderen intermediären Kunstformen nicht scharf genug zieht.

Die Ausstellung *Fluxus! ›Antikunst‹ ist auch Kunst* beleuchtet Fluxus in erster Linie als historisch weitgehend abgeschlossenes Phänomen, welches in den späten 1970er Jahren endete. Die Zäsur ergibt sich durch den Tod von George Maciunas. Seither fanden außerhalb des institutionellen Kontextes keine Fluxus-Aktivitäten mehr statt; die Initiative zu Ausstellungen und Aktivitäten ging jetzt nicht mehr von den Künstlern aus, sondern von Kuratoren in Kunstvereinen und Museen.

George Maciunas wird innerhalb der Ausstellung als eine Fluxus prägende Persönlichkeit zur Diskussion gestellt. Einerseits wird seine herausragende Rolle als Organisator betont, indem er viel Raum erhält. Andererseits steht ihm mit Wolf Vostell ein weiterer bedeutender Mittler intermediärer Kunstformen als Antipode gegenüber. Auch führen die anschließenden Sektionen vor Augen, dass über Maciunas und Vostell hinaus andere an Fluxus beteiligte Künstler eine Organisatorenrolle wahrnahmen und wichtige Impulsgeber für die Entwicklung inter-

mediärer Kunstformen waren. Diese Zusammenschau unterschiedlicher Positionen entspricht dem Grundanliegen der Ausstellung, die Heterogenität von Fluxus und dessen Widersprüchlichkeiten aufzuzeigen.

Die Künstlerauswahl geht von einer Kerngruppe an Künstlern aus, die im Rahmen der frühen Fluxus-Aktivitäten in Europa sowie in New York in Erscheinung trat und auf die sich die Fluxus-Forschung heute weitgehend geeinigt hat: George Brecht, Dick Higgins, Alison Knowles, George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Patterson, Takako Saito, Wolf Vostell, Robert Watts. Berücksichtigt wurden außerdem wichtige Impulsgeber für Fluxus, die außerhalb der Kerngruppe und ihren Hauptaktionszentren anzusiedeln sind: Robert Filliou in Paris, Ben Vautier in Nizza, Arthur Köpcke in Kopenhagen, Mieko Shiomi in Tokyo.

Die Auswahl der Werke beschränkt sich auf Exponate aus dem Archiv Sohm, dessen wesentlicher Grundstock die 1981 von der Staatsgalerie Stuttgart erworbene Sammlung des Zahnarzts Hanns Sohm bildet. Sie wurde durch partielle, die Sammlung weiterführende Ankäufe ergänzt wie auch durch den Erwerb des Nachlasses von George Maciunas. Konzentrationen bei einzelnen, in der Ausstellung gezeigten Künstlern spiegeln die Interessenschwerpunkte Sohms wider.

Hanns Sohm hat eines der größten und bedeutendsten Archive zur Fluxus-Kunst versammelt. Zu einem sehr frühen Zeitpunkt – bereits 1960 – begann er, sich für intermediäre Kunstformen und die daran beteiligten Künstler zu interessieren. Nachdem Hanns Sohm zunächst Dokumente, Publikationen und Informationsmaterialien zusammengetragen hatte, suchte er zunehmend direkten Kontakt zu Galeristen und Künstlern. Ab 1964 weitete er seinen Aktionsraum international aus und war Teilnehmer u. a. an zentralen Fluxus-Aktivitäten. Mit zahlreichen Künstlern stand Hanns Sohm persönlich in Kontakt und unterstützte sie, auch wenn er nicht als ihr Mäzen gesehen werden wollte – wie er sich auch allgemein von der Sammlerrolle distanzierte.⁹ Im Gegenzug erhielt er viele ihm dedizierte Werke, deren handschriftliche Widmungen mitunter eine kleine Fluxus-Geschichte beinhalten (»Eimer / (electronics) / vererbt / Dick Higgins / (59–65) / Paik (65–66) / D.ter Rot / (66–?) / Sohm«¹⁰; oder: »DANIEL [Spoerri] / GESCHICKT / JETZT BEI / SOHM /

GELANDET / ! WOW!«¹¹) wie auch von großer Zuneigung zeugen (»For Hanns Sohm, / I love you so much, / Charlotte Moorman«¹²). Auch war Hanns Sohm fester Bestandteil des Mail-Art-Netzwerks der Fluxuskünstler. Aus den Beständen seines Archivs speiste er 1970 schließlich die gemeinsam mit Harald Szeeman konzipierte Retrospektive zu Happening und Fluxus in Köln und Stuttgart, die den ersten wichtigen Beitrag zur institutionellen Fluxusrezeption lieferte.

Ausgangspunkt der jetzigen Präsentation ist die erwähnte Gegenüberstellung von George Maciunas und Wolf Vostell. Daran schließen sich die thematischen Sektionen »Events und Performances«, »Publikationen und Editionen«, »Wissenschaft« sowie »Mail-Art« an. Events und Performances waren die ursprüngliche Ausdrucks- und Kommunikationsform von Fluxus. Alle Künstler der Kerngruppe setzten sich mit dieser Gattung auseinander, selbst wenn sie überwiegend in anderen Kunstformen arbeiteten wie beispielsweise Emmett Williams, dessen frühe Arbeiten der Konkreten Poesie verpflichtet waren. Künstler wie George Brecht und Dick Higgins reflektierten die Event-Auffassung auch theoretisch. Neben Events war die Arbeit an Publikationen und (Objekt-)Editionen zentral für Fluxus. Insbesondere George Maciunas, aber auch Bob Watts, Wolf Vostell und Dick Higgins sahen die Möglichkeit, durch Anthologien, Zeitschriften, Sammeleditionen und Einzelpublikationen die künstlerischen Ideen der Teilnehmenden zu bündeln und zu verbreiten. Immer stand aber auch die Absicht im Hintergrund, die klassischen, institutionalisierten Kommunikationsplattformen der Kunst, wie z. B. Galerien, auszuhebeln. Die Sektion »Wissenschaft« trägt der Tatsache Rechnung, dass mit der Etablierung neuer Kunstformen auch ein neues Künstlerelbstverständnis einherging. George Brecht, Robert Watts, Robert Filliou und Alison Knowles verstanden ihr künstlerisches Tun analog einer Forschertätigkeit. Mit Ausnahme von Alison Knowles waren sie in anderen Berufsfeldern tätig – Brecht beispielsweise war Chemiker –, bevor sie ihre Arbeitskraft in den Dienst der Kunst stellten. Indem sie Methoden aus dem Wissenschaftsbereich in ihr künstlerisches Schaffen mit einbrachten, trieben sie die interdisziplinäre Ausrichtung von Fluxus aus einem bestimmten Blickwinkel voran. Wissenschaftliche Methoden und Darstellungsformen wurden dabei aber nicht nur affirmativ verwendet, sondern auch bewusst

ironisiert. Mit der Thematisierung von Mail-Art wird neben Publikationen eine andere Kommunikations- wie auch eine genuine künstlerische Ausdrucksform von Fluxus in das Blickfeld gerückt. Das Versenden von Objekten, Partituren oder absurden Alltagsgegenständen, aber auch die Gestaltung von Postkarten wurden von fast allen Fluxuskünstlern betrieben. Einerseits zielten diese Arbeiten auf die Bildung eines Fluxus-Netzwerks ab, das nicht nur Künstler, sondern auch Sammler und teilweise auch Außenstehende einschloss; andererseits war Mail-Art eine jener Kunstformen, die auf eine Reaktion des Empfängers zielen wollten.

Zwei weitere Sektionen befassen sich mit »Kunst und Antikunst« sowie »Musik und Antimusik«. Die Begriffe »Antikunst« und »Antimusik« sind dabei historisch zu verstehen: Sie wurden von Fluxus-Künstlern wie George Maciunas, George Brecht oder Nam June Paik dazu verwendet, den antiinstitutionell ausgerichteten, traditionellen Kunstvorstellungen explizit entgegenlaufenden Charakter von Fluxus bzw. ihrer eigenen Werke zum Ausdruck zu bringen. Längst hat diese »Antikunst« bzw. »Antimusik« ihren Platz in den Museen gefunden. Und doch erweist sich der für Fluxus kennzeichnende Versuch, den traditionellen Kunstbegriff zu hinterfragen sowie die Grenzen zwischen Kunst und Alltag zu verwischen, als hochgradig spannungsvoll: Immer noch regen die vielseitigen Experimente mit unterschiedlichen Materialien und Ausdrucksformen zum Nachdenken über Kunst an.

Die Ausstellung möchte diese anregende Eigenschaft der Fluxus-Kunst über die Präsentation, aber auch ihren Titel *Fluxus! »Antikunst« ist auch Kunst* verdeutlichen. Im Bereich »Kunst und Antikunst« werden Künstlerpositionen thematisiert, welche traditionelle Vorstellungen von Bildender Kunst radikal hinterfragen. Ben Vautiers Schriftbilder mit provokativen Sentenzen stehen den Ansätzen von

Arthur Köpcke und Al Hansen gegenüber, die am klassischen Tafelbild zwar festhalten, es durch Collage- und Textelemente jedoch unterlaufen. Takako Saitos Objekte dagegen zeigen, dass sich nicht alle Künstler im Fluxus-Umkreis von Schönheit als Kunstmerkmal verabschiedet hatten. Ihre Objekte zielen jedoch nicht nur auf einen ästhetischen Genuss ab, sondern vor allem auf die Stimulation kreativer Fähigkeiten des Rezipienten, der aufgefordert ist, mit ihnen zu spielen. Dadurch kommt es zu einer modifizierten Rollenverteilung von Kunst und Betrachter, wie sie für Fluxus charakteristisch ist.

Viele Fluxus-Künstler kamen aus dem Bereich der Musik, worauf die Sektion »Musik und Antimusik« verweist. Diese Künstler waren insbesondere von den Ideen John Cages inspiriert, in dessen Kompositionsklasse sich ein Teil der späteren Fluxus-Künstler kennenlernte und dessen Ansätze sie vielfach fortführten und erweiterten. Künstler wie Nam June Paik, Ben Patterson und Mieko Shiomi bezogen Alltagsgeräusche und performative Elemente in ihre Arbeiten ein und interessierten sich besonders für Prozesshaftigkeit, Zufälligkeit und Zeitlichkeit als kennzeichnende Merkmale von Musik.

Auch wenn durch den analytischen Zugang der Ausstellung Übereinstimmungen in den heterogenen Kunstäußerungen der an Fluxus beteiligten Künstler zutage treten, so bleiben doch die Widersprüche, welche Fluxus auszeichnen, in merkwürdiger Weise präsent. Fluxus widersetzt sich letztlich einer historisch abschließenden Beschreibung, auch wenn die Konturierung durch historische Fakten, Personen und die Festbeschreibung bestimmter Merkmale punktuell gelingen mag. Daran liegt bis heute die große Aktualität dieser so vielschichtigen künstlerischen Strömung. George Brecht behält insofern bis in unsere Tage recht, wenn er äußert: »Fluxus umschließt Gegensätze. Überlegen Sie, ob Sie dagegen sind, es unterstützen, es ignorieren oder Ihre Meinung ändern wollen.«¹³

¹ Siehe Higgins 1998b, S. 33; Smith 1998, S. 10 f.

² Siehe Friedman 1991.

³ Zitiert aus: Köln 2005, S. 235.

⁴ Christiansen 1991, S. 157.

⁵ Higgins 1998a, S. 221.

⁶ Higgins 1998a, S. 220 f.

⁷ Vgl. insbesondere die Publikationen der Silverman Collection: Hendricks 1983 und Hendricks 1998.

⁸ Higgins 1998b.

⁹ So bezeichnete Hanns Sohm sich als Archivar, nicht als Kunstsammler; siehe Conzen 1991, S. 7.

¹⁰ Nam June Paik, *Eimer (electronics)*, Inv. Nr. AS 2012/1087.

¹¹ Arthur Köpcke, *reading/work-piece no. 69*, Inv. Nr. AS 2012/1393 (außer Katalog).

¹² Charlotte Moorman, *Cello*, Inv. Nr. AS 2012/1113.

¹³ Zit. aus: Köln 2005, S. 235.

Werner Esser

GEORGE MACIUNAS

Der Mann, der Fluxus sein Gesicht gab. Eine Skizze

Ganz ohne Zweifel, er war die zentrale Figur jener internationalen Initiative namens »fLuXuS«, die zu Beginn der 1960er Jahre das Kunstverständnis der Moderne auf den Kopf stellen, es revolutionieren sollte. George Maciunas – ein außenseiterischer, eigensinniger Mensch: Er rauchte und trank so gut wie nicht, ernährte sich aber extrem ungesund; er mied die Frauen und liebte die Travestie, heiratete am Ende dennoch. Ihn prägten verschwenderische, selbstzerstörerische Einsatz- und Hilfsbereitschaft ebenso wie an Geiz grenzende Sparsamkeit und die Bereitschaft, sich skrupellos für seine Projekte zu verschulden; als Planungschaut mit überbordendem Einfallsreichtum war er doch besessen von pedantischem Ordnungs- und Gestaltungssinn. Seinen mitunter beißenden Humor überformte missionarischer Ernst. Und sein Ideal vom kollektiven Zusammenleben kreativer Gleichgesinnter desavouierte er selbst durch einen irritierenden, viele Freunde verprellenden Führungsanspruch. Postum allerdings war ihm dieser von den Weggefährten –

mit aller Fluxus gemäßen Ironie – zuerkannt worden: »Mr. Fluxus« lautet der Titel eines 1996 von Emmett Williams und Ann Noël kompilierten Gemeinschafts-porträts¹, und er signalisiert: Person und Projekt waren eins, »Fluxus = Maciunas«.²

Ein Künstler »artgerechter« Ausbildung war George Maciunas nicht. Ja, er wollte im Rückblick kurz vor seinem frühen Krebstod 1978 Fluxus überhaupt nicht als Kunst verstanden wissen: »gute, einfallsreiche Gags. Das war es, was wir gemacht hatten.«³

In Kaunas, Litauen, 1931 geboren, gelangte George Maciunas, mit seiner Familie vor den Sowjettruppen 1944 fliehend, zunächst nach Bad Nauheim, 1948 schließlich nach New York und wurde amerikanischer Staatsbürger. An der Cooper Union School of Art studierte er Kunst, Grafikdesign und Architektur, setzte 1952, nach glänzendem Abschluss, sein Studium am Carnegie Institute of Technology in Pittsburg mit den Fächern Architektur und Musikwissenschaft fort. 1954 schloss er dort ab, mit dem Bachelor of Architecture in der Tasche und dem Berufsziel, Architekt zu werden. Enttäuscht jedoch von der Kreativität und Intellekt unterfordernden Alltagspraxis in diesem Metier, begann er schon 1955 ein neues Studium am Institute of Fine Arts der New York University – Kunstgeschichte, und er wollte darin Professor werden. Dazu ist es nie gekommen, sein nonkonformistischer Freiheitsdrang, den ihm seine Mutter in ihren Erinnerungen *My Son* 1979 attestierte, ließen ihn zwar dem Fach ein Leben lang sein Interesse zuwenden, doch verzichtete er auf den Versuch, ein verpatztes Examen 1960 im zweiten Anlauf zu meistern und sich damit sein Diplom zu sichern.⁴ Wissen und freies Studium war, was ihn interessierte, nicht das amtliche Testat.

Architektur, Grafikdesign, Musik, Kunstgeschichte: Es sind dies die spezifischen Metiers des jungen George Maciunas, die für sein Projekt Fluxus programmatisches Gewicht erhielten. An dessen Anfang aber stand die Musik. Von entscheidender Bedeutung für Maciunas' künstlerische Karriere als »Nicht-Künstler« erwies sich der Besuch

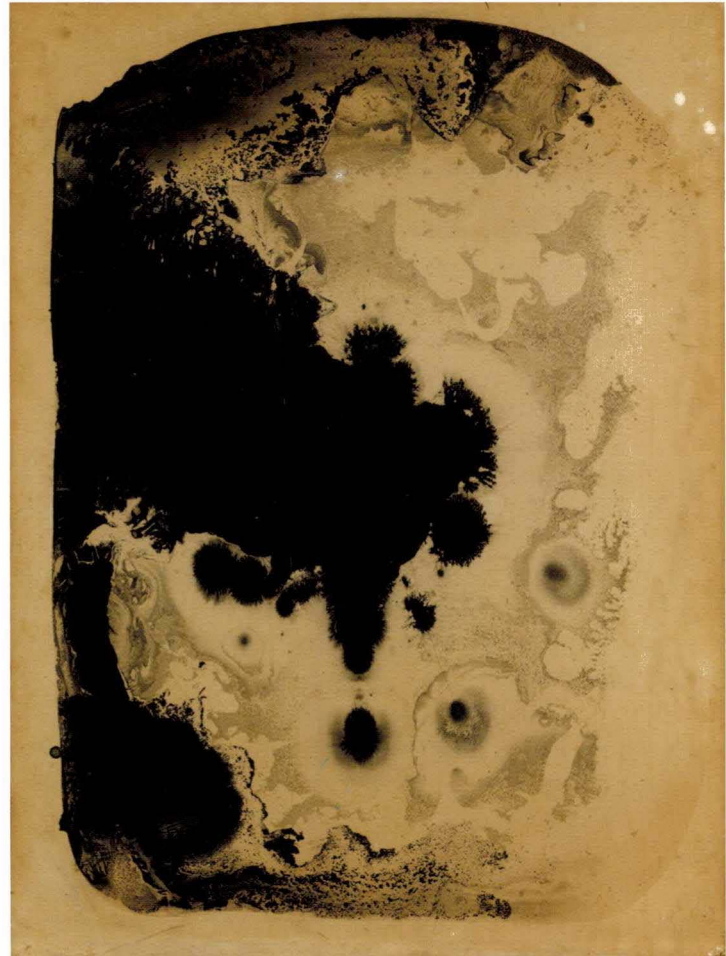


Abb. 1, Kat. 7.104, a v TRE EXTRA 1979, »Maciunas-Prozession«

von Richard Maxfields Kursen für elektronische Musik an der New School for Social Research in New York 1959/60. Sie war eine von John Cage mitgeprägte Kaderschmiede der ästhetischen Avantgarde, mithin ein ›Quellgebiet‹, aus dem der Fluxus-Fluss sich personell und ideell speisen sollte. George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, Jackson Mac Low, La Monte Young und andere mehr lernte George Maciunas dort kennen. Auch Yoko Ono, die in ihrem Loft in der Chambers Street experimentelle Konzertevents veranstaltete und mit der er Ende des Jahres 1960 Kontakt aufnahm, hatte dort studiert. Ono und La Monte Young wurden zu den beiden wichtigsten Impulsgebern für zwei Projekte, die Fluxus, noch bevor die Idee ihren Namen hatte, in Gang setzten: für Maciunas' eigene, »Kunst, Filme, Musica Antiqua, Neue Musik, Literatur, Revolutionen«⁵ als ihr Programm verkündende Galerie sowie für das Künstlerbuch *An Anthology*, jenem von Maciunas gestalteten, von La Monte Young und Jackson Mac Low herausgegebenen Prototyp künftiger Fluxus-Publikationen (Kat. 7.106, Abb. 5).

Unsere Ausstellung beginnt mit Maciunas, dem Galeristen. Gemeinsam mit einem litauischen Freund, Almus Salcius, hatte er in der Madison Avenue Räume angemietet, um mit »ultramodernen Avantgarde-Gemälden«⁶ sowie einem Konzertprogramm, das »an den Grenzen der alten und der neuesten Musik«⁷ angesiedelt war, dem Nonkonformismus New Yorker Gegenwartskünstler ein Forum zu bieten. »AG«, so der Name der Galerie, benannt nach den beiden Geschäftspartnern Almus und George, war, wie auch die meisten anderen von Maciunas' Unternehmungen, finanziell ein Desaster. Innerhalb eines Jahres kam der Bankrott.

Was einschmeichelnd mit Instrumentalmusik des Mittelalters und der Renaissance begonnen hatte – Maciunas' Lieblingsinstrumente: die Laute und das Cembalo –, stieß rasch mit einem *Festival of Electronic Music* und *Concerts of New Sounds and Noises* mit Kompositionen u. a. von John Cage, Richard Maxfield, La Monte Young, Jackson Mac Low, Henry Flint und Dick Higgins in Neuland vor, auf das sich nur »die neue Jugend, von Haaren überwuchert und schlampig gekleidet«⁸ wagte. Alles Hörbare, auch jegliches Alltagsgeräusch: Es konnte, im Sinne von Cage und La Monte Young, zu Musik werden, sofern man bereit war, es wahrzunehmen. Dieses Konzept des Konkretismus –



↑ Abb. 2, Kat. 7.1, *Ohne Titel*, um 1960

was erscheint, steht für sich allein, verweislos konkret – war für Maciunas und seine Künstlerfreunde kardinal für alle neuen Ausdrucksformen der Kunst, egal ob Musik, Poesie, Tanz, Aktionen, Objekte. Es machte einen Begriff von Kunst jenseits der Realität überflüssig.

Auch auf dem klassischen Feld der Malerei forderte die AG Gallery das Publikum heraus. Yoko Ono, Musikerin, Komponistin, Konzept- und Aktionskünstlerin, bekam ihre erste Galerieausstellung ebendort, im Juli 1961, kurz bevor Maciunas und Salcius den Laden, in dem so gut wie nichts verkauft worden war, dicht machen mussten. *Instruction Paintings* hieß eine Serie von roh ausgeschnittenen, auf den Boden gelegten oder rahmenlos aufgehängten Leinwänden, die der ›Betrachter‹ als Mitakteur in befremdlicher Weise zu traktieren – etwa Wasser darauf tropfend, darauf tretend, sie verbrennend –

oder im Dunkeln zu imaginieren hätte.⁹ Die Freundschaft mit Yoko Ono wurde für Maciunas eine der bedeutsamsten, nicht zuletzt in öffentlichkeitswirksamer und materieller Hinsicht, nachdem sie an der Seite John Lennons zum Weltstar aufgestiegen war.¹⁰

Eines der nicht verkauften, daher in den Nachlass von Maciunas gewanderten Werke der AG Gallery stammt aus Maciunas' eigener Ausstellung im Mai 1961, ein ›Drip-Painting‹ ohne Titel, Tusche auf Papier, auf Spanplatte aufgezogen (Kat. 7.1, Abb. 2): kein Bild im herkömmlichen, kompositorischen Sinn, sondern eine eigendynamische, nirgends als zu ihrer Verfestigung hinführende Spur und mikrostrukturelle Welt für sich, für deren Betrachtung Maciunas wie beim Studium eines Naturfunds eine Lupe empfahl.¹¹

Als Maler ist Maciunas sonst nicht wieder aufgetreten, es hätte auch in allzu krassem Widerspruch zu seinem alle Gattungsgrenzen sprengenden, die Realität des Lebens mit der Kunst verschmelzenden Konzept gestanden.¹²

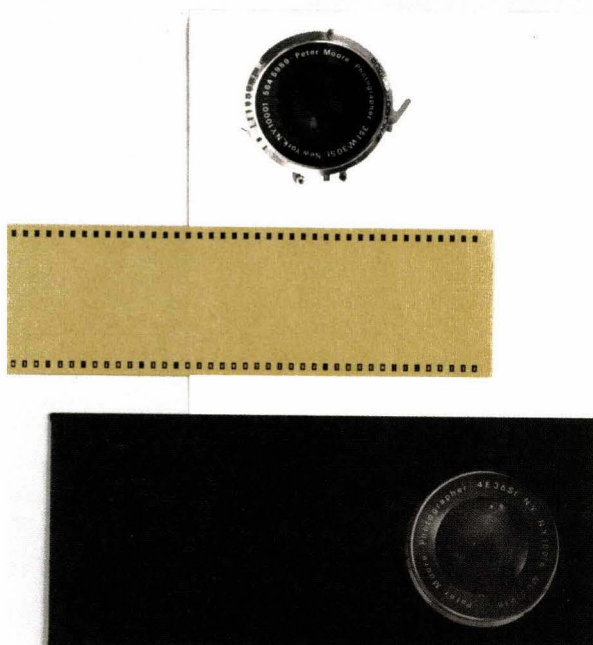
Seinen Lebens- sowie den ›Überlebens‹-unterhalt für Fluxus verdiente George Maciunas seit den 1950er Jahren vor allem mit Grafikdesign, seiner ersten Ausbildung gemäß. Hier entwickelte er gestalterische Parameter und Vorlieben, die später auch in all seinen Fluxus-Druckerzeugnissen Anwendung finden sollten¹³ und die ein puristisch-markantes Spiel mit der Typografie ins Zentrum rückten:

- das Prinzip des Horror Vacui als flächenfüllenden Rapport von Leit- oder Titelwörtern in kongruenten Zeilen (Kat. 7.30)
- ein streng geometrisches Gitter- und Achsen-system, dem sich die Lettern in ihren Proportionen anpassen (Kat. 7.29)
- die weitgehende Beschränkung auf Schwarz-Weiß und Einsatz von Signalfarben nur zu Hervorhebungszwecken, als Lettern wie als Markierungsfeld (Kat. 7.31)
- das Spiel mit Buchstabengröße, Schriftschnitt, Spiegelschriften (Kat. 7.35), Sonderzeichen und axialen Verschiebungen
- das Alternieren von Figur und Grund, Positiv und Negativ (Kat. 7.36)
- die Verwendung einfacher farbiger Industriepapiere, die es preiswert erlaubten, ein und demselben Kommunikationsprodukt einen gewissen Variationsreiz mitzugeben (Kat. 7.35), sowie insbesondere



↑ Abb. 3, Kat. 7.40, Visitenkarte George Maciunas', um 1961

- eine durchdachte Sorgfalt bei der Gestaltung von Verpackungen. Motivisch-thematisch wie vom Design her schlüssig werden Innen und Außen, Botschaft und Umschlag aufeinander



↑ Abb. 4, Kat. 7.33, Briefgut für den Fotografen Peter Moore, o. J.



↑ Abb. 6, Kat. 7.108, Fluxus I, 1964

borene Farbsehschwäche beeinträchtigt war; er aber verwandelte dieses Handicap in eine ausgesprochene Stärke auf dem Sektor Schwarz und Weiß.

Die allererste Publikation im Geiste von Fluxus, doch noch nicht unter diesem Label geführt, verdankt ihr Entstehen der Begegnung von Maciunas mit La Monte Young und Jackson Mac Low an der New School for Social Research. Die beiden Komponisten sollten im Herbst 1960 als Gast-Editoren das zweite Heft des neuen literarischen Magazins *Beatitude East* herausgeben und trugen hierfür eine umfangreiche Sammlung experimenteller Musik, Dichtung und Performance-Scores aus den USA, aus Europa und Japan zusammen.¹⁶ Gleich nach dem ersten Heft jedoch ging die Zeitschrift wieder ein, das ganze Material blieb unpubliziert. Maciunas bot sich im Frühjahr 1961 an, einen eigenen Almanach damit zu gestalten. Wegen stetiger Finanzierungsprobleme sollte sich sein Erscheinen aber immer wieder verzögern. 1963 schließlich kam er im Eigenverlag von La Monte Young und Jackson Mac Low in New York heraus: *an anThOLOGY OF chance operations / concept art / anTi-arT / INDETERMINACY / IMPROVISATION / meaningless work / natural disasters / plans of action / STORIES / Diagrams / MUSIC / POETRY / ESSAYS / Dance constructions / mathematics / COMPOSITIONS* (Kat.Nr. 7.106, Abb. 5).¹⁷

Von schmalem Format nur, platzt das broschierte Buch inhaltlich doch aus allen Nähten.

Das aufgeräumte Schriftbild des Covers – dieses begegnet in Maciunas' Design für die Engineering Division Conference, New York 1963, wieder (Kat. 7.30) – wird sogleich von einem typografisch extravaganten, Entzifferungskünste des Lesers fordernden Innentitel konterkariert. Seine visuelle Botschaft: Es folgt etwas Queres, die Achsen der abendländischen Kulturtradition Verschiebendes. Darunter eine John Cage gewidmete Komposition von George Brecht für ein Ensemble von Automobilen, bei Sonnenuntergang aufzuführen – *Motor Vehicle Sundown (Event)*; musikalische Kompositionen jenseits des Hörbaren (*Composition 1960 # 5* für Schmetterlinge) und musikalische Kraftakte jenseits des Verkraftbaren (*Piano Piece for Terry Riley # 1* für einen Wanddurchbruch [sic] mit Klavier) von La Monte Young; eine der ersten theoretischen Manifestationen zur Konzeptkunst von Henry Flynt; weitere Essays von Nam June Paik und Walter de Maria; Partituren von Richard Maxfield, Toshi Ichiyonagi und Terry Riley; konkrete Poesie von Emmett Williams, Ray Johnson und Jackson Mac Low; ein abstrakt-konkretes, aus Lochstanzungen in leerem Papier bestehendes, herausnehmbares Gedicht von Dieter Roth¹⁸ sowie, um ein letztes Beispiel zu nennen, ein »ex negativo« – durch fast vollständiges Überdecken eines Textgrundes mit schwarzer Tusche – erzeugtes, gestisch-malerisches Poem von Yoko Ono, George Maciunas gewidmet. Die einfarbig schwarz auf cremeweißem Papier gedruckten Seiten werden unterbrochen von farbigen Tonpapieren, eingeklebten Briefumschlägen und herausklappbaren Sonderformaten, sodass die Handhabung des Buches einen besonderen, die Entdeckerfreude des Lesers stimulierenden, spielerischen Reiz vermittelt.

Eine Hauptinspirationsquelle für Maciunas' Design-Stil sind Konstruktivismus und insbesondere das Bauhaus, wo in den 1920er Jahren Herbert Bayer und László Moholy-Nagy typografische Lösungen entwickelten, die auf einem freien Spiel von Größe und Schnitt der Buchstaben sowie deren Verteilung in einem variablen rechtwinkligen Achsensystem aufbauten. Bis hin zur asketischen Farbskala von Schwarz, Weiß und Orange finden sich bei Maciunas und den genannten Bauhaus-Meistern Parallelen.¹⁹

Wenngleich noch nicht unter der Handelsmarke Fluxus laufend, war das 1961 für *An Anthology* entwickelte Konzept eines Sammelmagazins prägend für Maciunas' künftige Publikationsprojekte, ins-

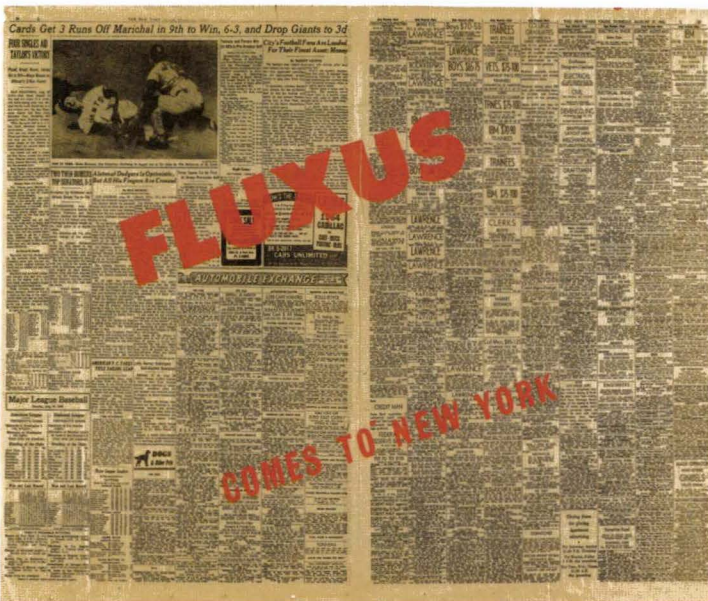


Abb. 7, Kat. 7.22, *Fluxus comes to New York*, 1963

besondere *Fluxus I* (Kat. 7.108, Abb. 6), das ebenfalls – mit großer Verspätung – 1963 erschien.

Demnach war »Fluxus« zunächst nichts anderes als der Name eines innovativen Almanachs, der Originalbeiträge progressiver Künstler aller Sparten enthalten sollte, zunächst zurückgreifend auf das Material, das in *An Anthology* nicht hatte Platz finden können.²⁰ Maciunas hatte ihn sich 1960 ausgedacht. Der Latinismus war vielbedeutend, er verwies auf Flüssiges, fester Formgebung sich Entziehendes, Nicht-zu-Haltendes. Im Amerikanischen bezeichnet er u. a. auch eine Schmelzhilfe bei der Fusion von Metallen oder Mineralien sowie, für die Metaphorik der Fluxus-Künstler von besonderem Interesse, die beschleunigte Entleerung des Darms: Reinigung, Entschlackung. Letzteres markiert einen wichtigen Aspekt in Maciunas' Konzept einer neuen Kunst, die als Nicht-Kunst oder Anti-Kunst den abendländischen Kulturkörper von seinen Verstopfungen durch Tradition befreien sollte. Fluxus – ein Purgativum.



Abb. 8, Details aus Kat. 7.119, 7.22 und *V TRE* No. 7, 1966 (nicht im Kat.)

Dreifach mit dem Wort »purge« einpeitschend, fordert Maciunas mit seinem ersten Fluxus-Manifest die bürgerliche Kunstwelt 1963 (Kat. 7. 68, Abb. 9) heraus, aber nicht nur die, sondern auch seine Mitstreiter im Geiste, die keineswegs, wie er forderte, in einer »Einheitsfront« kommunistischen Zuschnitts aufgehen wollten. Dazu war deren künstlerischer Individualismus zu ausgeprägt, die Gruppe zu inhomogen. George Brecht umriss sie 1964 wie folgt: »Artists, anti-artists, non artists, anartists, the politically committed and the apolitical, poets of non-poetry, non-dancers dancing, doers, undoers, and non-doers; Fluxus encompasses opposites.«²¹

Maciunas' zentrales Dilemma, das Dilemma von Fluxus generell: Was in den Almanachen von *An Anthology* und *Fluxus I* sowie in den späteren, daraus hervorgegangenen Schachtel- und Koffereditionen und auch in den zahlreichen Fluxus-Festivals und -Events für die kurze Zeit des Auftritts und der Aktion gelang, war mit den Künstlern auch als Menschen auf Dauer nicht zu verwirklichen: das Ideal eines Kollektivs nämlich, das als Großfamilie das gesamte Leben miteinander teilte. Hierzu später mehr.

Nochmals zurück zum Design. Es ist Maciunas' Kardinalthema sowie sein Herrschaftsinstrument, mit dem er Fluxus zu dirigieren, ihm eine Corporate Identity zu geben suchte. Denn Fluxus begann ja als verlegerisches Projekt. Bereits die Konzerte in der AG Gallery sollten Geld für die Produktion eines Magazins namens Fluxus einwerben, wie auf einer Einladungskarte der AG Gallery vom März 1961 zu lesen war.²² Selbst das große Geburtsfest von Fluxus, die legendären *Internationale[n] Festspiele Neuester Musik im Hörsaal des Städtischen Museums, Wiesbaden* vom 1. bis 23. September 1962 (Kat. Nr. 19.1; Abb. 92), diente Maciunas in erster Linie dazu, sein noch nicht existentes Fluxus-Magazin zu bewerben: »[...] the idea was to do concerts as a promotional trick for selling whatever we were going to publish or produce. That's how the Wiesbaden series came by and that's the first time that it was called Fluxus Festivals.«²³

Zwei erste Werbe-Dummies von 1961, die Fluxus als eigenes Label promoten, sind in den Archiven der Staatsgalerie bewahrt: ein Klebelayout für einen Flyer (Kat. 7.51) sowie der maschinengeschriebene Prototyp einer Broschüre, die mit besonderen Papierqualitäten (Umschlag: grünes

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.

3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

Flux (flŭks), *n.* [OF. *fr. L. fluxus, fr. fluere, fluxum, to flow.* See *FLUENT*; cf. *FLUID*, *n.* (of earth).] 1. *Med.* a) A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp. an excessive and morbid discharge; as the bloody flux, or dysentery. b) The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!**

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream, a continuing succession of changes.

3. A stream; copious flow; flood; outflow.

4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. *REFLUX*.

5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* a) Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluoric (neutral). b) Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as to an

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Abb. 9, Kat. 7.68, Manifesto, 1963

Marmorpapier; Vorsatz: Japanpapier mit vertikalen Streifen von blauer Tusche; Einlage: dottergelbes Haderpapier) das Interesse des Connaisseurs wecken sollte. Adressat war höchst wahrscheinlich die zentrale Autorität auf dem Gebiet der Kunstkritik jener Jahre: Will Grohmann. Über sein Archiv ist dieses Vorabexemplar in die Staatsgalerie gelangt.²⁴ Wie Maciunas darin als *Skeleton Plan for the Contents of the First 6 Issues* (Kat. 7.41) darlegt, sollten im Laufe des Jahres 1962 sechs Ausgaben mit Essays, Anthologien, Diagrammen und sogar der Beigabe von Schallplatten ediert werden. Das Themenspektrum: weit gefasst – von kunst- und kulturhistorischen Beiträgen und provokanten Pamphleten (u. a. Maciunas, Walter de Maria) über soziologisch-politische Essays (Dick Higgins, Philip Corner) bis hin zur japanischen Kalligrafie und dem Experimentalfilm in Osteuropa, um nur einige zu nennen.

Die Reihe war hauptsächlich nach kultur-geografischen Gesichtspunkten gegliedert. So sollte es eine US-amerikanische, eine west- und eine osteuropäische sowie eine japanische Ausgabe geben.²⁵

Maciunas' unbescheidenes Ziel: Fluxus über die ganze Welt zu verbreiten, um eine friedliche »Kulturrevolution« globalen Ausmaßes vorzubereiten. Denn Fluxus bedeutete für ihn – siehe oben – in erster Linie Reinigung, Entschlackung: »FLUXUS / 1. To purge. A fluid discharge, esp. an excessive discharge, from the bowels or other part«, so seine dem *Skeleton Plan* vorangestellte Primärdefinition.

In der gedruckten Broschüre (Kat. 7.42) war bezeichnenderweise eine der nun als *Yearboxes* annoncierten Ausgaben von Fluxus einer »Homage to the Past« vorbehalten. Der Kunstgeschichte und seiner eigenen Vergangenheit als Kandidat dieses Fachs – vgl. das penibel gezeichnete, mit briefmarkengroßen Ausschnittbildern illustrierte Ringbuch aus Studienjahren (Kat. 7.27, Abb. 46): ein kunstwissenschaftliches »Poesiealbum« – zollte Maciunas immer wieder Tribut. In zahllosen Designentwürfen für Fluxus wie auch für die Filmmakers' Cinematheque seines Freundes, des Avantgardefilmers Jonas Mekas (Kat. 7.95; 7.96; 7.99), bediente er sich historischer grafischer Motive, die er dem unerschöpflichen Fundus der Fotosammlung der New York Public Library entnahm.²⁶

Programmatisch geradezu das Briefpapier, auf dem Maciunas im Dezember 1961, damals für zwei Jahre als Designer der Air Force Exchanges Europe in Wiesbaden unter Vertrag, dem Direktor des Städtischen Museums, Clemens Weiler, seine »Festspiele der Avantgarde-Musik«²⁷ angetragen hatte. Es reproduziert den Holzschnitt eines Triumphwagens von Hans Burgkmair d. Ä. aus dessen Serie des *Triumphzugs Kaiser Maximilians* (1516–18) und signalisiert: Der triumphale Weg der Avantgarde beginnt in der Tradition.

Dieser Einbezug der Kunstgeschichte war für Maciunas von hoher Bedeutung. Nicht nur schlachtete er in seinen Typografien und Etikettengestaltungen für die späteren Multiples seines *Flux Shop and Mail Order Warehouse* (Kat. Nr. 7.122, Abb. 11) alle nur erdenklichen Vorlagen vergangener Epochen persiflierend aus, vielmehr suchte er auch Fluxus theoretisch in der Historie zu verankern, hier jedoch ganz spezifisch in der Tradition der Neuerer des 20. Jahrhunderts (Surrealismus, Dada, Futurismus, Funktionalismus). Seine größte Anstrengung hierzu galt einem »lebensgroßen«, 1973 als »incomplete« herausgegebenen Diagramm von 1,75 m Höhe und rund 60 cm Breite (Kat. 7.17).²⁸ Der Widerspruch

zwischen der von Fluxus propagierten Abkehr von der Kunst (im tradierten Sinne) und des Versuchs, Legitimationswurzeln in Traditionsfeldern (der klassischen Moderne) zu schlagen, gehört zur grundlegenden Ambivalenz von Fluxus und hat unserer Ausstellung zu ihrem Titel verholfen.²⁹ Im Reich der Kunst gibt es ›Nicht-Kunst‹ und ›Antikunst‹ eben nur als ›Kunst‹. Bereits vor Beuys war der Kunstbegriff durch die geistigen Väter von Fluxus, zu denen insbesondere John Cage gehörte,³⁰ in radikaler Weise erweitert worden.

Maciunas' Kalkül, mit seinen *Festspielen Neuester Musik* Mittel für sein eigentliches Vorhaben, die Produktion der angekündigten *Fluxus-Yearboxes*, zu generieren, war nicht aufgegangen. Doch der performative, von Skandalen mitbefeuerte Zündfunke der Fluxus-Konzerte, deren Klangspektrum vom spektakulären, durch den Fotografen Hartmut Rekort³¹ und den Hessischen Rundfunk dokumentierten Zerschlagen eines alten Flügels (Philip Corners *Piano Activities*, 1962)³² bis zum unhörbaren Flügelschlagen eines Schmetterlings in La Monte Youngs *Composition # 5 (Butterfly Piece)* aus dem Jahr 1960 reichte,³³ verhalfen Fluxus zum Status einer neuen Kunstrichtung. Eine Marke war geboren. Und es war eine bis dato unvorstellbare Ausweitung des Musikbegriffs ins Aktionistische jenseits des Klangs erreicht worden: Dick Higgins ließ sich von Alison Knowles, seiner Frau, auf der Bühne den Schädel rasieren und warf agitatorische Texte ins Publikum – auch dies war Musik, *Danger Music No. 2* (1961). Nam June Paik interpretierte La Monte Youngs *Composition 1960 # 10 (to Bob Morris)*, »Ziehe eine gerade Linie und folge ihr« als *Zen for Head*, indem er Haarschopf und Krawatte, in schwarze Tusche getunkt, als Pinsel für eine »Kalligrafie« auf einer vier Meter langen, auf dem Boden liegenden Papierbahn gebrauchte.³⁴ Die Partituren (›scores‹), sie waren Handlungsanweisungen, die in meist lapidarer Kürze nichts anderes festlegen als ein einfaches Geschehnis in der Zeit, wie etwa Robert Watts' *Two Inches*: »Spanne ein Band von zwei Inches Länge quer über die Bühne. Zerschneide das Band.«³⁵ Weiter gedacht, bedarf es einer Bühne schon gar nicht mehr, vielmehr können »alle Sachen, die in der Zeit stattfinden«, so George Brecht in Fortführung der Theorie John Cages, »Musik sein«³⁶ – selbst das Anrichten eines Salats (Alison Knowles) oder das Anzünden und Verglimmenlassen eines

Streichholzes (Yoko Ono). Auf das bewusste Wahrnehmen kommt es an, dann werden Leben und Kunst – als ästhetisches Erleben – eins. Der aufführende Künstler ist obsolet geworden. »Do it yourself« lautete das appellative Motto dieser Befreiungsbewegung namens Fluxus. Es galt für die Scores ebenso wie für die von George Maciunas ab 1964 editierten Objektschachteln.

Nach dem Skandalerfolg von Wiesbaden zog Maciunas mit seinen Fluxus-Festspielen weiter: nach Kopenhagen (1962), Paris (1962), Düsseldorf (1962). Und etliche weitere, unter anderer Regie zur Aufführung gebrachte Festivals trugen Fluxus in die Welt, wobei ›Welt‹ als sehr überschaubar verstanden werden muss. Selten brauchte man, wie etwa in Kopenhagen, viel mehr als zwei Hände, um das Publikum abzuzählen. Aber der Verbreitungsraum war beeindruckend. In den Jahren bis 1970 fanden an die 30 Festivals allein in Europa statt, von Madrid bis Prag und Budapest, von Nizza bis Stockholm und Oslo. Diese und andere Festivals aus den 1970er Jahren mehr werden in unserer Ausstellung in der Installation und der dazugehörigen Datenbank von Petra Stegmann, »Die Irren sind los ...« *Fluxus-Ereignisse in Europa 1962–1977*, im Detail dokumentiert.

Das Konzept, das hinter der Radikal- und Universalmusik bzw. -kunst von Fluxus stand, hatte George Maciunas in seinem programmatischen Text *Neo-Dada in den Vereinigten Staaten* 1962 formuliert. Bei seinem ersten Auftritt als Impresario in Europa, dem es durch Vermittlung von Nam June Paik zugefallen war, in der legendären, der Avantgarde noch vorauseilenden Galerie Parnass in Wuppertal das *Kleine Sommerfest: Après John Cage* zu organisieren, ließ er seinen Essay durch den Kölner Theaterregisseur und Autor Carlheinz Caspari auf Deutsch rezitieren.³⁷ Die beiden Grundpfeiler seines Konzeptes: »Konkretismus« und »Kunstnihilismus«. Mit dem einen meinte er die generelle Ablehnung illusionistischer und auch abstrakter – referentieller – Darstellungen zugunsten ›konkreter‹, auf nichts als sich selbst verweisender ästhetischer Ereignisse; unter dem anderen verstand er die kategoriale Verweigerung künstlerischer = künstlicher, d. h. aus dem Alltag ausgegrenzter Ereignisse. »Um zu einer engeren Verbindung mit der Realität zu kommen, bringt der Kunstnihilist entweder eine Gegenkunst hervor oder er übt einfach nichts – Banalitäten – aus. Die Antikunstformen sind in erster Linie gegen

die professionelle Kunstausübung gerichtet. Gegen die künstliche Auseinanderhaltung von Ausübendem [...] und Zuschauer oder die Trennung von Kunst und Leben.«³⁸

In dem oben angeführten *Manifesto* von 1963 (Kat. 7.68, Abb. 9) sollte er dann vollmundig proklamieren: »Promote a revolutionary flood and tide in art. Promote living art, anti-art, promote non art reality to be grasped by all people, not only critics, dilettantes and professionals.«

Maciunas hatte seine Idealvorstellung einer Identität von Kunst und Leben ähnlich radikal wie Joseph Beuys tatsächlich gelebt. Seine ganze Schaffenskraft, sein ganzes Geld und auch beträchtliche Ersparnisse seiner Mutter und seiner Schwester flossen und zerflossen in Fluxus: in reiseaufwendigen Events, in der Beschaffung von Materialien für seine Objekteditionen und nicht zuletzt in dem (zu) groß angelegten städtebaulichen Projekt der Fluxhouse Cooperative in New York, das sich zum Ziel gesetzt hatte, verwaiste Gewerbegebäude in SoHo aufzukaufen, zu sanieren und sie an Künstler, Filmemacher und Theaterleute preiswert als Wohn-Ateliers weiterzuverkaufen.

Die Grenzverwischung von Fluxus zwischen Kunst und Leben machte es dann schwer zu sagen, was Fluxus überhaupt ist. Die Künstler wichen dem aus. Robert Watts: »Das Wichtigste an Fluxus ist, dass niemand weiß, was es ist.«³⁹ Emmett Williams: »Fluxus is what Fluxus does – but no one knows whodunit.«⁴⁰ Ben Vautier: »Fluxus is [...] the ›importance of non-importance‹«⁴¹ – eine logische Schleife, die Geoffrey Hendricks in seiner Festschrift für George Maciunas 1976 noch einmal mit der Ergänzung windet, dass auch diese Aussage nicht bedeutend sei.⁴² Die abgeklärteste Charakterisierung stammt von Dick Higgins: »Fluxus is a way of doing things, a tradition, and a way of life and death.«⁴³ Fluxus umfasst also das volle Spektrum menschlicher Aktivitäten und Erzeugnisse, für fast alles steht eine Fluxus-Alternative parat: Fluxwater, Fluxmeals, Fluxtoilet, Fluxgames, Fluxfilms, Fluxsports, Fluxmusic, Fluxpost, Fluxclothes, Fluxtablecloth, Fluxfurniture, Fluxmedicine, Fluxautomobiles, Fluxbicycles ... sogar für die Heilige Messe (Fluxmass), die Hochzeit (Fluxwedding), die Scheidung (Fluxdivorce) und schließlich das Begräbnis (Fluxfuneral).⁴⁴ Um ein solches hatte der später krebskranke Maciunas seine Freunde selbst gebeten.



↑ Abb. 10, Kat. 7.7, Maciunas' Werkstatt (Fotomontage: Hanns Sohm)

Ein für Maciunas wesentliches Medium der Emanzipation vom Elitarismus bürgerlicher Kunst waren die von ihm seit 1963 produzierten, d. h. in fleißiger Handarbeit zusammengestellten Fluxboxes: Sammlungen von Scores und kleinen Spielen für den Eigengebrauch des Betrachters/Rezipienten/Konsumenten. George Brechts Score-Karten *Water Yam* (Kat. 1.2–1.5) setzten den Anfang. Dem folgten, nachdem Maciunas aus einer Fabrik einen größeren Restbestand von Plastiksacheteln erstanden und an seine Künstlerfreunde weitergereicht hatte, mit der Aufforderung, irgendetwas damit zu tun, im Lauf der Jahre an die hundert weitere Fluxboxes.⁴⁵ Die meisten davon sind ins Archiv Sohm gelangt und in unserer Ausstellung in konzentrierter Auswahl in Hanns Sohms Fluxshop (Kat. 7.123) zu sehen.⁴⁶

Als Fabrikationsstätte diente Maciunas' Wohnung in New York, wohin er 1963 nach seinem Job bei der U.S. Army von Wiesbaden aus zurückgekehrt war. Der Begriff Wohnung allerdings ist eine Schönfärberei. Spartanisch eingerichtet, bestanden die Souterrain-Räume in der Wooster Street, SoHo, im Wesentlichen aus Lager und Werkstatt, vollgestopft mit Stapeln von Kästen und allerlei Werkzeug. Maciunas' Mutter war entsetzt über diese »erbärmliche Art zu leben«. ⁴⁷ Später, als Maciunas ein Apartment am West Broadway bewohnte, ⁴⁸ hatten sich seine Wohnverhältnisse zwar verbessert, doch blieben dort Werkstatt- und Depot-Charakter

weiter bestimmend (Kat. 7.6–7.7).⁴⁹ Maciunas' Editionen der kleineren Fluxboxes kompensierten gewissermaßen sein gescheitertes Projekt der großen *Yearbox*-Reihe. Denn nach dem im Holzschuber und anderen Verpackungsvarianten versandten Sammelalbum *Fluxus 1* (1964; Kat. 7. 108)⁵⁰ kamen nur noch 1968 mit der Reihenzahl Zwei die *Fluxyearbox 2* in Form eines mehrfach unterteilten Klappdeckel-Kastens aus Holz heraus⁵¹ sowie, unter der Reihenzahl Drei, das *Fluxpack 3* in einer schwarzen Papprolle in den Jahren 1972–75.⁵²

Der Inhalt einzelner Fluxboxes konnte, wie deren von Maciunas gestaltete Etiketten (Kat. 7.122), vielfältiger, vertrackter und verrückter nicht sein:

- Kniffelspiele, z. T. absurder Art: George Brechts *Inclined Plane Puzzle*, 1965, bei dem eine Murmel eine schiefe Ebene hinaufrollen soll;⁵³ von Jack Coke's Farmer's Co-op *Find the End. A Fluxgame*, 1969, bei dem ein Hanfschnurknäuel zu entwirren⁵⁴, oder Eric Andersens undatierte Schachtel ohne Titel mit einem Schlüssel, für den das passende Schloss zu finden ist;⁵⁵
- Dinge für den potenziellen Alltagsgebrauch: Jane Knizaks *Flux Papers*, 1969, eine Kollektion ausgesuchten Toilettenpapiers;⁵⁶ Per Kirkebys *Fluxdrinks*, 1969, mit Darjeeling-Teebeuteln;⁵⁷ oder Benjamin Pattersons *Instruction No. 2*, 1965, das Seife und Papierhandtuch enthält;⁵⁸



Abb. 11, Kat. 7.122, Auswahl von 43 Labels für die Schachteeditionen von Fluxus

- »Konkrete« Philosophie: George Maciunas' *Same Card Flux Deck*, 1966, ein Karten-»Unspiel« mit 52 gleichen Karten;⁵⁹ George Brechts *Closed on Mondays*, 1969, eine zugeklebte leere Schachtel⁶⁰, oder Kirkebys *Boxed Solid*, 1969, eine den Innenraum vollständig ausfüllende Tafel weißen Plastiks, aus dem die Schachtel hergestellt worden war;⁶¹
- ferner Frustrierendes, wie *Fluxfood* mit unessbarem Inhalt (John Chick; George Maciunas)⁶² oder ein Anstecksträußchen in seiner »Vorform« als eingetüter Blumensamen (Ken Friedman)⁶³; »Beißend«-Fröhliches, wie George Maciunas' *Smile Flux Machine for Yoko Ono*, 1971, ein quer in den Mund zu nehmender Federapparat, der ein Lächeln erzwingt;⁶⁴ Liebevoll-Boshaftes und Selbstironisches mit Anspielungen auf Maciunas' lebenslange schweren Asthmabeschwerden und seine rigide Haltung gegenüber Rauchern (Shigeko Kubota, *Flux Medicine*, 1966/69;⁶⁵ Yoshimasa Wada, *Flux Smoke Set*, um 1969⁶⁶; George Maciunas eigener *Breath FluxTest*, 1971⁶⁷) und vieles

andere mehr inklusive Falschgeld und fiktiver wissenschaftlicher Materialsammlungen (Robert Watts)⁶⁸.

Ein Gutteil der in den ersten New Yorker Jahren entstandenen Fluxboxes sowie eine Reihe anderer Objekte, wie etwa Ay-Os *Finger Boxes* (1964–66)⁶⁹, Alison Knowles' in einer würfelförmigen Teedose verwahrte *Bean Rolls* (1964)⁷⁰ oder Ben Vautiers in einer zylindrischen Blechdose verschlossenes *Flux Mystery Food* (1966)⁷¹ fanden Eingang in zwei weitere Objekt- und Textanthologien, die Maciunas, das Vorbild von Marcel Duchamps *Boîte en valise* aufgreifend, 1964 und 1966 in Kunstlederkoffern als *Fluxkits* herausgab.⁷² Diese »Notfallkoffer« gegen Überdruß am etablierten Kunstbetrieb wurden nicht auf Vorrat produziert, sondern jeweils nach Bestellung von Maciunas selbst gepackt.

Und es gab noch andere Editions-ideen, die das Fluxus-Konzept einer Infiltration von Kunst bzw. Nichtkunst in das alltägliche Leben weitertrieben, wie zum Beispiel ein nie in Auflage realisiertes Möbelwürfel-Programm namens Fluxfurniture, von dem nur Prototypen existieren: Maciunas' *Multi-Faceted Mirror* (um 1967)⁷³, sein *Chess Table with Lamp* (1969/70)⁷⁴ sowie James Riddles *Twenty five Clock-faces* (1966)⁷⁵ und Takako Saitos *Rolling Ball Chair* (1968/69)⁷⁶. All diese Hocker haben eine unerwartete, fluxusgemäße Eigenschaft, die ihren Gebrauch zu einem besonderen Wahrnehmungsakt macht. Ferner kamen auch Schürzen, Tischdecken und Tischsets aus Vinyl ins Programm, die Maciunas nach eigenen Vorlagen und denen seiner Fluxus-Freunde produzieren ließ und die mit ihren aufgedruckten Fotomotiven voll hintergründigem Witz das Thema Körper und Ernährung genau an der Stelle, wo es hingehört – Maciunas nannte dies »funktional«⁷⁷ –, zur Anschauung bringen. Die von Robert Watts entworfene Unterwäschengarnitur für Männer und Frauen (um 1966, Kat. 17.6–17.9) ist in dieser Hinsicht »outstanding«: Sie präsentiert in Siebdruck auf Baumwolle eben das in lebensgroßer Deutlichkeit, was sie doch verhüllen sollte.

Das Vertriebszentrum für seine Fluxus-Waren richtete Maciunas 1964 nach langwierigen Renovierungsarbeiten in einem verwaisten Fabrikgebäude in der Canal Street, SoHo, ein, als *Flux-shop and Mail Order House*; es war darüber hinaus Veranstaltungsort und Hauptquartier für die von Maciunas als »Chairman« der Fluxus-Initiative

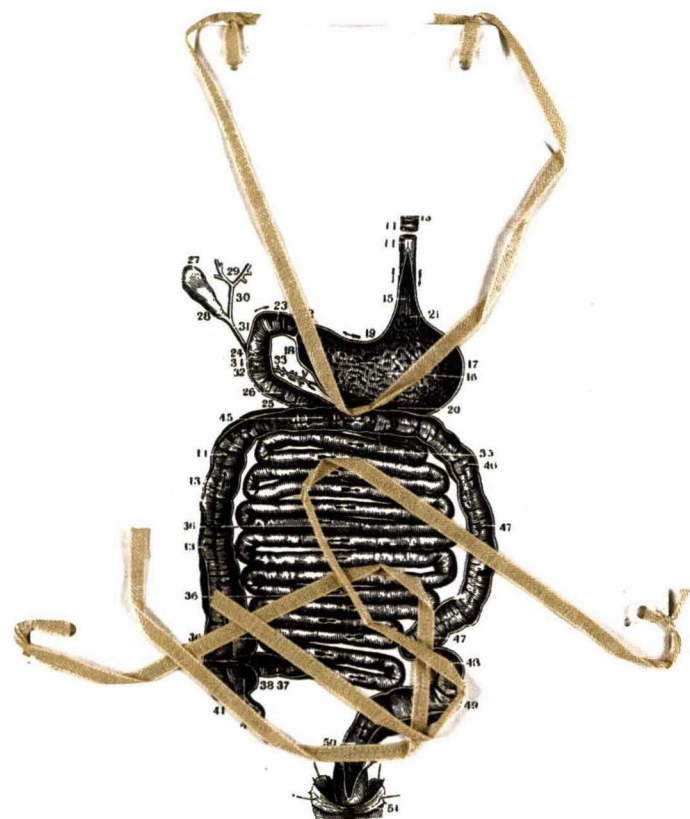


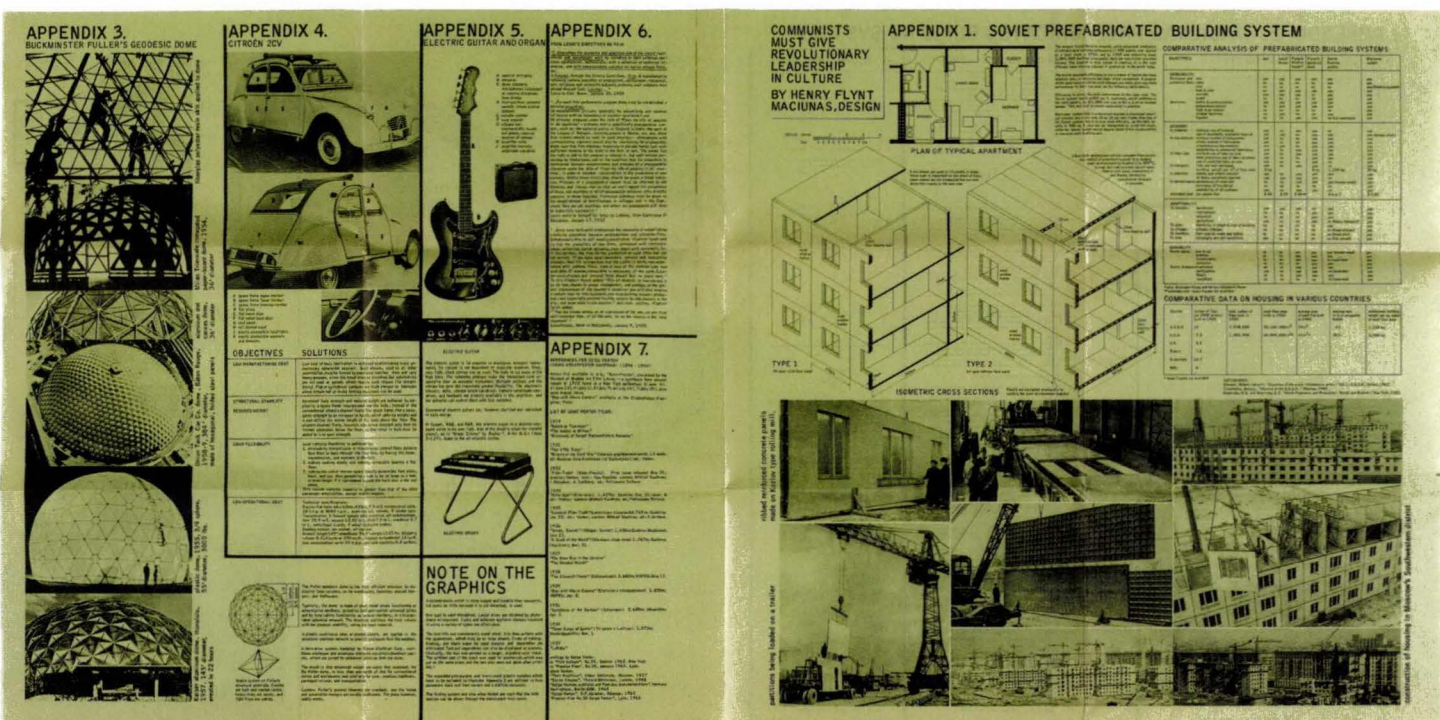
Abb. 12, Kat. 7.113, *Stomach Anatomy Apron*, 1966/1972–75

koordinierten Fluxus-Events und -Publikationen in New York. In Europa gab es mit Willem de Ridder's *European Flux Shop* in Amsterdam eine von New York aus belieferte Filiale. Der Warenverkehr jedoch darf als äußerst schwach angesehen werden. Verkauft wurde hier wie dort so gut wie nichts, im Fluxshop New York während des ganzen ersten Jahres 1964 kein einziges Stück.⁷⁸

Maciunas' merkantile, chaotisch-erfolglose Geschäftigkeit war von seinem willigen und billigen Assistenten, Tomas Schmit, rückblickend 1982 aufs Schärfste kritisiert worden; er sah Fluxus »am ende zu einem knapp mittelmäßigen scherzartikelhandel verkommen«. Auch an Maciunas' Design ließ er kein gutes Haar, er hielt es gar »für die gröbste belastung« von Fluxus, »neben maciunas' krampfiger, klampfiger ideologie«.⁷⁹ Im Interview mit Larry Miller 1978 redete Maciunas der Kritik von Tomas Schmit selbst das Wort: »Wir endeten als eine Bande von Witzbolden.«⁸⁰ Der ideologische Fanfarenstoß von Maciunas' erstem, dem »Purge«-*Manifesto*, war verklungen. 14 Jahre zuvor hatte er Tomas Schmit in einem beherrschenden Brief wissen lassen: »Die Fluxus-Ziele sind sozial (nicht ästhetisch). 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.). Motiv ist der Wunsch, die Verschwendung von Material und menschlichen Fähigkeiten [...] zu stop[p]en und dieses Material und diese Fähigkeiten auf sozial konstruktive Ziele zu richten, etwa in den angewandten Künsten: industrielles Design, Journalismus, Architektur, Ingenieurwissenschaft, grafisch-typografische Künsten [sic], Druck, etc.«⁸¹

Seine marxistische Haltung wurde in dieser Rigidität allenfalls von dem linken Philosophen, Ökonomen, Mathematiker, Kunsttheoretiker und Musiker Henry Flynt geteilt, für den Maciunas zwei via Fluxus edierte Pamphlete gestaltete: *Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture*, 1965 (Kat. 7.86), und *Down with Art*,⁸² 1968. Zu ersterem steuerte Maciunas einen mehrteiligen Appendix bei (Kat. 7.87, Abb. 13). Anhand verschiedener Produkt- und Architekturbeispiele veranschaulichte er darin die Prinzipien von Ökonomie, Effizienz und Allgemeintauglichkeit, d. h. die Eignung zu massenweiser Verbreitung. Architekt, der er war, favorisierte er das Modulsystem des sowjetischen Plattenbaus und



↑ Abb. 13, Kat. 7.87, Appendix zu Henry Flynts *Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture*, 1965

hatte es als *Maciunas Prefabricated Building System* auf eigene, ausgesprochen attraktive, der Klassischen Moderne verpflichtete Hausentwürfe adaptiert (Kat. 7.88f.).⁸³

Für das Auseinanderbrechen des von Maciunas so genannten Fluxus-Kollektivs, das, wie immer wieder von Fluxus-Künstlern betont wurde, eben keine ›Bewegung‹ mit ideologischer Stoßrichtung sein wollte, allenfalls ein Netzwerk von Freunden, das sich zu Festivals und Events temporär und immer wieder neu verknüpfte, spielte Maciunas ›Marxismus‹ und seine Blindheit gegenüber sowjetischem Totalitarismus eine wichtige Rolle. Maciunas' Bemühen, Fluxus auch jenseits des Eisernen Vorhangs zu tragen – dokumentiert in einem undatierten Briefentwurf Anfang der 1960er Jahre an die Führung der KPdSU (Kat. 7.85) – hatte Eric Andersen in Fluxus-Manier grandios auf die Schippe genommen. Im Sommer 1964 mit seinem Bruder in Osteuropa auf Tournee, schickte er Maciunas mehrere Postkarten, in denen er u. a. vorgab, mit Arthur Köpcke, Tomas Schmit und Emmett Williams den Score für Maciunas' *Olivetti Piece*, eine Fluxus-Inkunabel des Wiesbadener Festivals von 1962,⁸⁴ so interpretiert zu haben, dass den einzelnen Zahlen der Additionsmaschine auch »Trinken, Essen und Pissen«⁸⁵ als Aktionen zugeordnet gewesen seien. Und dies mitten auf dem roten Platz in Moskau! Maciunas fiel darauf herein und verfasste neben einem Entschuldigungsbrief an Nikita Chruschtschow postwendend eine Pressemitteilung, in der er sich von derlei skandalösen Akten distanzierte und die vier Künstler mit sofortiger Wirkung aus der Fluxus-Gemeinschaft ausschloss: eine Bannbulle (Kat. 7.90). Die vier waren nicht die Einzigen, die Maciunas exkommunizierte, der Bannstrahl traf auch andere, z. B. Dick Higgins, Nam June Paik, Wolf Vostell, doch wurden auch immer wieder ehemals Abtrünnige vom Oberhirten in seine Herde – und systematischen Aufstellungen, seine Fluxus-Stamm-bäume (Kat. 7.14–7.17) – wieder aufgenommen. Eric Andersen z. B. widerfuhr diese Gunst schon ein Jahr später.⁸⁷

Mit einem sehr bemerkenswerten Kollektivprojekt in New York schrieb Maciunas, obwohl es finanziell scheiterte, da er als Geschäftsmann kaum die Einnahmen- als vielmehr die Ausgabenseite im Blick hatte und Sparen das Hauptinstrument seines Managements war, Stadtgeschichte. Seine Genossen-

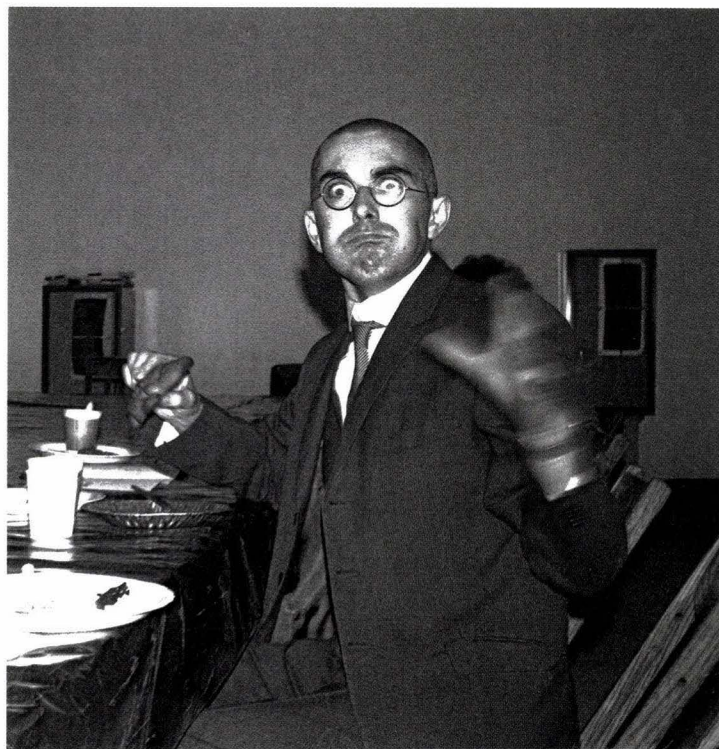
schaftsinitiative der *Fluxhouse Cooperatives* ab 1966 (Kat. 7.78–7.84) war der Beginn der Revitalisierung des verwaorsten Gewerbe- und Industrieviertels SoHo zu einem Wohn- und Arbeitsquartier für Künstler und Intellektuelle. Gemeinsam mit Künstlerfreunden wie Robert Watts, Geoffrey und Bici Hendricks, Robert Morris und allen voran Jonas Mekas sowie mit maßgeblicher Unterstützung durch seine Schwester Nijole hatte Maciunas als Vorsitzender und Geschäftsführer der Kooperative über Hypothekenkredite im Lauf der Jahre mehrere baufällige Häuser erworben. Renoviert und in großzügige, von Maciunas innenarchitektonisch konzipierte Wohnateliers unterteilt, wurden die Gebäude etagen- bzw. loftweise an Künstler und alternative Kulturveranstalter (zu) günstig verkauft. In dem Gebäude 80 Wooster Street etwa fand Jonas Mekas' Film-makers' Cinematheque (vgl. Kat. 7.97–7.99) als das erste Kunstforum in SoHo seine Heimstatt. Auch der Freejazz-Pionier Ornette Coleman hatte sich an einem von Maciunas mit Systemschränken als Wandteilern ausgestatteten Loft interessiert gezeigt.⁸⁸

Wie der Name *Fluxhouse Cooperatives* verriet, war das Unternehmen als Teil von Maciunas' lebens- und kunstreformatorischen, auf das Soziale gerichteten Gesamtkonzepts zu verstehen. Für den Fluxus-Gründer endete es schrecklich, mit dem Verlust seines linken Auges, nachdem er von einem Schlägerkommando, das ausstehende Handwerker-schulden bei ihm hatte eintreiben wollen, 1975 krankenhausreif geprügelt worden war.

Maciunas sozialer Traum gebar noch andere Utopien, Nicht-Orte. 1969 plante er in der Karibik eine ganze Insel (Ginger Island) zu erwerben und sie, in 50 bis 60 Parzellen aufgeteilt, zu einer Fluxus-Kolonie mit Fertigbau-Fluxhouses (Kat. 7.88–7.89) auszubauen.⁸⁹ Die Freunde jedoch zogen nicht mit. Zwei Jahre später machte sich Maciunas erneut auf die Inselsuche: Azoren, Madeira, Balearn, Ägäis und schließlich nochmals die Karibik (Antigua).⁹⁰ Auch hieraus wurde nichts. Ebenso scheiterte 1976 eine Versuchsanordnung für ein kollektives Fluxusleben auf Zeit. Mit ihm als Kommandeur hatte Maciunas auf einem umgebauten Minensuchboot mit 12 Getreuen, denen jeweils eine spezifische Funktion an Bord zugeordnet war (mit von der Partie: Alison Knowles und Robert Watts), eine Weltexpedition starten wollen.⁹¹ Stattdessen bezog er in New Marl-

sanft drücken können ... bis sie ein starkes Bedürfnis verspüren ... Hübsch?»⁹⁶ Seine *Fluxus Preview Roll* sowie die *Fluxus Newspaper Roll* von 1963 (Kat. Nr. 7.43–7.45, Abb. 47) konfektionierte er dann ebenso in Rollenform. Um noch ein letztes Obszönium abzuführen: Die Eintrittskarte zum Auftritt des Fluxorchestras in der Carnegie Recital Hall, New York, am 25. September 1965 war ein mit dem Fratzen-Logo bedruckter Luftballon, dessen »Abluftgeräusche« die naheliegenden Assoziationen hervorriefen.

Geoffrey Hendricks widmete Maciunas, dem »analfixierten« Bürgerschreck, in dem Leder-Portfolio der *Laudatio scripta* (Kat. Nr. 7.102) anlässlich seines 45. Geburtstags 1976 ein ganz spezifisches Schluss-Porträt, untertitelt: »everybody has a portable Fluxus hole – even G. Maciunas«.⁹⁷ Das Foto zeigt – nur einmal ist hier zu raten.



↑ Abb. 15, George Maciunas, New York, Silvester 1969 (Foto: Hanns Sohm)

¹ Williams/Noël 1996.

² So die von Joe Jones überlieferte Gleichung; Hendricks 2002, S. 40.

³ Interview mit Larry Miller, 24. 03.1978; Transkription des Tonbandmitschnittes in: Hendricks 1983, S. 11–29; hier S. 26; wiederabgedruckt in: Friedman 1998, S. 182–198; ferner in: Venedig 1990, S. 226–233.

⁴ Maciunas 1979, S. 8.

⁵ Zit. nach Kellein 2007, S. 44.

⁶ Siehe Anm. 4.

⁷ »The intention of Musica Antiqua et Nova is to rejoice in polychromy where it can be discovered – at the frontiers of ancient and very new music«. Zit. Einladungskarten zum *Festival of Electronic Music at AG*, Mai/Juni 1961 (Kat. 7.3).

⁸ Maciunas 1979, S. 8.

⁹ Altshuler in: New York 2000, S. 66 ff.

¹⁰ Kellein 2007, S. 101 ff.; S. 119 ff.

¹¹ Erläuterungstext von Maciunas in der Einladungskarte zur Ausstellung; siehe Abb. in: Williams/Noël 1996, S. 44.

¹² Vgl. auch Conzen 1993, S. 6. Unter http://georgemaciunas.com/?page_id=2810 hat die George Maciunas Foundation drei frühe Gemälde der 1950er Jahre jüngst online gestellt.

¹³ Siehe hierzu Moore 1982; online verfügbar unter http://georgemaciunas.com/?page_id=1470.

¹⁴ Hendricks 1983, S. 24 f.

¹⁵ Wer die Prinzipien Effizienz, Ökonomie und Funktionalität nicht beachtete, zog Maciunas' vehemente Kritik auf sich. So erging es Leitfiguren der modernen Architektur wie Mies van der Rohe, Eero Saarinen, Frank Lloyd Wright, die er in einem Textbeitrag für *FLUXUS 1* (Kat. 7.108) unter dem Titel *THE GRAND FRAUDS OF ARCHITECTURE: Mies van der Rohe, Saarinen, Bunshaft, Frank Lloyd Wright* als Betrüger brandmarkte. Vgl. Kellein 2007, S. 31–33.

¹⁶ Smith 1998, S. 12 f.

¹⁷ Einen Reprint in leicht veränderter Form (ohne den Beitrag von Robert Morris und mit anderen Farbpapieren) gab Heiner Friedrich 1970 heraus (Notiz, vermutlich von Barbara Moore, im Archiv Sohm, Inv.Nr. AS 1983/16). *An Anthology* ist auch, allerdings ohne die Seiten 1 bis 4, online verfügbar: <http://www.ubu.com/historical/young/AnAnthologyOfChanceOperations.pdf>.

¹⁸ Ursprünglich sollte nach Maßgabe von Dieter Roth eine schwarze Pappe mit Lochstanzungen beigelegt werden. Maciunas jedoch setzte sich über diese Vorgabe hinweg und verwendete eine weiße Pappe, die dem Titel des Blattes – *Black Page with Holes* – Hohn sprach. In der 2. Ausgabe von 1969 korrigierte Maciunas den Titel eigenmächtig in *White Page with Holes*; vgl. Kellein, in: Stuttgart 1986, S. 84.

¹⁹ Vgl. die Abb. im Ausstellungskatalog *Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau*, Berlin 1988, S. 166 ff. Auch für Maciunas' eigenen Werbe-Würfel (Kat. 7.40) findet sich im Sockelteil eines Entwurfs für einen Zeitungskiosk von Herbert Bayer (1924) ein inspirativer Vorläufer. Selbstverständlich ist nicht gesagt, dass George Maciunas genau diese Beispiele kannte, er bewegte sich aber gestalterisch im selben Vorstellungsraum.

²⁰ Hendricks 1983, S. 15, bzw. Friedman 1998, S. 186.

²¹ Brecht 2006, S. 234.

²² Kellein 2007, S. 44.

²³ Hendricks 1983, S. 15, bzw. Friedman 1998, S. 187.

²⁴ Ich danke meinem Kollegen, Dr. Wolf Eiermann, für diesen Fund. Zu Will Grohmann siehe jüngst: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Konstanze Rudert (Hg.), *Im Netzwerk der Moderne. Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee ... Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann*. Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 27.9.2012–6.1.2013, München 2012.

²⁵ In der gedruckten Version (Kat. 7.42) ist das Konzept weiter gediehen.

- Nunmehr waren »Yearboxes« mit modifizierter Verbreitungsgeographie vorgesehen: je eine Yearbox für die USA, für Deutschland und Skandinavien, für Frankreich, für Japan, für Italien, England und Österreich sowie für Osteuropa.
- ²⁶ Moore 1982, S. 40.
- ²⁷ Wiesbaden 2012, S. 22; Abb. S. 23.
- ²⁸ Schmidt-Burkhardt 2011, S. 58 ff.; Abb. S. 190 ff.
- ²⁹ Dank für diese schöne Idee an Dr. Ina Conzen, die das Archiv Sohm der Staatsgalerie lange Jahre leitete.
- ³⁰ Maciunas selbst hat sein Diagramm von 1973 (Kat. 7.17) »Cage Chart« genannt: Hendricks 1983, S. 11, bzw. Friedman 1998, S. 184.
- ³¹ Archiv Sohm, Inv. Nr. 1989/3,1–4.
- ³² Wiesbaden 1982, Abb. S. 10 f.
- ³³ Publiziert in: *An Anthology* (Kat. 7.106); der Score ist auch online zu finden, u. a. unter: <http://www.floraberlin.de/soundbag/index34.html>. Vgl. ferner Anm. 17 und Block, in Stuttgart 1995, S. 58.
- ³⁴ Abb. beider Aktionen u. a. in: Wiesbaden 1982, S. 13 ff. und Wiesbaden 2012, S. 28 ff.
- ³⁵ Stuttgart 1995, Abb. S. 56.
- ³⁶ Zit. nach Block, ebd., S. 58.
- ³⁷ Kopie des Manuskriptes im Archiv Sohm (Kasten 112); wiederabgedruckt in: Wuppertal 1980, S. 192–197.
- ³⁸ Ebd.
- ³⁹ Zit. nach Block, in: Stuttgart 1995, S. 51.
- ⁴⁰ Zit. nach Friedman 1998, S. VIII.
- ⁴¹ Kat. 7.104, S. 12.
- ⁴² Kat. 7.102, s. p.
- ⁴³ Siehe Anm. 42.
- ⁴⁴ Vgl. die schier endlosen Auflistungen auf Maciunas' Fluxus-Briefbogen (Kat. 7.59) und dem Visitenkärtchen (Kat. 7.60); ferner Conzen 1993, S. 10.
- ⁴⁵ Hendricks 1983, S. 18, bzw. Friedman 1998, S. 189.
- ⁴⁶ Ina Conzen hat den Schachteln der Fluxuskünstler unter dem Titel *Art Games* 1997 eine eigene Ausstellung mit umfassendem Katalog gewidmet: Stuttgart 1997.
- ⁴⁷ Siehe Anm. 4.
- ⁴⁸ Hanns Sohm besuchte ihn dort Ende Dezember 1969 zur Vorbereitung seiner und Harald Szeemanns Ausstellung *happening & fluxus*, Köln 1970.
- ⁴⁹ Vgl. die ausführliche Schilderung Ken Friedmans von seinem ersten Besuch bei Maciunas 1966 in: Williams/Noël 1996, S. 183 f.
- ⁵⁰ Stuttgart 1997, Nr. 138 ff., Abb. S. 81; Hendricks 2002, Abb. S. 251.
- ⁵¹ Ebd., Nr. 147, Abb. S. 85; Hendricks 2002, Abb. S. 250. Die *Fluxyearbox 2* ist ausgestellt ohne eigene Kat. Nr. in Hanns Sohms Fluxshop (Kat. 7.123).
- ⁵² Im Archiv Sohm befinden sich nur einige hierfür produzierte Stücke, z. B. Kat. 7.64 f.; 7.113 f., vgl. auch 7.37. Abb. des *Fluxpack 3* in: Hendricks 2002, S. 254.
- ⁵³ Stuttgart 1997, Nr. 38, Abb.
- ⁵⁴ Ebd., Nr. 98, Abb.
- ⁵⁵ Ebd., Nr. 3, Abb.
- ⁵⁶ Ebd., Nr. 110 f., Abb.
- ⁵⁷ Ebd., Nr. 105 f., Abb.
- ⁵⁸ Ebd., Nr. 176 ff., Abb. S. 117.
- ⁵⁹ Ebd., Nr. 153 f., Abb.
- ⁶⁰ Ebd., Nr. 51, Abb. S. 59.
- ⁶¹ Ebd., Nr. 107.
- ⁶² Ebd., Nr. 55 ff., Abb.; Nr. 148 f., Abb. S. 105.
- ⁶³ Ebd., Nr. 81 f., Abb.
- ⁶⁴ Ebd., Nr. 162, Abb. S. 113.
- ⁶⁵ Ebd., Nr. 134.
- ⁶⁶ Ebd., Nr. 246.
- ⁶⁷ Ebd., Nr. 160, Abb.
- ⁶⁸ Ebd., Nr. 268, Abb.; Nr. 267, Abb. S. 151.
- ⁶⁹ Ebd., Nr. 8 f. Abb. S. 45.
- ⁷⁰ Ebd., Nr. 117 f. Abb.
- ⁷¹ Stuttgart 1997, Nr. 230, Abb. S. 45.
- ⁷² Ebd., Nr. 141 f., Abb. S. 81; Nr. 230, Abb. S. 45; Kellein, in: Stuttgart 1986, S. 86 f., Abb.
- ⁷³ Ebd., Nr. 157, Abb. S. 109.
- ⁷⁴ Ebd., Nr. 159, Abb. S. 113.
- ⁷⁵ Ebd., Nr. 186, Abb.
- ⁷⁶ Ebd., Nr. 198, Abb.
- ⁷⁷ Hendricks 1983, S. 23, bzw. Friedman 1998, S. 193.
- ⁷⁸ Ebd., S. 20, bzw. Friedman 1998, S. 190.
- ⁷⁹ Schmit in: Wiesbaden 1982, S. 98.
- ⁸⁰ »We came out to be like a bunch of jokers.« Hendricks 1983, S. 27, bzw. Friedman 1989, S. 197.
- ⁸¹ Zit. nach Williams/Noël 1996, S. 110.
- ⁸² Archiv Sohm, Kasten 280, GM 94. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, veranstaltet vom 6.10.2012 bis 20.1.2013 eine Retrospektive unter dem Titel *Henry Flynt: Activities 1959–*.
- ⁸³ Im September 2012 wurde es von der Maciunas Foundation, New York, in Verbindung mit der Projekt-Ausstellung *Fluxcity* (13.9.–30.11.2012) online präsentiert: http://georgemaciunas.com/?page_id=3885; siehe auch: <http://fluxcity.org/>.
- ⁸⁴ *In Memoriam for Olivetti*, 1962; Archiv Sohm, Kasten 288. Das Stück ist benannt nach der Olivetti-Additionsmaschine. Den einzelnen Ziffern beliebiger Additionsreihen können von den Aufführenden bestimmte Tätigkeiten, Klänge oder Geräusche nach Wahl zugeordnet werden. Den jeweiligen Einsatz für die auszuführende Aktion bestimmen die auf dem Abrisszettel ausgedruckten Zahlen.
- ⁸⁵ Andersen, zit. nach Williams/Noël 1996, S. 117.
- ⁸⁶ Laut Andersen, ebd., S. 116.
- ⁸⁷ Williams/Noël 1996, S. 182.
- ⁸⁸ Kellein 2007, S. 135.
- ⁸⁹ Vgl. http://georgemaciunas.com/?page_id=686. Bei Williams/Noël 1996, S. 361, wird das Jahr 1967 genannt.
- ⁹⁰ Vgl. Kellein 2007, S. 125–129.
- ⁹¹ Vgl. Williams/Noël 1996, Kapitel VIII. Originalmaterialien zu diesem Plan im Archiv Sohm, Kasten 282.
- ⁹² Wie Anm. 4, S. 14; S. 20.
- ⁹³ 1951 hatte bereits Albert Einstein auf dem berühmten, millionenfach verbreiteten Foto der Welt die Zunge gezeigt. Sein langes Haar und die leichte Schrägstellung der Nase entsprechen in verblüffender Weise der des Sonnengottes auf der Piedra del Sol. Dieser »Traditionsbezug« dürfte Maciunas nicht unwillkommen gewesen sein.
- ⁹⁴ Vgl. Moore 1982, S. 45.
- ⁹⁵ Bici Hendricks in: Williams/Noël, S. 326.
- ⁹⁶ Maciunas ebd., S. 262.
- ⁹⁷ Zit. nach dem Originalbeitrag; die einzelnen Arbeiten in dem unikatären Portfolio sind bislang nicht publiziert.

Bettina Kunz

FLUXGIRLS & FLUXBOYS

Überlegungen zur Position der Künstlerinnen innerhalb von Fluxus

Für eine Kunstform, die sich in den frühen 1960er Jahren herausbildete, war eine unvergleichbar hohe Anzahl Künstlerinnen im unmittelbaren Wirkungskreis von Fluxus tätig: Alison Knowles, Yoko Ono, Takako Saito, Mieko Shiomi, um nur die geläufigsten Namen zu nennen. Dieser Befund ist interessant – insbesondere, wenn parallele Kunstphänomene wie Pop Art, Minimal Art oder Land Art betrachtet werden. Wie Fluxus stellten sie tradierte Vorstellungen von Kunst und der Rolle des Künstlers – vor allem Ideen, die die Klassische Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts davon entwickelt hatte – kritisch infrage. Künstlerinnen traten im Umkreis dieser Kunstformen aber nur in wenigen Einzelfällen in Erscheinung.

Der ungewöhnlich hohe Anteil an weiblichen Beitragenden zur Fluxus-Kunst ist in der Forschung nicht unbeachtet geblieben. Vor allem im US-amerikanischen Umfeld entstanden Studien zu einzelnen Fluxus-Künstlerinnen und ihren Werken, die speziell geschlechterspezifischen Fragen nachgehen.¹ Auch in den Ausstellungskontext ist das Thema vorgezogen: Im Jahr 2009 veranstaltete das Museum of Modern Art in New York dazu eine kleine Ausstellung, *Experimental Women in Flux*.² Warum aber, kann vor diesem Hintergrund gefragt werden, die Fluxus-Künstlerinnen dann erneut in den Blickpunkt rücken?

Eine Überblicksdarstellung, die der Position der Künstlerinnen innerhalb von Fluxus nachgeht sowie nach spezifischen Berührungspunkten oder Unterschieden ihrer Kunst fragt, fehlt bislang. Auch ist bei der Untersuchung von Werk und Wirken der Fluxus-Künstlerinnen bis auf sehr wenige Einzelfälle keine konkrete Verbindung mit den Arbeiten und Arbeitsweisen ihrer männlichen Kollegen vorgenommen worden. Gerade aber eine solche Verknüpfung herzustellen sowie die Untersuchungsperspektive von der Ebene der Einzeldarstellung auf eine Zusammenschau hin auszuweiten, erscheint bei der Behandlung des Phänomens Künstlerinnen im Fluxus vielversprechend. Der vorliegende Aufsatz möchte

deshalb einen ersten Versuch in diese Richtung unternehmen und verschiedenen Fragen nachgehen: Wurde innerhalb von Fluxus zwischen Künstlerinnen und Künstlern differenziert, was die Teilnahme an Gruppenprojekten und -veranstaltungen betraf? Unterscheiden sich ihre Arbeiten, ihre Vorgehensweisen, ihr Verständnis von der Rolle des Künstlers bzw. der Künstlerin voneinander? Thematisierten sie das Thema ›Geschlecht‹ in ihren Arbeiten, und, wenn ja, wie fällt das daraus erwachsende Geschlechterbild aus? Abschließend bleibt zu klären, welche Beachtung den Fluxus-Künstlerinnen bislang von Seiten der Forschung entgegengebracht wurde.

Teil von Fluxus werden und sein

In der Regel scheint die Partizipation an Fluxus-Aktivitäten auf einfache Weise möglich gewesen zu sein. Feste Regeln lagen ihr keine zugrunde. Fluxus-Künstler luden Künstler ein, die sie interessant fanden, d. h. deren Arbeiten ähnliche künstlerische Anliegen verfolgten und Methoden erprobten wie ihre eigenen. Vor allem George Maciunas, Arthur Köpcke und Wolf Vostell waren in dieser Hinsicht sehr aktiv,³ aber auch Yoko Ono. Sie hatte in New York über den Kreis um den Komponisten John Cage sehr viele Kontakte zu experimentell arbeitenden Künstlern aufgebaut und ab 1960 ihr Loft für Performances zur Verfügung gestellt.

Bei der Einladung von Künstlern zur Beteiligung an Fluxus-Aktivitäten scheint es keine geschlechtliche Restriktion gegeben zu haben: Wer künstlerisch reizvoll erschien, wurde angefragt. Die Aufforderung an Künstlerinnen, an Fluxus-Projekten teilzunehmen, ist dabei nicht nur durch weibliche Partizipantinnen erfolgt. Wohl hatte Yoko Ono bei einem längeren Japan-Aufenthalt in den Jahren 1962–64 Shigeo Kubota und Mieko Shiomi Kenntnisse über Fluxus vermittelt und George Maciunas mit ihren Arbeiten bekannt gemacht. Doch haben auch an Fluxus beteiligte Künstler Künstlerinnen zu einer Teilnahme ermuntert: Nam June Paik ermunterte Mieko Shiomi bei einem Treffen 1963, George

Maciunas Arbeiten zu schicken.⁵ Ay-O, der Takako Saito Anfang der 1960er Jahre in progressiven Künstlerkreisen in Tokyo kennengelernt hatte, empfahl ihr, nach New York zu gehen, und machte sie dort mit George Maciunas bekannt.⁶

George Maciunas' Bereitschaft, Arbeiten von Künstlerinnen in Fluxus-Aktivitäten einzubeziehen, ist prinzipiell als unvoreingenommen zu bezeichnen und lässt keinen Unterschied zu seinem Agieren gegenüber Künstlern beobachten. Er lud Alison Knowles gemeinsam mit Dick Higgins ein, an den Fluxus-Festspielen in Wiesbaden teilzunehmen. Shigeko Kubota und Mieko Shiomi hatte er aufgrund der Kenntnis ihrer Arbeiten, die ihm über Yoko Ono, Toshi Ichyanagi und Nam June Paik vermittelt worden war, für Fluxus zu gewinnen versucht – womit er ebenso verfuhr wie im Falle männlicher Künstler, deren Werke sein Interesse weckten. Darüber hinaus forderte George Maciunas Mieko Shiomi und Shigeko Kubota nachdrücklich zu einem Besuch in New York und der Teilnahme an Fluxus-Veranstaltungen auf; als dieser Besuch aus finanziellen Gründen zu scheitern drohte, bezahlte er ihnen schließlich den Flug.⁶ Stücke der beiden Künstlerinnen waren bereits auf dem Programm der *Fluxus-Concerts* aufgeführt, die zwischen dem 11. April und dem 23. Mai 1964 in New York stattfanden, also zu einem Zeitpunkt, als Mieko Shiomi und Shigeko Kubota sich noch in Japan aufhielten.⁷

Der eben dargestellten Sachlage zufolge waren die Zugangsmodalitäten zur Beteiligung an Fluxus-Aktivitäten für Künstlerinnen und Künstler identisch. Für Vertreter beider Geschlechter zeigte sich dieselbe Grundvoraussetzung als entscheidend: Erschienen sie für Fluxus interessant, konnten sie daran mitwirken. Diesen Befund spiegelt auch eine Aussage Mieko Shiomis wider: Das Beste an Fluxus sei gewesen, dass es keine Diskriminierung aufgrund von ethnischer oder geschlechtlicher Zugehörigkeit gegeben habe. Fluxus habe jedem offen gestanden, der ähnlich über Kunst und Leben dachte.⁸

War die Partizipation von Künstlerinnen an Fluxus-Aktivitäten auf derselben Grundlage möglich wie für ihre männlichen Kollegen, bleibt zu fragen, wie sich ihre Beteiligung daran im konkreten Fall gestaltete. Erfuhren sie in dieser Hinsicht ebenfalls eine Gleichbehandlung, oder fielen ihre Beiträge geringer aus bzw. wurde ihnen eine gesonderte oder marginale Stellung zugewiesen? Eine erste Antwort

darauf kann eine Untersuchung der Sichtbarkeit der Künstlerinnen innerhalb von Fluxus – und damit auch für ein Publikum – bieten, d. h. in welcher Form und an welchem Ort sie in Erscheinung traten. George Maciunas' Drucksachen, die zur Bewerbung von Fluxus hergestellt wurden, sowie die Beteiligung der Künstlerinnen an Gruppenprojekten wie beispielsweise Fluxus-Editionen und gemeinsamen Veranstaltungen lassen hierüber erste Aufschlüsse zu.

Im Jahr 1965 gestaltete George Maciunas zwei Handzettel, die über die künstlerische Ausrichtung von Fluxus informieren sowie Fluxus-Produkte wie Editionen und Publikationen bewerben und daran beteiligte Künstler nennen.⁹ Auf beiden Flyern sind Alison Knowles, Shigeko Kubota, Yoko Ono, Takako Saito und Mieko Shiomi in der alphabetischen Künstlerauflistung genannt. Dasselbe gilt für einen Handzettel, den George Maciunas ein Jahr später, 1966, herausgab. Die fünf Künstlerinnen treten damit gegenüber den Fluxus-Künstlern gleichwertig in Erscheinung. Dieser Befund unterstützt den zuvor gewonnenen Eindruck, dass Maciunas nicht nach dem Geschlecht der an Fluxus beteiligten Künstler differenzierte. Da er in Fluxus das Potenzial zur Veränderung der Kunst wie auch des gesellschaftlichen und politischen Lebens verwirklicht sehen wollte, schien jeder willkommen zu sein, der dazu beitrug, und erhielt dafür eine entsprechende Plattform. Unter einer Bedingung allerdings: dass George Maciunas' Ziele für Fluxus gewahrt blieben – über die es allerdings nie zu einem Konsens innerhalb der um Fluxus versammelten Künstlerschaft gekommen war.¹⁰ Charlotte Moorman und Carolee Schneeman erscheinen beispielsweise nicht auf der Künstlerliste, weil George Maciunas sich zu diesem Zeitpunkt von ihnen losgesagt hatte. Selbiges trifft auch auf männliche Kollegen wie Nam June Paik oder Wolf Vostell zu.

Viele Objektarbeiten von Künstlerinnen, darunter Mieko Shiomi, Takako Saito, Carla Liss und Alice Hutchins, wurden von George Maciunas als Fluxus-Editionen verlegt. Wie die Arbeiten der Fluxus-Künstler waren sie über seinen Flux-Versand und die von Künstlern oder befreundeten Galeristen vertriebenen Flux-Shops erhältlich. Objektarbeiten von Alison Knowles, Mieko Shiomi und Shigeko Kubota waren auch in den beiden *Flux-Kits* vertreten, die George Maciunas 1964 und 1966 herausgab. Es handelt sich dabei um zwei Koffer, die mit in

Schachteln verpackten Arbeiten verschiedener Fluxus-Künstler bestückt waren. *Flux-Kit (I)* beinhaltete Alison Knowles' *Bean Rolls* (Kat. 5.6, Abb. 40) sowie Mieko Shiomis *Endless Box* und *Events and Games* (Kat. 14.1, Abb. 75); Shigeo Kubotas *Flux Medicine* (Abb. 16) und *Flux Napkins* sowie erneut Mieko Shiomis *Events and Games* waren Bestandteil von *Flux Kit (II)*.

Stücke von Fluxus-Künstlerinnen wurden regelmäßig in das Programm von Veranstaltungen aufgenommen und dies teilweise auch, wenn sie nicht selbst daran teilnahmen. So wurden beispielsweise für die Fluxus-Festspiele in Wiesbaden Stücke von Yoko Ono auf das Programm gesetzt, obwohl sie sich zu diesem Zeitpunkt in Japan befand. Wichtig zu betonen ist, dass Fluxus-Künstlerinnen nicht nur im Rahmen von Veranstaltungen auftraten, die von George Maciunas geplant wurden. Charlotte Moorman nahm am *24 Stunden Happening* in der Galerie Parnass in Wuppertal teil, Mieko Shiomi und Bici Hendricks wirkten an den von George Brecht und Robert Watts veranstalteten *Monday-Night-Letters* im Café au GoGo mit. Alison Knowles, die bei den Fluxus-Festspielen in Wiesbaden an der ›Geburtsstunde‹ von Fluxus aktiv beteiligt war, blieb auch in der Folgezeit ein fester Bestandteil der Kerngruppe von Fluxus-Künstlern und trat bei vielen wichtigen Fluxus-Konzerten und -Veranstaltungen auf.

Im Fall von Takako Saito allerdings kam keine Mitwirkung an Fluxus-Veranstaltungen zustande. Ihre für den 8. Januar 1965 im Rahmen des Fluxfest in New York vorgesehenen *Amusements* mussten aus finanziellen Gründen gestrichen werden. Ein Solo-Abend, den George Maciunas ihr daraufhin in Aussicht stellte, wurde immer wieder verschoben und fand nie statt. Letztlich trat Takako Saito daher in den 1960er Jahren für ein Publikum nur über ihre Objektarbeiten in Erscheinung; erst in den 1970er Jahren konnte sie in Europa ihre ersten Performances verwirklichen. Für diese Entwicklung sind verschiedene Faktoren verantwortlich zu machen. Zum einen beanspruchte George Maciunas die Organisation der Performance für sich. Zum anderen zögerte Takako Saito, sich über diesen Wunsch hinweg zu setzen, obwohl George Maciunas sie beständig vertröstete. Als sie schließlich eine Einladung von Alison Knowles annahm, ein Konzert im Café au GoGo zu veranstalten, scheiterte die Veranstaltung an einem Missverständnis.¹¹ Auch wenn bei einer



↑ Abb. 16, Shigeo Kubota, *Flux Medicine*, 1966/69

allgemeinen Betrachtung von George Maciunas' Verhalten Takako Saito gegenüber der Eindruck entsteht, dass er ihr freundliches, geduldiges Wesen ausnutzte,¹² verbirgt sich hinter seinem Verhalten in Bezug auf die beständig verschobene Performance keine geschlechterdiskriminierende Taktik. Auch Fluxus-Künstler fielen seinen Fehlplanungen und -kalkulationen zum Opfer, wie das Beispiel der ständig verschobenen Publikation von Dick Higgins' erstem Buch *Jeffersons Birthday/Postface* (Kat. 4.4; Abb. 17) zeigt – ein Umstand, der letztlich zur Gründung von dessen eigenem Verlag, der Something Else Press, führen sollte.

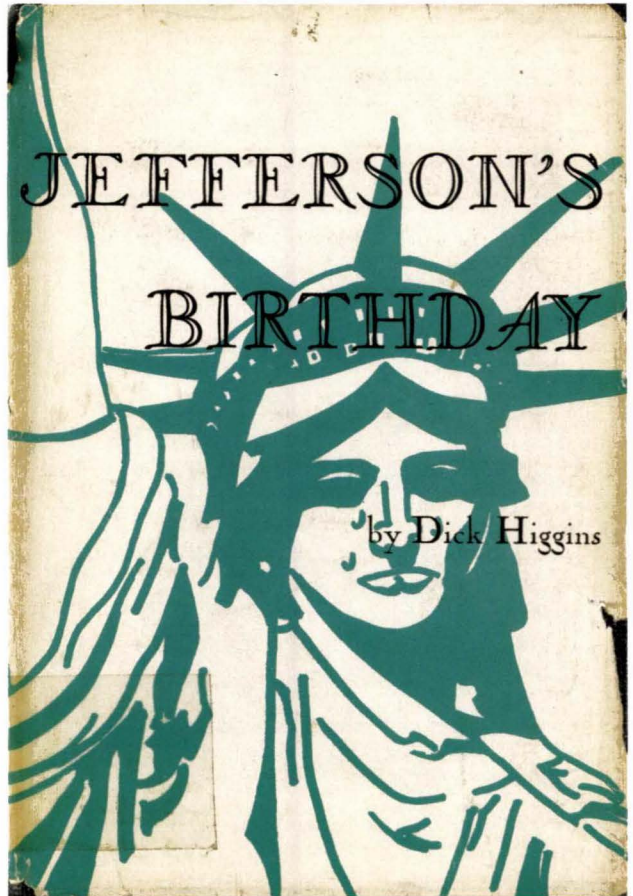
Die eben vorgenommene – überblicksartige und bei weitem nicht vollständige – Betrachtung von gemeinschaftlichen Fluxus-Aktivitäten legt nahe, dass Fluxus-Künstlerinnen gleichermaßen an Fluxus-Aktivitäten beteiligt waren wie Fluxus-Künstler. Den Aufforderungen zu einer Mitarbeit lagen oft persönliche Neigungen und künstlerische Affinitäten zugrunde – bestimmte Künstler arbeiteten verstärkt miteinander, z. B. George Brecht und Bob Watts, Arthur Köpcke und Robert Filliou, Nam June Paik und Charlotte Moorman – das Geschlecht scheint insofern kein Ausschlusskriterium gewesen zu sein. Dass es im alltäglichen Umgang kein diskriminierendes Verhalten gab, schließt diese Tatsache allerdings nicht aus. Auch nicht, dass die Teilnahme von

Künstlerinnen nur so lange erwünscht war, wie sie keine Führungsrolle beanspruchten oder sich den von den Fluxus-Künstlern gesetzten Spielregeln widersetzen. Ein derartiger Sachverhalt wird in einem Text Carolee Schneemans zum Ausdruck gebracht, den die Künstlerin anlässlich der Ausstellung *Ubi Fluxus ibi motus* geschrieben hat.¹³

Von Partitürkärtchen, Kuriositäten in Schachteln und Thunfischsandwiches – Arbeitsweisen, Ausrichtungen und Themen

Das künstlerische Betätigungsfeld der Fluxus-Künstlerinnen erweist sich als sehr breit gefächert. Sie kreierte Objekt-, Buch-, Mail-Art- und Installationsarbeiten, verfassten Partituren für Events oder einfache Handlungsanweisungen, veranstalteten Performances und beschäftigten sich mit dem Medium Film. Obwohl in den meisten Fällen Interessenschwerpunkte festgemacht werden können – Charlotte Moorman und Carolee Schneeman beispielsweise waren Performancekünstlerinnen, Takako Saito schuf im Vergleich zu ihren Kolleginnen die meisten Objektarbeiten, die später oft Ausgangspunkt oder Teil von Performances oder Events wurden –, waren viele Künstlerinnen in mehreren der genannten Bereiche tätig.

Vergleicht man Partituren und Objektarbeiten verschiedener Künstlerinnen untereinander, lässt sich beobachten, dass der künstlerische Ansatz der Autorinnen und die Zielgerichtetheit der Arbeiten viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Yoko Onos Partitur *Light a match and watch till it goes out* (Zünde ein Streichholz an und schau zu, bis es erlischt), Alison Knowles' *Make a salad* (Bereite einen Salat) und Mieko Shiomis *Disappearing music for face* (Smile———stop to smile; Lächle———höre auf zu lächeln) lassen den Prozess der Ausführung der Arbeit zur Kunsterfahrung und damit zum Kunstwerk werden. Der »Betrachter« ist direkter Zeuge dieses Geschehens oder wird selbst zum Ausführenden, wodurch die strenge Trennung zwischen Künstler und Rezipienten durchbrochen wird. Ebenso wird eine wechselseitige Durchdringung von Kunst und Alltag sowie verschiedener Kunstgattungen – darstellerische Kunstformen und Musik, welche über die durch die Handlungen erzeugten Klänge entstehen – angestrebt. Auf diese Weise findet eine Hinterfragung tradierter Vorstellungen von Kunst, Kunstwerk, der Rolle des Künstlers und des Betrachters



↑ Abb. 17, Kat. 4.4, Dick Higgins, *Jeffersons Birthday / Postface*, 1964

statt. Auch Objektarbeiten wie Takako Saitos *Spice Chess* (Kat. 13.4; Abb. 18) oder Alison Knowles *Bean Rolls* zeigen sich ähnlich motiviert. Wie ihre übrigen Schachspiele verfremdete Takako Saito *Spice Chess*, sodass es sich nicht mit den klassischen Schachregeln spielen lässt: Die Spielsteine bestehen aus mit Gewürzen gefüllten Reagenzgläsern; und da keine Spielanleitung beiliegt, kann der Rezipient die Regeln frei erfinden. Alison Knowles überlässt die Handhabung der Schriftrollen und Bohnenkerne, die in der Dose von *Bean Rolls* versammelt sind, ebenfalls ganz dem Rezipienten. Das »Kunstwerk« wird somit jeweils über den Prozess einer direkten Interaktion zwischen Objekt und Adressaten erfahrbar, der darüber seiner Rolle als rein geistig wahrnehmendes Subjekt enthoben wird. Der Künstlerin dagegen fällt die Aufgabe zu, diesen Prozess über die Bereitstellung einer intentional unbestimmt gehaltenen Idee sowie präparierter Materialien vorzubereiten. Vorstellungen vom Künst-



Abb. 18, Kat. 13.4, Takako Saito, *Spice Chess (1)*, 1966

ler als genialem Schöpfer eines autonomen Kunstwerks wie auch vom Kunstwerkcharakter als solchem werden damit radikal unterwandert, da sich die Arbeit aus alltäglichen, teilweise nicht von der Künstlerin selbst geschaffenen Materialien zusammensetzt.

Bei den vielen Gemeinsamkeiten, die sich bezüglich der Arbeitsweisen sowie der darüber verfolgten Zielsetzungen der Fluxus-Künstlerinnen beobachten lassen, bestehen hinsichtlich ihrer Realisierung – der Wahl und dem konkreten Einsatz der Ausdrucksmedien und Materialien – aber auch Unterschiede. Diese lassen individuelle künstlerische Schwerpunkte und Interesselagen deutlich werden.

Die Feststellungen, die in Bezug auf die Betätigungsfelder der Fluxus-Künstlerinnen gemacht wurden, lassen sich auch auf die Fluxus-Künstler beziehen. Sie beschäftigten sich ebenfalls mit verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen – wobei in den meisten Fällen Vorlieben zu erkennen sind –, außerdem lassen ihre Arbeiten im gegen-

seitigen Vergleich ähnliche Interessenschwerpunkte und Zielsetzungen erkennen. Bemerkenswert ist dabei, dass sich sowohl die gewählten Ausdrucksformen als auch die Intentionalität der Arbeiten zu einem großen Teil mit denjenigen der Künstlerinnen decken. George Brechts »event scores« erinnern an die zuvor genannten Beispiele von Alison Knowles, Mieko Shiomi und Yoko Ono. Zu beobachten ist allerdings, dass die Fluxus-Künstler, mit Ausnahme von George Maciunas, weniger kleinformatige Objektarbeiten schufen als die Künstlerinnen. Formal und intentional weisen diese Arbeiten jedoch viele Parallelen zu denjenigen der Künstlerinnen auf.

Aufgrund der Schnittstellen, Ähnlichkeiten sowie geteilten und nicht geteilten Vorlieben, die hinsichtlich der Betätigungsfelder zwischen Fluxus-Künstlern beider Geschlechter bestehen, lassen sich keine geschlechterspezifischen Differenzierungen erkennen. Vielmehr scheint individuellen Interessen uneingeschränkt nachgegangen worden zu sein.

Interessant ist in diesem Zusammenhang allerdings die Frage, ob die Fluxus-Künstlerinnen sich in ihren Arbeiten stärker von der Schöpferrolle distanzieren als ihre männlichen Kollegen. Julia Robinson kommt in Bezug auf Alison Knowles' Arbeiten zu einer solchen Feststellung: Da die Partituren und Objektarbeiten der Künstlerin sich durch ein hohes Maß an Unbestimmtheit auszeichnen, tritt Alison Knowles sehr stark von ihrer Autorenrolle zurück und räumt dem Rezipienten viel Freiraum bei der Ausführung der Arbeit ein.¹⁴ Letztlich charakterisieren die Eigenschaft der Unbestimmtheit und die damit einhergehende Distanzierung von der Schöpferrolle aber auch die Arbeiten vieler anderer Fluxus-Künstlerinnen. Ein Beispiel bilden, wie bereits erwähnt, die Objektarbeiten Takako Saitos. »Sie [Takako Saito] ist es, die den Raum bereitstellt, und ein anderer, dem es freigestellt wird, einen schöpferischen Prozess darin in Gang zu setzen. Dieser Prozess kann die Leere bedeuten, ebenso wie er sich im Wachstum einer Pflanze manifestieren kann. Er kann auch imaginativer Art sein.«¹⁵ Andererseits sind George Brechts Partituren ein Beispiel dafür, dass auch bei Arbeiten von Fluxus-Künstlern der Schöpfer fast vollkommen in den Hintergrund tritt. Ob also tatsächlich bei den Fluxus-Künstlerinnen eine stärkere Distanzierung von der Autorenrolle zu verzeichnen ist als bei den Fluxus-Künstlern, müsste anhand konkreter Beispiele überprüft werden.

Festgehalten werden kann, dass die Arbeiten der Fluxus-Künstlerinnen aufgrund ihrer Beschaffenheit in der Regel auf ihre jeweilige Urheberin zurückschließen lassen. So zeichnen sie sich oft durch spezifische Merkmale aus, die einen Wiedererkennbarkeitswert besitzen und die Künstlerin für den Rezipienten identifizierbar machen. Takako Saito beispielsweise entwickelte den Würfel zu einer Art Markenzeichen (Kat. 13.6–13.8, 13.12; Abb. 70–73), Charlotte Moorman ihr Cello (Kat. 8.9; Abb. 53), und für Alison Knowles' Arbeiten wurde die Bohne zu einer Art Leitmotiv (Kat. 5.6, 5.12–5.16). In ähnlicher Weise wird bei Arbeiten der Fluxus-Künstler die jeweilige Autorschaft zum Ausdruck gebracht.

Die Themenwahl betreffend, lässt sich beobachten, dass sowohl Fluxus-Künstlerinnen als auch -Künstler in ihren Arbeiten häufig alltägliche Handlungen, Gegenstände und Phänomene fokussierten wie das Anzünden eines Streichholzes,

den Verzehr eines Thunfischsandwiches in Alison Knowles' *Eat a Sandwich* (Kat. 5.10–5.11, Abb. 19) oder das Verlassen eines Raums in George Brechts *Exit*. Die gesteigerte Aufmerksamkeit, die diesen Tätigkeiten oder Dingen in den Arbeiten verliehen wird, führt beim Rezipienten zu einem Prozess der aktiven Bewusstwerdung, der sich über eine tatsächliche oder rein imaginäre Ausführung der Handlung bzw. Beschäftigung mit der Materie vollziehen kann. Handlung bzw. Materie können damit auf besondere Weise erfahren werden. Die Fluxus-Künstlerinnen und -Künstler setzten sie als Form von Kunst – eine Form von Kunst, die sich bewusst antihetisch gegenüber tradierten Kunstvorstellungen verhielt. Künstlern beider Geschlechter diente die Thematisierung alltäglicher Begebenheiten und Phänomene somit als Anstoß, bestehende Konzeptionen von Kunst wie auch ihrer Produktion und Rezeption zu hinterfragen.



↑ Abb. 19, Kat. 5.11, Alison Knowles, *Tuna Fish*, 1971

Wie im Fall der oben genannten Beispiele handelt es sich bei den Alltagserscheinungen, die in den Arbeiten der Fluxus-Künstlerinnen und -Künstler in den Blick genommen werden, in vielen Fällen nicht um geschlechterspezifisch konnotierte Phänomene. Auffällig ist allerdings, dass viele Fluxus-Künstler in ihren Arbeiten politische Aspekte thematisierten, z. B. Nam June Paik, Arthur Köpcke, Robert Filliou und Wolf Vostell. Mit wenigen Ausnahmen wird dieser traditionell dem männlichen Aktionsbereich zugeordnete Themenkomplex von den Fluxus-Künstlerinnen dagegen nicht tangiert. Diese Feststellung wirft die Frage auf, ob in ihren Arbeiten spezifisch das weibliche Geschlecht betreffende Aspekte und Themenbereiche angesprochen wurden. Alison Knowles hat sich intensiv mit dem Phänomen der Bohne und mit Lebensmitteln beschäftigt sowie in *Make A Salad* auch mit deren Zubereitung. Tradierten Geschlechtervorstellungen westlicher Gesellschaften zufolge wird damit ein typisch weibliches Betätigungsfeld berührt. Allerdings wird es in den jeweiligen Arbeiten nicht als solches thematisiert. *Make A Salad* beispielsweise zielt auf eine bewusste Erfahrung der Klänge ab, die bei der Zubereitung des Salats entstehen; auch kann die Partitur von Vertretern beiderlei Geschlechts ausgeführt werden. Ebenso wenden sich die Objektarbeiten *Bean Rolls* oder *Bean Bags* gleichermaßen an weibliche wie männliche Rezipienten. Aufgrund des großen Freiraums, den die Arbeiten beinhalten und anbieten, ist eine geschlechterspezifische Erfahrung und Lesart durchaus möglich. Explizit angelegt ist sie jedoch nicht.

Performative Arbeiten von Fluxus-Künstlerinnen dagegen haben sich konkret mit dem weiblichen Körper beschäftigt. Zwei herausragende Beispiele bilden Carolee Schneemans *Eye Body* aus dem Jahr 1963 sowie Shigeko Kubotas *Vagina Painting*, das 1965 im Rahmen des *Perpetual Fluxus Festival* in New York aufgeführt wurde. Carolee Schneemans Arbeit fand – anders als für Performances üblich – nicht vor Publikum, sondern nur in Anwesenheit eines Fotografen im Atelier der Künstlerin im Dezember 1963 statt. Sie setzte ihren nackten Körper darin aktiv als gestalterisches Element ein, indem sie ihn verschiedenen Transformationsprozessen unterzog. Diese wurden fotografisch dokumentiert. Shigeko Kubota trug in *Vagina Painting*

mit einem Pinsel, der an ihrem Slip befestigt war, in kauender Haltung rote Farbe auf flach auf dem Boden ausgelegten Papierbahnen auf.¹⁶ In beiden Fällen wurden zum einen kulturelle Verhaltensnormen infrage gestellt, zum anderen existierende Vorstellungen vom Künstlertum und dem künstlerischen Schaffensprozess.¹⁷ Während der Körper der Künstlerin gleichermaßen zum Material wie Objekt wurde und damit einer ihm von der Kunst lange zugeleiteten Rolle entsprach, war er zugleich mit demjenigen des bzw. der Kunstschaffenden identisch. Einem tradierten Kunst- und Künstlerverständnis zufolge unvereinbare Vorstellungen fanden hierüber miteinander Verbindung.

Der männliche Körper wurde in den Arbeiten und Performances der Fluxus-Künstler dagegen kaum bewusst thematisiert. Diese Tatsache ist bemerkenswert, weil dieses Sujet ein beliebtes Feld künstlerischer Auseinandersetzung bildet. Einige von Nam June Paiks frühen Arbeiten, in denen explizit der männliche Körper angesprochen wird, bilden eine Ausnahme. In *Young Penis Symphony* beispielsweise sollen zehn männliche Teilnehmer nach und nach ihr entblößtes Geschlecht durch einen Papiervorhang strecken, der sie vom Publikum trennt. Im Gegensatz zu den oben genannten performativen Arbeiten der Fluxus-Künstlerinnen war es allerdings nicht Hauptanliegen des Künstlers, über einen derartigen Körpereinsatz geschlechterspezifische Fragen zu verhandeln. Vielmehr wollte Nam June Paik damit in bewusst provozierender Manier auf ein der Musik innewohnendes erotisches Potenzial verweisen, das in den standardisierten Auführungsbedingungen von Konzertmusik nicht zum Ausdruck kommt. Zu diesem Zweck instrumentalisierte er in anderen Stücken gleichermaßen den weiblichen Körper, wie am Beispiel Charlotte Moormans zu sehen sein wird.

Künstlertum und Künstlerinnentum

Sämtliche Konzepte des Künstlers und der künstlerischen Kreativität der westlichen Ideengeschichte beziehen sich auf ein männliches Künstlersubjekt. »Kreativität und Genialität sind nie geschlechtsneutral gedacht worden, vielmehr galten sie stets – ausgesprochen oder unausgesprochen – als Privileg der Männer.«¹⁸ Weibliches Kunstschaffen wurde dem männlichen gegenüber als nachgeordnet und davon abhängig erachtet.¹⁹



Fluxus eröffnete weiblichen Kunstschaaffenden Möglichkeiten, derartigen Vorstellungen andere Konzeptionen von Künstlerintennum entgegenzusetzen. Erstens bot sich durch den intermediären Ansatz, der die Vermischung verschiedener und auch neuartiger Ausdrucksmedien wie Video und Film beinhaltete, eine Nische neben den »klassischen«, von Männern besetzten Medien Malerei und Skulptur.²⁰ Zweitens schufen die von tradierten Kunstkonzepten bewusst abweichenden Vorstellungen, die Fluxus zum Ausdruck brachte, Raum für neue Entwürfe künstlerischer Produktion. Unter anderem ließe sich damit erklären, warum sich im Vergleich zu anderen, zeitgleich stattfindenden Kunstformen relativ viele Künstlerinnen im Umfeld von Fluxus betätigten.

Wurden diese Möglichkeiten jedoch auch genutzt, d. h. haben die Fluxus-Künstlerinnen ihre Rolle als weibliche Kunstschaaffende explizit thematisiert? Bei der Auseinandersetzung mit dieser Frage muss bedacht werden, dass die Anfänge von Fluxus in die Zeit vor den Frauenbewegungen der 1960er Jahre zurückreichen, als geschlechterpolitische Fragen noch nicht in das Blickfeld der Öffentlichkeit gerückt waren und diskutiert wurden.

Mit wenigen Ausnahmen haben die mit Fluxus assoziierten Künstlerinnen im Verlauf der 1960er Jahre die Künstlerinnenrolle entweder gar nicht thematisiert oder nur auf eine sehr subtile Weise. Ein solches Verhaltensmuster hat das Künstlerintennum über Jahrhunderte hinweg charakterisiert. Das Auftreten der Künstlerinnen bei Fluxus-Aktivitäten unterschied sich nicht signifikant von demjenigen ihrer männlichen Kollegen; auch wiesen ihre Arbeiten, wie bereits ausgeführt, oft formale und intentionale Gemeinsamkeiten mit denjenigen der Fluxus-Künstler auf. Entsprechend war die Auseinandersetzung mit der Schöpferrolle, die in den Arbeiten der Fluxus-Künstlerinnen sehr wohl stattfand, nicht spezifisch auf das eigene Geschlecht und damit verbundene Ideen von künstlerischer Kreativität ausgerichtet. Vielmehr wurde auf tradierte Konzepte abgehoben, die bezogen auf das männliche Künstlersubjekt entwickelt worden waren. So wurde eine Distanzierung von der Idee des Künstlers als einem absolut gesetzten, genialen Schöpfer vorgenommen, indem die Arbeiten sich mit alltäglicher Materie befassten und ihre Realisierung oftmals in letzter Konsequenz beim Adressaten lag. Einmal mehr muss hier eine Parallele zu den Werken der

Fluxus-Künstler festgestellt werden. Vor diesem Hintergrund sind auch Yoko Onos frühe performative Arbeiten zu sehen, in denen der Körper der Künstlerin zum Einsatz kam. Obwohl sie feministische Auslegungen zulassen, heben sie, von geschlechter-spezifischen Aspekten losgelöst, auf eine kritische Hinterfragung tradierter Vorstellungen von Kunst und Künstlertum ab. *Cut Piece* beispielsweise, bei dem die Teilnehmenden dazu aufgefordert waren, die Kleidung der ruhig auf dem Boden sitzenden Künstlerin zu zerschneiden, visualisiert in radikaler Weise die Situation einer Künstlerin gleichwie eines Künstlers, dem Publikum über ihre bzw. seine Arbeiten ausgesetzt zu sein (Kat. 9.7, Abb. 20).²¹ Die physische Trennung zwischen Künstlersubjekt und künstlerischem Objekt, d. h. dem Werk, ist bei *Cut Piece* jedoch aufgehoben.²² Auch wenn die Performance spätere Werke Yoko Onos antizipierte, die gezielt die Rolle der Frau in den Blick nahmen, und die Ausführung der Partitur durch eine Frau unmittelbar Assoziationen an die Objektivierung des weiblichen Körpers wachruft, wird in *Cut Piece* letztlich eine Problematik berührt, der das kunstschaftende Subjekt, gleich welchen Geschlechts, ausgesetzt ist.²³

Anders verhält es sich mit Shigeko Kubotas und Carolee Schneemans zuvor genannten performativen Arbeiten *Vagina Painting* und *Eye Body*. Hier wurde über den Einsatz des eigenen Körpers als Medium explizit die Thematik weiblicher Autorschaft verhandelt. Diesbezüglich stellen sie eine Ausnahme unter den Arbeiten der Fluxus-Künstlerinnen dar, die im Verlauf der 1960er Jahre entstanden. Carolee Schneeman setzte den Körper aktiv und selbstbewusst als Frau und Künstlerin in Szene, Shigeko Kubota spielte in ironischer Weise auf Jackson Pollocks *Drip Paintings* an, bei denen der Maler Farbe mit dem Pinsel über die Leinwand spritzte.²⁴ Signifikanterweise wurden die beiden Künstlerinnen für den Einsatz ihres Körpers als Medium scharf kritisiert – eine Tatsache, mit der sich auch Yoko Ono und Charlotte Moorman konfrontiert sahen.²⁵ Ein sexuell konnotierter Einsatz des weiblichen Körpers wurde demzufolge nicht gutgeheißen, wenn er von einer Frau ausging – während eine derartige Benutzung durch einen Künstler zwar als provokant, aber nicht als anstößig empfunden wurde.

Charlotte Moorman mag auf den ersten Blick den klassischen Rollenzuweisungen, die der Frau innerhalb der Bildenden Künste zugeordnet

wurden, dadurch entsprochen zu haben, dass sie als sinnliche Muse, Interpretin und Förderin der Künste in Erscheinung trat. Vor allem ihre sexuell konnotierten Auftritte in den Gemeinschaftsarbeiten mit Nam June Paik – beispielsweise in *Opéra Sextronique* (Kat. 8.1–8.2; Abb. 54), als sie mit unbekleidetem Oberkörper auftrat – scheinen das Klischee der Frau als passive Muse und erotische Fantasie des Künstlers wie auch des Betrachters weiter zu tragen. Inwiefern dieser Eindruck zu korrigieren ist, wird sich bei der Beschäftigung mit der Frage herausstellen, ob in den Arbeiten der Fluxus-Künstlerinnen und -Künstler der Themenbereich Geschlechtlichkeit berührt wurde.

Erst im Verlauf der 1970er Jahre, also nach Einsetzen der Frauenbewegungen Ende der 1960er Jahre, stellten Fluxus-Künstlerinnen ihre Arbeiten vermehrt bewusst in einen Kontext femininer Kunstproduktion oder thematisierten die Frage des Künstlerintums explizit. So beinhaltet der von der Komponistin Anna Lockwood herausgegebene Band *Womens work* aus dem Jahr 1975, der Partituren von sechzehn Künstlerinnen versammelt, Werke von Alison Knowles und Mieko Shiomi.²⁶ Shigeko Kubota war Teil der Künstlerinnengruppe *Red White Yellow & Black*, die über die unterschiedliche ethnische Herkunft der vier Partizipantinnen nicht nur geschlechterpolitische, sondern auch ethnische Konfliktpunkte in Bezug auf die künstlerische Produktion in das Blickfeld rückte.

Hatte sie sich schon in *Vagina Painting* explizit mit der Thematik weiblichen Kunstschaftens auseinandergesetzt, griff Shigeko Kubota sie erneut in ihrer Videoarbeit *Video Poem* (1968–1976) auf. Takako Saitos Akt, sich bei ihren Aktivitäten bisweilen einen Papierschnurrbart anzukleben, wie beispielsweise anlässlich des *Do It Yourself Bookshop*, ruft die geringere Wertschätzung in Gedanken, die weiblicher gegenüber männlicher Kunstproduktion lange Zeit entgegengebracht wurde. Der Titel *A Statement about Fluxus*, den sie dem in verschiedenen Kontexten auftauchenden Motiv des Schnurrbarts gab, deutet an, dass die an Fluxus beteiligten Künstlerinnen sich dem Agieren ihrer männlichen Kollegen anzupassen hatten. Eine ähnliche Situation spiegelt Carolee Schneemans Aussage wider, die Künstlerinnen hätten das »Fluxus-Boot« mit rudern, aber nicht steuern dürfen.²⁷

Geschlechtlichkeit und Erotik

Viele Arbeiten, die im Umfeld von Fluxus entstanden, berühren die Themenbereiche Geschlechtlichkeit und Erotik. Die Behandlung konnte sich entweder auf einer impliziten Ebene vollziehen – beispielsweise im Fall von Shigeko Kubotas *Flux Napkins*, einer Schachtel mit jeweils einem aus Zeitschriften ausgeschnittenen weiblichen Mund beklebten Papierservietten – oder konkret in den Mittelpunkt gerückt sein wie in Nam June Paiks *Opéra Sextronique*. Immer aber fiel die Auseinandersetzung sehr aufgeschlossen und freizügig aus, was in Hinblick auf den historischen Kontext nicht selbstverständlich ist, in dem gerade die frühen Fluxus-Arbeiten entstanden sind. Sie fallen in die Zeit vor den geistigen und sexuellen Revolten der späten 1960er Jahre. Diese Sachlage weist letztlich auf einen Impetus zur Verhandlung von Geschlechtlichkeit und Erotik durch Fluxus hin. Die Hinwendung zu diesem Themenbereich ist als dezidiertes Akt zu verstehen, sich gegen gesellschaftliche wie auch auf das Feld der künstlerischen Produktionen bezogene Normen und Konventionen zu wenden. Neben anderen Kunstformen wie z. B. Body Art und diversen Strömungen innerhalb der Subkultur leistete Fluxus damit einen Beitrag zur Herausbildung der sexuellen Befreiungsbewegungen.

Die beiden oben angeführten Beispiele veranschaulichen, dass sowohl weibliche als auch männliche mit Fluxus assoziierte Künstler sich in ihren Arbeiten mit Geschlechtlichkeit und Erotik beschäftigten. Im Fall der Künstler kommen oft erotische Wunschvorstellungen in Bezug auf Weiblichkeit zum Ausdruck. Ben Pattersons Partitur *Licking piece* aus dem Jahr 1964 beispielsweise besteht aus der Anweisung: »Cover shapely female with cream and lick« (Bedecke eine wohlgeformte Frau mit Sahne und lecke). Auch in Al Hansens formal wie inhaltlich den Aktdarstellungen der Pop-Art verwandten *Venus*-Bildern wird der weibliche Körper als Begehrlichkeit geschildert (Kat. 3.7 und 3.8, Abb. 36).²⁸ Mit dieser Setzung wird an eine lang tradierte Verhandlungsform von Erotik in der Kunst angeknüpft. Bei anderen Arbeiten von Fluxus-Künstlern überwiegt inhaltlich der Aspekt der Provokation geschlechtsspezifischer gesellschaftlicher Normvorstellungen. So griff Al Hansen eine dezidiert pornografische Formensprache auf, z. B. in seinem Collagebuch, wo er Ausschnitte aus pornografischen

Bildern des weiblichen wie auch des männlichen Körpers einbezog. Provokante Absichten unterliegen auch Robert Watts' Fluxus-Unterwäsche, mit männlichen bzw. weiblichen Genitalien bedruckte Unterhosen (Kat. 17.6 und 17.8, Abb. 86). Selbiges gilt für viele von Nam June Paiks frühen Arbeiten, in denen heterosexuelles männliches Begehren offen verhandelt wird.

Generell ist zu bemerken, dass die Beschäftigung der Fluxus-Künstler mit Geschlechtlichkeit fast ausnahmslos einen heterosexuellen Blickwinkel widerspiegelt. Homoerotische Aspekte werden erst zu einem späten Zeitpunkt thematisiert und bleiben die Ausnahme: George Maciunas' Transformationen in eine Frau ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre oder Dick Higgins *Of Celebration of Morning* aus dem Jahr 1980, ein mit Fotografien, Zeichnungen und Gedichten versehenes Buch, das die erotische Schönheit des männlichen Körpers zelebriert.

Unter den weiblichen Fluxus-Teilnehmern waren es die performativ arbeitenden Künstlerinnen, die sich in ihren Arbeiten Geschlechtlichkeit und Erotik zuwandten: Carolee Schneeman, Shigeko Kubota, Yoko Ono und Charlotte Moorman. Die vorwiegend konzeptuell orientierten Künstlerinnen – Alison Knowles, Mieko Shiomi, Takako Saito – befassten sich nicht mit diesem Themenfeld. Interessanterweise kritisierten Performances wie *Eye Body* und *Vagina Painting* oder Yoko Onos Film *Rape* (1968), die sich explizit mit Geschlechtlichkeit beschäftigen, die Setzung des weiblichen Körpers als Objekt männlicher sexueller Begierde. Sie wandten sich damit gegen das Bild, das in erotisch oder sexuell konnotierten Arbeiten ihrer männlichen Kollegen häufig aufgegriffen wurde. Wunschvorstellungen von »Männlichkeit« gelangten dagegen nicht zum Ausdruck. Dieser Befund ist als Reflex des Zeitgeists zu fassen – dass Frauen ihre Sexualität nicht nur frei leben, sondern diesbezüglich auch ihre Wünsche offen artikulieren dürfen, ist als gesellschaftlich anerkanntes Phänomen eine relativ junge Erscheinung.

Zuletzt muss in diesem Kontext näher auf Charlotte Moorman eingegangen werden, die im bisherigen Verlauf der Diskussion nur genannt wurde. In vielen der gemeinsam mit Nam June Paik erarbeiteten Performances setzte sie ihren Körper auf eine Weise ein, die in den Bereich der Sexualität verwies. Wurde sie somit zur lebenden Verkörperung erotischer Fantasien eines Künstlers, oder verfolgte

sie über den Einsatz ihres Körpers als erotisches Medium bestimmte künstlerische Zielsetzungen? Diese Frage wurde von Seiten der Kunstkritik und -forschung unterschiedlich bewertet – und, damit verbunden, auch die Rolle, die Charlotte Moorman in der Zusammenarbeit mit Nam June Paik zukam: War sie nur ein ausführendes Instrument oder aktive Mitgestalterin der Arbeiten?²⁹

Wiederholte Aufführungen von Stücken wie *Variations on a Theme by Saint-Saens*, das den Satz des ›Schwans‹ aus Camille de Saint-Saens Komposition *Karneval der Tiere* adaptierte und die Unterbrechung des Cellospiels von Charlotte Moorman für ein kurzes Bad in einer Wassertonne vorsah, belegen eine ständige Variation des Stücks bzw. dessen Weiterführung zu neuen Arbeiten. Charlotte Moormans Beitrag zu derartigen Entwicklungen ist immer wieder hervorgehoben worden.³⁰

Zu berücksichtigen ist auch die bereits an anderer Stelle angeführte Intention Nam June Paiks, Musik durch einen erotischen Einsatz des Körpers als sinnlich-erotisches Erlebnis erfahrbar zu machen – eine Ansicht, die Charlotte Moorman geteilt hat.³¹ Um dieses Ziel zu erreichen, hat Nam June Paik nicht nur den weiblichen, sondern auch den männlichen Körper in Szene gesetzt. In *Sonata quasi una fantasia* soll der Pianist Beethovens *Mondscheinsonate* spielen und sich dabei nach und nach entkleiden; der Künstler führte dieses Stück selbst aus. Diese Tatsache legt nahe, dass Nam June Paik Charlotte Moorman nicht als Sexualobjekt benutzte, sondern sie als reine Kunstfigur agieren ließ.³² Auch kam Charlotte Moorman in einigen der gemeinsamen Arbeiten ein gegenüber den männlichen Mitwirkenden dominierender Part zu: Bei der Aufführung von John Cages Komposition *26'1.1499" for a String Player* spielte sie mit ihrem Cellobogen auf einer Saite, die der mit bloßem Oberkörper zwischen ihren Beinen kniende Nam June Paik über seinen Rücken gespannt hielt. In einer Variation von Paiks und Moormans Adaption von *26'1.1499" for a String Player* in Frankfurt 1965 nahm Charlotte Moorman auf dem Rücken eines Assistenten Platz, der auf dem Boden kniete, während der Cellostock von Bazon Brock in den Mund genommen wurde. Für den Bereich der Künste tradierte Vorstellungen von der Rolle der Frau als inspirierende Muse oder als zu begehrendes sexuelles Objekt wurden in diesen Aktionen konterkariert.

Dennoch kann eine gewisse Ambivalenz, die Charlotte Moormans Auftritten wie auch ihrem Verhältnis zu Nam June Paik innewohnt, nicht bestritten werden. So zeugen Nam June Paiks frühe konzeptuelle Arbeiten deutlich von seiner sinnlichen Faszination des weiblichen Körpers; auch taucht der männliche Körper als Medium nur zu Anfang in seinen Stücken auf. Bereits früh suchte er nach einer Partnerin, um dem Mangel an Sexualität entgegenzuwirken, der die Aufführungskonventionen klassischer Musik seiner Meinung zufolge kennzeichnete. Bereits 1962 hatte er für Alison Knowles das Stück *Serenade for Alison* verfasst, bei dem die Künstlerin sich so vieler Unterhosen wie möglich entledigen sollte, die sie unter ihrer Kleidung trug. Bezeichnenderweise hatte Alison Knowles die Partitur bewusst um Elemente erweitert, die von dem ›Striptease‹ ablenkten³³ – unter der Begründung, die ›Objekthafkeit‹ von Frauen nicht hervorheben zu wollen.³⁴

Rezeption

Im Gegensatz zu ihren Künstlerkollegen haben die im Umfeld von Fluxus arbeitenden Künstlerinnen sich selten theoretisch geäußert oder gar eine Führungs- bzw. Sprecherrolle für sich beansprucht. Dieser Punkt erwies sich als sehr folgenreich. So wurden die Fluxus-Künstlerinnen zunächst kaum rezipiert, während vor allem den kunsttheoretisch tätigen Fluxus-Teilnehmern wie George Maciunas, George Brecht, Wolf Vostell und Nam June Paik Aufmerksamkeit gezollt wurde. Erst in den 1990er Jahren begannen Kunstkritik und Kunstgeschichtsforschung ein Interesse an den Künstlerinnen zu zeigen.³⁵ Die Herausbildung einer feministischen Kunstwissenschaft ist für diese Entwicklung als maßgeblicher Impuls zu sehen – so war auch die Kunstgeschichtsschreibung noch bis in die jüngere Vergangenheit ein männlich dominiertes Feld, das die Vorstellung von der Frau als rein reproduktiv statt genuin kreativ veranlagtes und damit für die Künstlerrolle ungeeignetes Wesen entscheidend mitzementierte.³⁶ Bezeichnenderweise stammen die meisten Beiträge zu den im Umfeld von Fluxus angesiedelten Künstlerinnen von Wissenschaftlerinnen.

Zu einer breiteren Rezeption der mit Fluxus assoziierten Künstlerinnen kam es ab Ende der 1990er Jahre. Noch das Sonderheft des Kunstforums zu Fluxus vom September/Oktober 1991 thematisiert

nur bedeutende Fluxus-Künstler, einzige Ausnahme bietet ein einseitiges Interview mit Mieko Shiomi. Diese selektive Wahrnehmung von Seiten der Kritik und Wissenschaft ist bedauernd, da die Arbeiten und Künstlerbiografien einiger Künstlerinnen deshalb nur spärlich dokumentiert sind. Allerdings wurde auch einigen der Fluxus-Künstler lange Zeit kaum Aufmerksamkeit gezollt – so z. B. Ben Patterson, der bei der Geburtsstunde von Fluxus mit dabei war und der mit der Wiederaufnahme seiner Arbeit als Künstler Ende der 1980er Jahre ein ›Comeback‹ feierte.

Teilweise hat das Verhalten der Fluxus-Akteure der bevorzugten Rezeption der Künstler unbewusst in den Schoß gespielt. Maciunas beispielsweise gab von Takako Saito konzipierte Arbeiten unter dem eigenen Namen heraus, weshalb sie in der Folge als seine Kreationen gewertet wurden. Zwar hatte die Künstlerin ihm hierfür bei ihrem Aufbruch nach Europa 1968 ihre Erlaubnis erteilt, allerdings ging Maciunas einen Schritt weiter, indem er, abgesehen von der Edition der Spiele, unter seinem Namen Ideen von Takako Saito adaptierte und als seine eigenen präsentierte.³⁷ Takako Saito dagegen stellte diesen Sachverhalt lange Zeit nicht richtig. Dick Higgins wiederum schmälerte in einem Interview aus den 1970er Jahren auf fast polemische Weise die Rolle Yoko Onos bei der Entwicklung von Fluxus.³⁸ Da er sich bei dieser Gelegenheit aber auch über andere Künstler aus dem Umfeld von Fluxus und weiteren intermediären Kunstformen abwertend äußerte, deutet vieles darauf hin, dass er vor allem seinen eigenen Beitrag zu diesen Kunstphänomenen in besserem Licht erscheinen lassen wollte.

Auch George Maciunas' Ausschluss von Fluxus-Teilnehmerinnen mag sich auf ihre verzögerte Rezeption durch den Fluxus-Diskurs ausgewirkt haben. Deutlich zeigt sich dies am Beispiel Carolee Schneemans. Im Falle Charlotte Moormans, die George Maciunas aufgrund ihrer organisatorischen Aktivitäten als Konkurrentin ansah, hat die ›Sanktion‹ sich demgegenüber weniger drastisch in der wissenschaftlichen Aufarbeitung von Fluxus niedergeschlagen. Allgemein ist zu bemerken, dass George Maciunas beim ›Ausschluss‹ ihm unliebsamer – da seine Vorgaben nicht befolgender – Fluxus-Beteiligter keinen Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Fluxus-Mitgliedern gemacht hat.

Im Ausstellungskontext dagegen haben die Künstlerinnen stets Berücksichtigung gefunden, auch wenn in ihrem Fall gegenüber den Fluxus-Künstlern selektiver verfahren wurde. Arbeiten von Alison Knowles und Takako Saito wurden in der Regel bei größeren Fluxus-Ausstellungen immer präsentiert. Charlotte Moorman war zumeist über ihre Verbindung zu Nam June Paik einbezogen, allerdings wurde sie nicht immer gesondert geführt. Yoko Ono dagegen trat sporadischer in Erscheinung, Shigeo Kubota und Mieko Shiomi eher selten. Was Künstler betrifft, zeigte sich innerhalb des Ausstellungskontextes eine viel höhere Bereitschaft, über den engen Kreis der an Fluxus beteiligten Künstler hinauszuweisen, dem die genannten Künstlerinnen zuzuordnen sind.

Festgestellt werden kann, dass der Verlauf der Rezeptionsgeschichte die Bedeutung nicht angemessen widerspiegelt, die den im Umfeld von Fluxus arbeitenden Künstlerinnen zukam. So trugen sie aktiv zur Herausbildung und Entwicklung dieses Kunstphänomens bei. Zum einen schufen sie wichtige Plattformen für die Genese und Verbreitung von Fluxus – Yoko Ono beispielsweise durch die Bereitstellung ihres Lofts für Performances, Charlotte Moorman durch die Organisation des in zweijährigem Abstand stattfindenden New York Avantgarde Festival. Zum anderen vermochten sie auch mit ihren Arbeiten Fluxus wichtige Impulse zu geben. Yoko Onos Konzert in der Carnegie Recital Hall im März 1961 in New York, das die Gattungen Musik, Poesie sowie Bildende und Darstellende Künste miteinander verband, inspirierte viele der später im Umfeld von Fluxus tätigen Künstler maßgeblich.³⁹ Takako Saitos Schachspiele schließlich verkörpern für den heutigen Betrachter den Geist von Fluxus wie wenige andere Fluxus-Arbeiten.

Bilanz

Mit der erfolgten Betrachtung wurde ein erster Versuch unternommen, das Wirken der Fluxus-Künstlerinnen in seinem Entstehungskontext – unter besonderer Berücksichtigung ihrer Künstlerkollegen – vorzustellen. In keinem Fall kann die Darstellung einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, allerdings lassen sich einige aufschlussreiche Erkenntnisse in Bezug auf das Phänomen ›Künstlerinnen im Umfeld von Fluxus‹ gewinnen.

Im Vergleich zu anderen Kunstformen, die sich ab dem Ende der 1950er Jahre zu formieren begannen, war im Umfeld von Fluxus eine große Zahl Künstlerinnen tätig. Die Künstlerinnen scheinen in gleicher Weise an Fluxus-Aktivitäten teilgenommen zu haben wie die Künstler und waren darüber auch für ein Publikum gut sichtbar. Allerdings lassen ihr Auftreten wie auch später getroffene Aussagen kaum Zweifel darüber zu, dass sie ihr Verhalten an das der Künstler anzupassen hatten. Midori Yoshimoto weist außerdem auf ein hohes Frustrationspotenzial der japanischstämmigen Künstlerinnen hin, die sich in den USA mit ethnischen und geschlechtlichen Grenzen sowie einem stereotypen Bild von der Japanerin konfrontiert sahen.⁴⁰

Dass eine hohe Beteiligung von Künstlerinnen im Umfeld von Fluxus möglich war, ist auch auf die marginale Position zurückzuführen, die die Bewegung, gesamtgesellschaftlich wie auch kunstfeldintern betrachtet, besaß. Hierbei handelt es sich um eine bewusst gewählte Position, die den institutionalisierten Normen ein anderes Verständnis von Kunst und Künstlertum entgegensetzte. Deshalb konnten auch ›Außenseiter‹, als die weibliche Kunst-

schaffende wie auch Künstlerinnen und Künstler nicht westlicher ethnischer Abstammung einem tradierten Kunstverständnis folgend in den 1960er Jahren noch angesehen wurden, diese Kunstform ausüben.

Eine feministische Fluxus-Forschung erweist sich als sinnvoll, sofern die im Umfeld dieser Kunstform tätigen Künstlerinnen und ihr Werk systematisch erschlossen werden – was, wie gezeigt, lange Zeit nicht geschehen ist. Allerdings sind auch in den bislang verfassten Beiträgen Künstlerinnen ausgeklammert und der Fokus sehr exklusiv auf den New Yorker Kontext gesetzt worden. Im Blick zu behalten ist ferner, dass sich nicht nur die wissenschaftliche Aufarbeitung des Wirkens der Fluxus-Künstlerinnen, sondern auch desjenigen einiger Fluxus-Künstler lückenhaft zeigt. Generell ist von einer exklusiven Beleuchtung der Fluxus-Künstlerinnen abzuraten, die ihre männlichen Kollegen sowie das weitere künstlerische Umfeld beiseite lassen. Eine solche Trennung erwies sich als retrospektiv vorgenommene, künstliches Konstrukt, das weder dem Geist der Bewegung entspricht noch den historischen Kontext adäquat widerzuspiegeln vermag.

¹ Die Beiträge sind zusammengefasst bei Yoshimoto 2009, S. 288 f. Aus der deutschsprachigen Forschung zu ergänzen ist Anette Kubitzas Dissertation über Carolee Schneeman, in der auch auf andere Künstlerinnen abgehoben wird, die wie Carolee Schneeman ihren Körper als Material einsetzten, u. a. Yoko Ono und Shigeo Kubota; Kubitzas 2002.

² <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/womeninflux/> [abgerufen am 14.9.2012].

³ Cladders/Knapstein 1995, S. 4–7.

⁴ Mieko Shiomi im Interview mit Dieter Daniels, in: Daniels/Shiomi 1991, S. 212; Yoshimoto 2005, S. 147.

⁵ Yoshimoto 2005, S. 119.

⁶ Yoshimoto 2005, S. 149 f.

⁷ Mieko Shiomi und Shigeo Kubota traten am 2. Juli 1964 ihre Reise nach New York an. Yoshimoto 2005, S. 150.

⁸ »... the best thing about Fluxus, I think, is that there was no discrimination on the basis of nationality or gender. Fluxus was open to anyone who shared similar thoughts about art and life.« Zit. in: Yoshimoto/Pittman 2009, S. 370.

⁹ Beide Schriftstücke werden in dem Aufsatz von Sarah Maske im Katalog der Ausstellung *Fluxus at 50* des Museums Wiesbaden behandelt. Ob sie jedoch als Fluxus-Manifest bezeichnet werden können, wie von Sarah Maske vorgenommen, bleibt kritisch zu hinterfragen. Wiesbaden 2012, S. 180–182.

¹⁰ Unter dem Einfluss des linksradikal ausgerichteten Philosophen und Musikers Henry Flynt plante George Maciunas, Fluxus eine ideologisch-politische Dimension zu verleihen. Er sah beispielsweise eine Serie von Aktionen mit Propagandacharakter vor, die Demonstrationen und Sabotageakte gegen Museen, Galerien und Theater mit einschloss. Viele der

um Fluxus konzentrierten Künstler reagierten ablehnend; insbesondere die US-amerikanischen Künstler waren an einer politischen Ausrichtung von Fluxus nicht interessiert. Statt sich einem Kollektiv zu verschreiben, wollten die meisten Künstler unabhängig weiterarbeiten. Smith 1998, S. 10 f.

¹¹ Takako Saito in einem Brief an das Archiv Sohm vom 22. Juni 1999. AS Kunstarchiv A-Z, Kasten 289, Mappe Dokumentation misc.

¹² Alison Knowles formulierte diesen Gedanken in einer Gesprächsrunde sehr deutlich: »Because Takako was a diligent kind of person, she over extended herself to help George. I think she actually put together most of these multiples, I'm sure she did most of the cooking, and I have a sense that he worked her up and down.« Zit. in: Yoshimoto/Pittman 2009, S. 376. Takako Saito nahm in einem Fax auf diese Aussage Bezug: »I remember helping George produce Fluxus multiples only a few times with Mieko and Shigeo. Since I had a table saw, I helped him build boxes for multiples, but that's about it.« Zit. in: Yoshimoto/Pittman 2009, S. 376 f.

¹³ Venedig 1990, S. 89.

¹⁴ »The arena of performance and the deauthoring dictated by indeterminate scoring, both of which define Knowles's production, are also the crucial criteria that have come to distinguish her work from that of her male peers. [...] The way the score has infused Knowles's practice of object-making has delivered an oeuvre that is always shareable: objects that are never complete at the moment of their presentation but only prepared to be handed over to the viewer.« Robinson 2004, S. 109 f.

¹⁵ Fricke 1997, S. 309.

¹⁶ Eine ausführliche Betrachtung von *Eye Body* und *Vagina Painting* unter dem Aspekt spezifisch weiblicher Performancekunst bietet: Kubitzas 2002, S. 74–81.

- ¹⁷ Siehe zu dieser Thematik: Krieger 2007, S. 148; Yoshimoto 2005, S. 2.
- ¹⁸ Krieger 2007, S. 129. Diese Annahme liegt in der hierarchischen Trennung zwischen Geist und Materie begründet, die ein Grundprinzip des abendländischen Gedankenguts bildet. Dem Bereich des Geistig-Ideellen, das bereits in der klassischen Antike mit dem männlichen Geschlecht assoziiert wurde, wurde dabei ein höherer Rang eingeräumt als dem Stofflich-Natürlichen, das mit Weiblichkeit gleichgesetzt wurde. Da in der Kunst seit dem Beginn der Neuzeit in zunehmendem Maße die Idee und das Konzept einer Arbeit höher gewertet wurden als ihr handwerklicher Aspekt, ist Künstlerkonzepten der Moderne der Geschlechterdualismus eingeschrieben. Krieger 2007, S. 130.
- ¹⁹ Krieger 2007, S. 130.
- ²⁰ Seit dem 18. Jahrhundert hat sich die geschlechterspezifische Strukturierung des künstlerischen Schaffens auch in der Zuweisung der Geschlechter zu bestimmten Kunstgattungen niedergeschlagen. So wurde der Bereich der ›hohen Kunst‹ dem männlichen, der des Kunsthandwerks dem weiblichen Geschlecht zugewiesen. Diese Zuordnungen wie auch die Abwertung des weiblichen Kunstschaffens hielten sich bis weit in das 20. Jahrhundert. Krieger 2007, S. 131.
- ²¹ So hat Yoko Ono der Partitur explizit vorausgestellt, dass das Stück von Vertretern beider Geschlechter ausgeführt werden kann. Interessanterweise ist es jedoch nie zu einer Aufführung durch einen Künstler gekommen.
- ²² »Cut Piece moves beyond the psychological interaction of artist and participants to uncover the latent subject/object condition behind the edifice of art and the presumed opaque neutrality of objects.« New York 2000, S. 158.
- ²³ Eine feministische Deutung erfährt die Arbeit bei: Kubitza 2002, S. 72–74.
- ²⁴ Krieger 2007, S. 144; Kubitza schlägt darüber hinaus vor, dass *Vagina Painting* eine Hommage an Paiks *Zen for Head* darstellen könnte; Kubitza 2002, S. 75 f. Yoshimoto greift diesen Gedanken auf und ergänzt ihn um den Vorschlag, dass die Aktion auch Bezug auf eine Unterhaltungsform japanischer Geishas nehmen könnte, bei der über einen in der Vagina befindlichen Pinsel Kalligrafie gestaltet wurde; Yoshimoto 2005, S. 179, 182.
- ²⁵ Yoshimoto in Bezug auf die japanischstämmigen Künstlerinnen; Yoshimoto 2005, S. 6. Laut einer Aussage von Shigeko Kubota hassten ihre Fluxus-Kollegen die Performance – wobei sie nicht spezifizierte, ob es die männlichen, die weiblichen oder beide waren: Stiles 1993, S. 77; Kubitza 2002, S. 78; Yoshimoto 2005, S. 181.
- ²⁶ Alison Knowles berichtet in einem Interview, über ihre Lehrtätigkeit am California Institute of Arts Anfang der 1970er Jahre Zugang zum Feminismus erhalten zu haben. Die feministische Kunst am California Institute of Arts war ihr jedoch zu radikal, sodass sie sich davon distanzierte. Rahmani 1991, S. 22.
- ²⁷ »... it was o.k. if we rowed but not to steer«, wiedergegeben in: Venedig 1990, S. 89.
- ²⁸ Mit Al Hansens Venus- und Weiblichkeitsdarstellungen befasst sich Iris Trüb Wetter in ihrem Aufsatz *Venus – Sehnsucht nach dem Paradies*, in: Rosenheim 1995, S. 33–43.
- ²⁹ Einen guten Überblick über das divergierende Meinungsbild hinsichtlich Charlotte Moormans Zusammenarbeit mit Nam June Paik liefert Rothfuss; Rothfuss 2010, S. 145.
- ³⁰ »So spielte sich die Zusammenarbeit der beiden häufig ab – Moormans Courage auf der Bühne beflügelte Paiks Fantasie, und umgekehrt trieben seine Ideen sie an, immer größere Risiken einzugehen.« Rothfuss 2010, S. 148. Gronemeyer 1992, S. 8.
- ³¹ Gronemeyer 1992, S. 7.
- ³² Decker 1988, S. 138–140.
- ³³ Vgl. Alison Knowles' Beschreibung in Yoshimoto/Pittman 2009, S. 379.
- ³⁴ *Serenade for Alison* »... ließ mich die Weiblichkeit meines Körpers isolieren und sie vorführen, als wäre sie etwas Besonderes. Die ›Objektivität‹ von Frauen hervorzuheben, war nicht meine Sache.« Alison Knowles in einem Interview mit Joan Rothfuss, zit. in: Rothfuss 2010, S. 146.
- ³⁵ Zu den ersten, außerhalb des Ausstellungskontexts verfassten Beiträgen, die sich Fluxus-Künstlerinnen widmen, zählen Rahmans Interview mit Alison Knowles aus dem Jahr 1991 und Gronemeyers Artikel zu Moorman von 1992; Rahmani 1991, Gronemeyer 1992. Kristine Stiles hob in ihrem Beitrag zu dem Ausstellungskatalog *In the Spirit of Fluxus* von 1993 auf geschlechtliche und ethische Aspekte von Fluxus-Performances ab; Stiles 1993.
- ³⁶ Die Kunstgeschichte hat zum Ausschluss von zu ihren Lebzeiten berühmter Künstlerinnen wie Sofonisba Anguissola, Angelika Kauffmann oder Berthe Morisot aktiv beigetragen – was das Ansehen und die Stellung weiblicher Kunstschaffender geschmälert hat. Krieger 2007, S. 129.
- ³⁷ »A thing annoying [sic] me was [that] he made things without making [them] out of 100% his own idea[s] and present them 100% his way. Even though he might had [sic] been [a] better designer than I was.« Takako Saito in einem Brief an das Archiv Sohm vom 22. Juni 1999, AS Kunstarchive A-Z, Kasten 289, Mappe Dokumentation misc.
- ³⁸ »There was also a series down at Yoko Ono's loft in New York; she fitted in at the beginning but only as a entrepreneur; we didn't even know that she was doing any sort of event pieces herself until a little later, and then what she came up with was some very complex things called ›Grapefruit in the Park‹, and things like that. She was at the time the girlfriend of Toshi Ichianagi, who is a very interesting Japanese pianist and composer. Through him she was able to arrange some fairly elaborate pieces, but these again were not really Fluxus at that time; but she did some pretty good pieces later on.« Mottram/Higgins 1977, S. 162.
- ³⁹ Unter anderem wurden zu diesem Anlass auch Eventpartituren Yoko Onos – von ihr als ›instruction pieces‹ bezeichnet – aufgeführt. Sie waren bereits Ende der 1950er Jahre in Japan entstanden, nicht erst in New York nach der Bekanntschaft mit Brechts ›event-scores‹. Yoshimoto verweist auf die Gemeinsamkeiten, die Yoko Onos ›instruction pieces‹ mit dem Haiku verbindet, einer traditionellen japanischen Gedichtform. »Like haiku, most of Ono's event scores consisted of simple and short, often poetic phrases, and they were so open-ended and filled with riddles like the Zen koan.« Yoshimoto 2005, S. 40.
- ⁴⁰ Yoshimoto führt aus, dass seit dem Japonismus im 19. Jahrhundert in den westlichen Kulturen ein exotisches Bild von japanischen Frauen gezeichnet wurde. Sie galten als passiv, kindlich und unterwürfig. Obwohl nach dem Zweiten Weltkrieg die Präsenz japanischer Frauen in den USA stark zunahm und diejenige japanischer Männer überstieg, veränderte sich dieses stereotype Bild nur langsam. Yoshimoto 2005, S. 42–43.

Steffen Egle

FILL WITH OWN IMAGINATION

Zur Rolle des Betrachters bei Fluxus

Die zwischenzeitlich ikonisch gewordene Schwarz-Weiß-Aufnahme von Hartmut Rekort (Kat. 4.3; Abb. 21), welche die Aufführung von Dick Higgins' *Danger Music No. 2* bei den ersten Fluxus-Festspielen in Wiesbaden dokumentiert, zeigt das anwesende Publikum in erkennbar amüsiertes Rezeptionshaltung. Lediglich eine Dame in der ersten Reihe gibt sich ernsthaft bis skeptisch, wenn Dick Higgins in einem mehrfach grenzüberschreitenden Akt vor die Ränge tritt und einen Stapel Papier in den Zuschauer-raum wirft: Im Unterschied zu ihrer Umgebung zeigt sie, den Kopf auf den rechten Arm gestützt, keine Regung, die auf Ge- oder Missfallen schließen lässt. In der zweiten Reihe blickt ein Mann, gleichwohl lachend, nach unten, möglicherweise, um das Gesehene mit dem im Programmzettel Angekündigten abzugleichen. Vom Skandal, den die ersten *Festspiele Neuester Musik* Beteiligten zufolge provoziert hatten, ist in den Mienen der Anwesenden nichts zu erkennen. Vielmehr scheint es hier bereits zu einer irgendwie gearteten Übereinkunft zwischen den ›Zuhörern‹ und dem Aufführenden gekommen zu sein. Man verständigte sich auf den Rezeptionsmodus des Humors – und sei es auch ein überheblicher, die Künstler lächerlich machender, wie Higgins es im Interview mit Dieter Daniels in Bezug auf die beim zweiten Wochenende anwesenden Film- und Presseleute erinnerte.¹ Nach den ersten beiden Festspiel-Wochenenden am 1./2. und am 8./9. September wusste man ganz offensichtlich, auf was man sich einließ, wenn man sich am Freitag, den 14. September, in den Hörsaal des Wiesbadener Museums begab. Mehr noch, man erwartete Sensationelles, und kam – wie Rekorts Foto eindeutig festhält – auf seine Kosten. Eine erste Beziehung zwischen der von der Presse als »Irre« titulierten Fluxus-Kerngruppe um George Maciunas und einem breiteren Publikum war geknüpft.²

Für das Gelingen von Fluxus erwies sich die Beziehung zwischen Künstler und Publikum als essenziell. Der Kunstbegriff der beteiligten Künstler sah eine Betrachteraktivierung vor, die mit dem

traditionellen Konzerterlebnis oder der herkömmlichen Bildbetrachtung im Museum nichts mehr gemein hatte. Anstatt den Rezipienten in einer weitgehend passiven Rolle zu belassen, machte Fluxus den Zuhörer oder Betrachter zum Kollaborateur, zum Teilnehmer oder gar zum Künstler. Im Wiesbadener Foto, scheinen die Rollen, vordergründig betrachtet, noch klar getrennt: auf der einen Seite die Zuhörer, diszipliniert auf den ihnen zugewiesenen Plätzen in einer weitgehend passiven Haltung; auf der anderen Seite der Akteur, der das Stück aufführt. Gleichwohl dringt Higgins bereits weit in den durch die Konvention bis dato geschützten Raum des Zuschauers vor. Er hat die Bühne als eigentliche Sphäre der Kunstproduktion verlassen und beteiligt das Publikum, indem er ihm Papier zuwirft. Er erhebt es zu Mitmachern und transformiert den Rezeptionsraum in einen Produktionsraum. Es ist sekundär, welche Funktion dieses Papier besitzt, ob die Blätter eine Information transportieren oder ob sie unbedruckt sind. Wichtig ist die jeweilige Reaktion der Zuschauer. Higgins zwingt jeden Einzelnen der Anwesenden, sich zu seiner Geste zu verhalten: Er kann das Papier zerknüllen, er kann es ignorieren, er kann es bearbeiten, oder er kann es sammeln, als Objekt einer künstlerischen Aktion. Insofern ist das Foto ein frühes visuelles Dokument der Publikumsbeteiligung. Es kann als Ausgangspunkt dienen, die Rolle des Betrachters bei Fluxus weiter zu reflektieren.

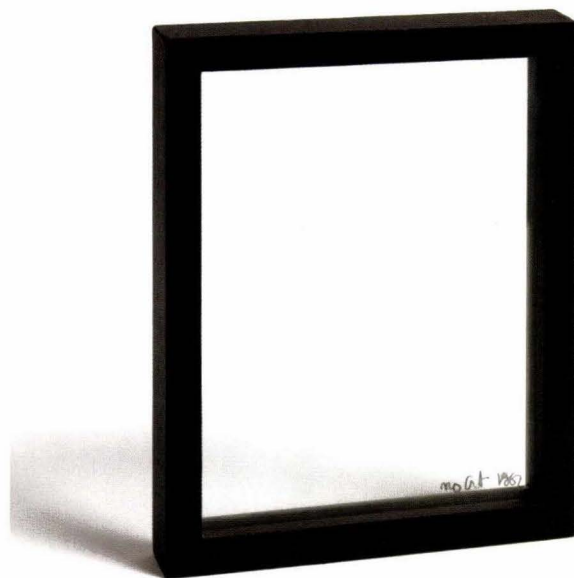
Viel ist über dessen so offensichtliche Neuverortung im Rahmen des komplexen Gefüges von Fluxus geschrieben worden, jedoch zumeist im Kontext monographischer Betrachtungen zu einzelnen Künstlern.³ Eine systematische Studie, welche die verschiedenen Aspekte dieser so wenig konturierbaren künstlerischen Strömung einmal konsequent betrachterfokussiert darstellt, steht dagegen noch aus.⁴ Dieser Essay kann nur als sehr vorläufiger Platzhalter für eine solche Untersuchung stehen. In der gebotenen Kürze sollen einzelne Ansatzpunkte benannt werden, über die eine Annäherung an die Frage gelingen könnte.



↑ Abb. 21, Kat. 4.3, Dick Higgins bei der Aufführung von *Danger Music*, Wiesbaden 1962 (Foto: Hartmut Rekort)

Das Spiel mit der Erwartungshaltung

Ein Grund für den Skandal, den die ersten Fluxus-Festspiele in Wiesbaden hervorriefen, dürfte schlicht in der kalkuliert getäuschten Erwartungshaltung des Publikums zu sehen sein. Das von George Maciunas entworfene Plakat zu *FluXuS – INTERNATIONALE FestsPIELE NEUEsTER MUSik IM HöRSAAL DES stÄD-TiSCHEN MUSEUMS, WIESBADEN* (Kat. 19.1; Abb. 92) verzichtete auf den klärenden Untertitel der späteren Fluxus-Festivals – etwa »Poesie, Musique et Antimusique Événementielle et concrète« in Paris, – der über den zu erwartenden Inhalt und die Form des Dargebotenen recht präzise Auskunft gab. Der Titel *Internationale Festspiele Neuester Musik*, aber auch die Ankündigung der einzelnen Stücke, die Benennung der benutzten Instrumente, die Namen einiger vertrauter Komponisten (etwa Karlheinz Stockhausen) unter den vielen dem damaligen Publikum mit Sicherheit unbekanntem, verhieß ein überwiegend akustisches Konzerterlebnis im Zuschnitt zeitgenössischer Konzertreihen, etwa der *Donau-eschinger Musiktage* oder der *Darmstädter Ferienkurse*. Bereits der Ort der Veranstaltungen war aber unorthodox genug – das Auditorium im Städtischen Kunstmuseum. Die eigentliche Irritation dürfte jedoch vom Charakter der dargebotenen Stücke ausgegangen sein. Wer beispielsweise in George Brechts Streichquartett das Zusammenspiel von vier Streichinstrumenten erwartete, erlebte stattdessen Menschen, die sich einander die Hand gaben: »shaking hands« lautete die entsprechende, völlig unbestimmt gehaltene Partitur zu diesem »event«. In Emmet Williams »Ein zweifelhaftes Lied in vier Richtungen für 5 Stimmen« (*four-directional song of doubt for five voices*; Kat. 18.5–18.6; Abb. 89, 91) trat ein fünfköpfiger »Chor« auf, dirigiert von Williams selbst, jedoch nicht, um ein Lied im traditionellen Sinne darzubieten, sondern um im Rhythmus eines Metronoms nach einem Zufallsschema definierte Töne zu intonieren oder verabredete Gesten auszuführen.⁵ Phil Corners *Piano Activities*, ausgeführt von George Maciunas, Dick Higgins, Benjamin Patterson und Emmett Williams, fiel das titelgebende Instrument zum Opfer: Erlaubt waren alle nicht vorgesehenen Behandlungen des Konzertflügels, der von der Gruppe in der sicherlich provokantesten Aktion der Wiesbadener Festspiele mit Sägen und anderen Werkzeugen traktiert und schließlich zerlegt wurde.⁶ Diese Aktion produzierte zwar eine Vielzahl von Ge-



↑ Abb. 22, Kat. 15.1, Ben Vautier, *no art*, 1962

räuschen, jedoch keine Musik im traditionellen Sinne.

Die Rezeptionshaltung des Publikums wurde also dahingehend durchbrochen, dass die Bezeichnung der Stücke ihrem Inhalt nicht mehr in der erwartbaren Weise entsprach. Wo durch den Zuhörer Musik und damit ein artifizielles akustisches Hörerlebnis antizipiert wurde, erhielt er allenfalls Geräusche, wenn nicht überhaupt eine nur visuell erfahrbare Darbietung. Viele der Stücke realisierten Mischformen der etablierten Gattungen Bildende Kunst, Poesie, Musik und Darstellende Kunst. Und forderten sie aufgrund ihrer an mehrere Sinne appellierenden und gattungssprengenden Form das Publikum mehr heraus, als dieses es sich vorgestellt hatte, so wurde es in Aktionen wie der oben beschriebenen *Danger music No. 2* in seinem von den meisten Künstlern auch während der Fluxus-festspiele noch unangetasteten Rezeptionsraum gar massiv gestört und direkt involviert. Die Zuhörer respektive Zuschauer mussten also zwangsläufig eine rein passive, auf meditative Versenkung hin eingestellte Rezeptionshaltung zugunsten einer aktiven, produktiven Haltung aufgeben. Mit dieser Zumutung war das ganz frühe Fluxus-Publikum nicht immer einverstanden.

Für die Bildende Kunst im engeren Sinne hat Ben Vautier Werke konzipiert, die in ähnlicher Weise mit der Erwartungshaltung des Betrachters spielen. Im Archiv Sohm hat sich ein kleines Objekt erhalten, welches aus einem einfachen schwarzen Rahmen mit eingesetzter Glasplatte besteht (Kat. 15.1; Abb. 22). Als Bilderrahmen ist es für die Wand vorgesehen. Unten rechts hat Vautier die Glasscheibe in Filzstift mit »no art« bezeichnet. Es entspricht sowohl dem Gesamtkonzept des Künstlers, den Rahmen ohne Kunstwerk leer an die Wand zu hängen, als auch eine im Format passende Papierarbeit in den Rahmen einzufügen. In beiden Fällen erfüllt sich die Grundabsicht, den Betrachter in seinen Rezeptionsgewohnheiten fundamental zu erschüttern. Nähert er sich dem leeren Rahmen, so wird er mit der irritierenden Abwesenheit von Kunst in einem qua Rahmen als Kunst definierten Feld konfrontiert. Gleichzeitig wird automatisch als Nicht-Kunst ausgewiesen, was auch immer potenziell seinen Platz in diesem Rahmen findet, sei es ein Dürer-Holzschnitt oder ein Klee-Aquarell oder irgendein anderes im Format passendes Kunstwerk. Die Bezeichnung »no art« eröffnet schließlich noch eine weitere, autoreferenzielle Dimension: Das von Ben Vautier hergestellte Objekt selbst wird mit dem Attribut »Nicht-Kunst« versehen. Wo der Museums- oder Galeriebesucher ein klassisches Tafelbild vermutet, da die Präsentationsgewohnheiten (verglaster Bilderrahmen) auf den ersten Blick gewahrt bleiben, ist er bei näherem Hinsehen mit einer verstörenden Leerstelle konfrontiert. Ein Akt der »Bild«-Betrachtung, auf den er sich eingestellt hat, kommt nicht zustande. Dafür dürfte der Grad der Betrachteraktivierung aufgrund dieses Irritationsmomentes deutlich höher ausfallen, ist der Beschauer doch gezwungen, die Leerstelle irgendwie zu füllen.

Aus diesen wenigen gegebenen Beispielen lassen sich erste grundsätzliche Schlussfolgerungen ziehen. Fluxus-Künstler unterminieren mit ihren Werken gültige Gattungsbezeichnungen, indem sie diese mit neuen, unerwarteten Inhalten füllen oder, umgekehrt gesagt, der Form den erwarteten Inhalt entziehen. Diese Neudefinition von Form und Inhalt betrifft in gleichem Maße wie die Kunst die Institutionen: Der Rahmen, den etwa ein Museum gibt, steuert in starkem Maße eine Erwartungshaltung, welche durch die präsentierten Werke unterlaufen werden kann.

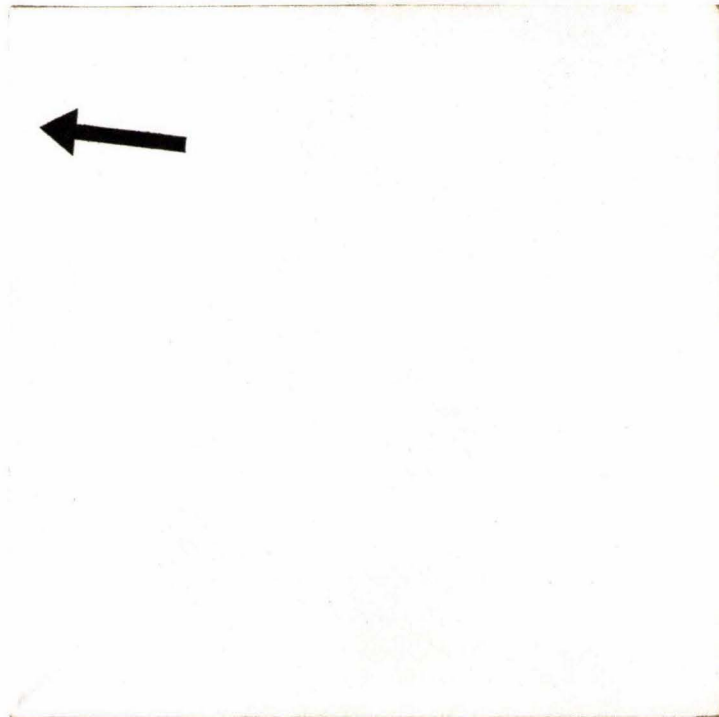
›Antikunst‹: Eine Zumutung für den Betrachter

Im Programm zu den Wiesbadener Fluxus-Festspielen kündigte George Maciunas seine nie realisierte Zeitschrift *Fluxus* an, ein geplantes internationales Periodikum, welches »Kunst, Antikunst, Musik, Antimusik, Dichtung, Antidichtung« gewidmet sein sollte. Maciunas lanciert hier den Begriff der ›Antikunst‹, der für ihn selbst und für Fluxus insgesamt von großer Bedeutung war.⁷ Die Bezeichnung ›Anti-Art‹ für Darstellungsformen, die sich außerhalb der konventionellen Auffassung von Kunst bewegten und sich implizit oder explizit gegen den etablierten Kunstkanon richteten, wurde mit Blick auf Marcel Duchamp geprägt und war Anfang der 1960er Jahre mit der Dada-Bewegung insgesamt assoziiert.⁸ Angewendet auf die zu Fluxus gehörenden Künstler, muss man eine offenkundige Unschärfe – oder, positiv formuliert, eine Offenheit – des Begriffs ›Antikunst‹ konstatieren. Er kann sowohl in Bezug auf die Gestaltungskriterien angewendet werden wie auch auf die Kunstformen selbst, die bei Fluxus vielfach nebeneinander gepflegt wurden.

Die bearbeiteten Bücher von Arthur Köpcke beispielsweise knüpfen, wie überhaupt der Nouveau Réalisme, der eine wesentliche Inspirationsquelle für Köpcke und andere Fluxus-Künstler darstellte, an die Bedeutung im Dada-Kontext an: Vorgefundene Gegenstände, darunter offensichtlicher Abfall, dienen Köpcke als Gestaltungsmittel, wenn er etwa Walther Pahls *Wetterzonen der Weltpolitik* einer Bearbeitung unterzieht (Kat. 6.1., Abb. 42). Köpcke verleimt die Seiten des Buches zu einem Block, sodass eine Lektüre nicht mehr möglich ist. Diese Maßnahme wendet sich gegen das Buch als rezipierbares Kulturgut und lässt dadurch eine ganz offensichtliche Anti-Haltung erkennen, wenngleich hier nicht gegen Kunst gerichtet, sondern gegen eine bestimmte politische Gesellschaftsauffassung. Eine Doppelseite des Buches kann der ›Leser‹ nach wie vor öffnen. Der Text ist jedoch – ein kalkulierter Irritationsmoment für den Rezipienten – überlagert von einer Vielzahl von belanglosen Gegenständen (etwa einem Gummiband) oder Müll (z. B. Zigarettenstummel), aber auch von Farbe. Die Seite wurde von Köpcke im engeren Sinne künstlerisch gestaltet, allerdings in einer Weise, die den Eindruck des Komponierten oder Organisierten nicht aufkommen lässt. Als eine Spielart von ›Antikunst‹ ist hier das Anti-Ästhetische – im Sinne von Nicht-Schönem – hervorzuheben. Ein

Teil der Fluxus-Künstler wie Dieter Roth oder Wolf Vostell arbeiteten an einer ›Antikunst‹ in diesem Sinne. Auch Ben Vautier, der eine Begrifflichkeit von ›Antikunst‹ (pas d'art) entwickelte,⁹ leistete in seinem Frühwerk einen Beitrag zu einer dergestalt anti-ästhetischen Objektkunst. Ein besonders drastisches Beispiel sind seine mit ›Künstlerkotze‹ – »Vomit« – befüllten Schraubgläser, die er ausstellte oder fotografieren ließ (Kat. 15.2).¹⁰

In einem ganz anderen Sinne interpretierte George Brecht für sich die Haltung der ›Antikunst‹. Er knüpfte an das Konzept des Ready-Mades an, des vorgefundenen und nur durch seine Inszenierung durch den Künstler zum Kunstwerk erhobenen Gegenstands, der hypothetisch überall anzutreffen und auszuwählen ist, und entwickelte es zu einem Konzept des ›Objekt-Events‹ fort.¹¹ In mehrfacher Hinsicht grenzte sich Brecht – unter dem wesentlichen Einfluss von John Cage – gegenüber Marcel Duchamps Idee des Ready-Mades ab: Zum einen verzichtete er auf eine ästhetisierende Form in der Inszenierung seiner Objekte; zum anderen brachte er – auch das gegenüber Duchamps ›Antikunst‹-Konzept die radikalere Einstellung – Prozessualität und Temporalität in die Arbeit mit Alltagsgegenständen ein, einschließlich einer unmittelbaren Beteiligung des Betrachters, der ermutigt wurde, die arrangierten Gegenstände zu bewegen und in neue Konstellationen zu bringen. Und schließlich ging er soweit, dass ein ›event‹, wie er seine Kunstform nannte, überhaupt nicht zwingend als Objekt-Arrangement, Alltagsgeräusch oder Alltagshandlung realisiert werden musste, sondern dass eine entsprechende Aktivierung der Vorstellungskraft des Teilnehmenden genügte, um die für Brecht wichtigen Erfahrungen in Bezug auf die Objektwelt zu machen. Brechts ›Antikunst‹-Konzept, das insbesondere im amerikanischen Fluxus-Umfeld überaus einflussreich war,¹² lässt also eine letztlich noch museale Präsentation von Nicht-Kunst-Gegenständen, wie sie 1912, als Duchamp sein erstes Ready-made schuf, noch spektakulär war, hinter sich – zugunsten einer wirklichen Abkehr von der Idee des Kunstcharakters, des Artifizialen der in den Blick gerückten Gegenstände. Für den Begriff der Kunst setzt Brecht infolgedessen den Begriff ›event‹. Der Eventcharakter, der jedem Gegenstand zugehörig ist, zeigt sich dem Betrachter, wenn das Objekt temporär seinem Alltagskontext enthoben und in einen neuen Zusammenhang ge-



↑ Abb. 23, Kat. 1.21, George Brecht, *For any direction*, um 1963

stellt wird. Für diesen Vorgang, der von jedem Rezipienten individuell zu realisieren ist, entwickelt Brecht seine Partituren, die sogenannten ›event-scores‹. Immer weniger manifestiert sich Brechts Konzept in tatsächlichen Objektarrangements. Vielmehr widmete er seine Arbeitskraft zunehmend dem Vertrieb von Event-Partituren.

Beide Formen der ›Antikunst‹ im Umfeld von Fluxus, die in den 1960er Jahren fast schon etablierte Präsentation von – teilweise verstörenden – Alltagsgegenständen ebenso wie die subtilen Objekt-Forschungen von George Brecht, stellten und stellen den Betrachter vor große Herausforderungen. Zum einen muss er eine Nivellierung von Kunst- und Alltagsphäre hinnehmen. Diese Annäherung von Kunst und Leben geht mit einer grundsätzlichen Erschütterung der gewohnten Rezeptionsweisen einher: Er muss seine passive Teilnahme an dem Dargebotenen zugunsten einer aktiven Rolle aufgeben. In dem Maße, in dem der Rezipient Kunst im hergebrachten Sinne infrage gestellt sieht, ist es an ihm, eine Haltung entwickeln. Diese kann sich in der angeekelten, irritierten oder verärgerten Abwendung erschöpfen oder aber in eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Frage münden: Was ist eigentlich

Kunst? Inwieweit hat sie als Erkenntnisform überhaupt noch Gültigkeit? Im Falle von Brechts ›events‹ kann die Involvierung sogar noch weitergehen: Die Partituren richten sich nicht an professionelle Akteure, vielmehr können sie durch jedermann realisiert werden. Damit fällt der Annäherung von Kunst und Leben im Rahmen einer ›Antikunst‹ auch die Unterscheidung von Künstler und Nicht-Künstler zum Opfer.

Offene Struktur und Appellcharakter:

Zum Werkbegriff bei Fluxus

Bereits Gabriele Knapstein hat darauf hingewiesen, dass Georg Brechts oben angesprochene Event-Partituren eine offene Struktur besitzen und im Sinne von Umberto Eco als »offene Kunstwerke in Bewegung« zu klassifizieren seien. Auf sie trafe zu, was Eco in einer viel zitierten Passage als Kriterium für »offene Kunstwerke in Bewegung« verlangt: »die Möglichkeit für eine Vielzahl persönlicher Eingriffe [durch den Betrachter]«, verstanden als »die weder zwingende noch eindeutige Aufforderung zu einem am Werk selbst orientierten Eingreifen, die Einladung, sich frei in eine Welt einzufügen, die gleichwohl immer noch die vom Künstler gewollte ist.«¹³ Damit ist die Struktur als eine auf den Betrachter hin offene beschrieben: Erst durch ihn wird das Kunstwerk überhaupt vollständig, da er eine Reihe von Entscheidungen treffen muss, die der Künstler ihm nicht abnimmt. Diese Eigenschaft unterscheidet »offene Kunstwerke in Bewegung« von der Tradition grundlegend: Dort ging es den Künstlern um ein möglichst in sich geschlossenes Werk, welches wenig Raum zur allzu freien Interpretation des Betrachters bieten sollte, indem durch den Maler, Bildhauer etc. bildimmanent eine möglichst klare Lesart organisiert wurde. Zu denken wäre an dieser Stelle an ein religiöses Ereignisbild, in dem vom Künstler beispielsweise durch die Landschaft eine klare Leserichtung organisiert wird. Demgegenüber ist es ein Phänomen der Moderne, dass auch in formal geschlossenen Werken, etwa einem Tafelbild, Leerstellen angelegt wurden, die dem Betrachter genau diesen Raum boten, das Bild in einem grenzüberschreitenden Prozess weiterzudenken.¹⁴

Für Brechts ›event scores‹ trifft zu, dass sie sich erst im jeweiligen Rezipienten erfüllen. Als Beispiel kann eines von Brechts berühmtesten Events angeführt werden, das *Word Event*. Auf der

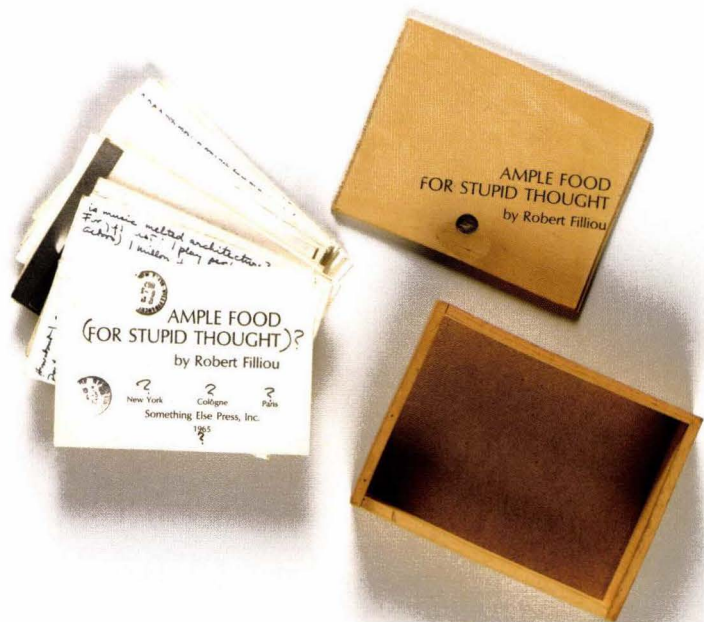
Partitur ist nicht mehr zu lesen als: »WORD EVENT // · EXIT // G. Brecht / Spring, 1961«. Das kleine Kärtchen beinhaltet einen Werktitel, eine Handlungsaufforderung, den Urheber sowie die Entstehungszeit. Indem Brecht sich als Autor oder Künstler nennt, bleibt er in der Konstellation von Werk/Objekt (das Kärtchen), Produzent und Rezipient präsent.¹⁵ Jedoch fehlen jegliche Angaben über den Ort, die Art und Weise der Umsetzung des *Word Events*; es ist nicht einmal eindeutig, ob »exit« als Imperativ zu verstehen ist (»Gehen Sie hinaus!«), ob das Wort einen Vorgang benennt (zum Beispiel den Abgang im Theater) oder aber den Ausgang als architektonischen Bestandteil eines Raumes bzw. Gebäudes. Durch dieses Höchstmaß an Offenheit ist eine schier unbegrenzte Zahl von unterschiedlichen Realisationen denkbar, je nachdem, wo welche Person sich wie zu der vorgefundenen Partitur verhält. Auch der Künstler selbst kann natürlich sein eigenes, unbestimmt gehaltenes Werk ausführen und ihm damit eine Eindeutigkeit bzw. Vollständigkeit geben. Im Falle des frühen *Word Event* ist das auch geschehen. Brecht ließ von dem Fotografen Ernest Mogor die Hintertür seines Hauses in New Jersey aufnehmen, an der oben in der Mitte ein Emailschild mit der Aufschrift »EXIT« angebracht ist.¹⁶ Die Offenheit des Konzeptes ist damit aber nicht aufgehoben.

Die in der Analyse des *Word Events* heraus destillierte Eigenschaft der Undeterminiertheit,¹⁷ welche George Brechts Werke charakterisiert, bringt er in dem um 1963 entstandenen Gemälde *For any direction* anschaulich zum Ausdruck (Kat. 1.21; Abb. 23). In die monochrom weiß bemalte, quadratische Fläche fügt Brecht in einer der Ecken einen schwarzen Pfeil ein, der aus dem Bildfeld hinausweist. Die Fläche ist unbegrenzt, deutet somit eine imaginäre Ausdehnbarkeit über das Feld hinaus an. Der Pfeil, der den Rand nicht berührt, ist weder auf die Horizontale noch auf die Vertikale des Bildfeldes hin ausgerichtet, sondern leicht schräg dazu orientiert. Die mangelnde kompositorische Verankerung in der Bildfläche, die aus dieser Entscheidung resultiert, aber auch seine exzentrische Position bewirken, dass dem Pfeil etwas unentschieden Schwebendes anhaftet. Vollends prekär wird die Versuchsanordnung dadurch, dass Brecht die Orientierung der Leinwand nicht festlegt. Damit ist auch die Verortung des Gemäldes an der Wandfläche oder im Raum völlig unbestimmt. Es ist am Rezipienten, dem Bild

bzw. dem Pfeil eine definierte Ausrichtung zu geben, wobei aufgrund der beschriebenen Eigenschaften die unzähligen Alternativen in der einen Festlegung nicht aufgehoben werden, sondern virulent bleiben.

Für den Betrachter hat die Grundstruktur der Unbestimmtheit, die sich auch in den Werken anderer Fluxus-Künstler – etwa von Alison Knowles oder Emmett Williams – finden lässt, weitreichende Konsequenzen. Seine Position in dem durch den Künstler eröffneten »Möglichkeitsfeld«¹⁸ ist im ersten Moment instabil: Es gibt für ihn keine fest vorgesehene Position in der durch den Urheber nur sehr rudimentär angelegten Betrachter-Werk-Relation. Geht man, wie von den Fluxus-Künstlern angestrebt, nicht einmal mehr von einem Präsentationsszenario im Museum aus, so fehlt sogar der institutionelle Rahmen, der eine entsprechende Rezeptionshaltung aufbauen könnte. Damit wächst die Verantwortung des Betrachters dem Werk gegenüber enorm: Es ist an ihm, die für das Gelingen der Betrachter-Werk-Beziehung essentiellen Entscheidungen zu treffen. Der Erschließungsprozess ist damit ein völlig anderer, als ihn die traditionelle Übereinkunft zwischen Künstler und Betrachter vorsieht. Um nur einen Denkanstoß zu geben: Der ideale Betrachterabstand zu einem Gemälde beispielsweise ist durch Format, Malweise oder Perspektivkonstruktion viel determinierter, als uns das mitunter bewusst ist. Das heißt freilich nicht, dass der Betrachter traditioneller Kunst jeglicher Wahl enthoben ist. Natürlich zwingt eine manieristische, allansichtige Skulptur den Betrachter zur Standortwahl, hält ihn in Bewegung und gibt ihm Möglichkeiten. Trotzdem haben der Künstler respektive der Auftraggeber hier mehr festgelegt als offen gelassen: die Materialität, den Aufstellungsort, das Größenverhältnis in Bezug auf den Betrachter oder die Umgebung etc. Im Falle von Brechts Partituren ist dagegen so gut wie nichts entschieden. Der Rezipient ist dem Werk ausgeliefert. Ein in seinem Ausgang dergestalt offener Prozess – außer dem Druckbild auf der Partitur haben die Events von Brecht nichts Statisches – birgt fast zwangsläufig die Gefahr des Misslingens, wovon die Geschichte der Fluxus-Ablehnung bis heute Zeugnis gibt.

Neben der Offenheit regelt bei den meisten Fluxus-Künstlern eine zweite Qualität das Verhältnis von Werk und Betrachter: der Appellcharakter. Darunter sind diejenigen verbalen oder pikturalen



↑ Abb. 24, Kat. 2.8, Robert Filliou, *AMPLE FOOD FOR STUPID THOUGHT*, 1965

Eigenschaften einer Arbeit zu verstehen, die gezielt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Werk lenken. Eine grelle Farbe beispielsweise kann eine appellative Funktion besitzen, aber auch eine explizite Handlungsanweisung, eine verbale Aufforderung, etwas Bestimmtes zu tun. In der Lesart »Gehen Sie hinaus« von Brechts *Word Event* realisiert sich die Eigenschaft einer unmittelbaren Betrachteraufforderung.

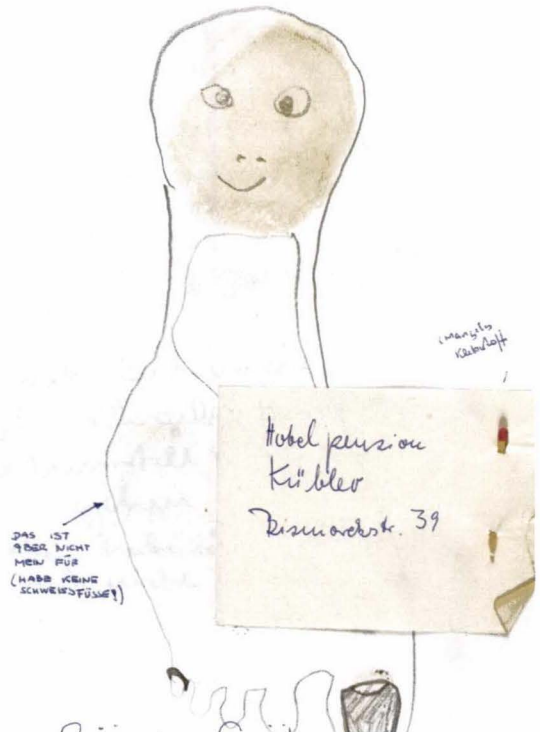
Weit deutlicher kommt die Appellstruktur jedoch beispielsweise im Werk Arthur Köpckes zum Tragen. Auch seinen Partituren, die er als *Reading-Pieces. Work-Pieces. Reading/Work-Pieces* sammelte (Kat. 6.6), eignet eine grundsätzliche Offenheit in Bezug auf ihre Realisierung.¹⁹ Gleichwohl ist die Orientierung hin zum Betrachter entschiedener. »Fill with own imagination«, lautet Köpckes vielleicht bekannteste Aufforderung an das potenzielle Publikum.²⁰ Es erhält durch diesen Sprechakt einen konkreten Auftrag. Bereits bei den Fluxus-Festspielen in Wiesbaden hatte Köpcke diesen Satz auf eine von einem historischen Bilderrahmen eingefasste Tafel geschrieben. Wie Ben Vautier in *no art* (Kat. 15.1, Abb. 22) knüpft Köpcke hier an das traditionelle Staffeleibild an und setzt eine Leerstelle dort, wo ein Gemälde zu erwarten wäre. Mit dem Aufruf »Fill with own imagination« fordert er stattdessen die geistige Kreativität des Beschauers selbst heraus. Ähnlich

bekannt – nicht zuletzt durch Joseph Beuys' Nachruf auf Köpcke, ist das *piece No. 13*: »open window / make a speech / is the result not satisfactory close window again and try: another / again«. Beide Beispiele legen die Form der Betrachterbeteiligung, die durch die Appelle erreicht werden soll, nicht jedoch den Inhalt fest.

Der Betrachter als Teilnehmer und Künstler

Was bedeutet nun dieser auf Nicht-Kunst, Unbestimmtheit und Appellativität zielende Werkbegriff, an dem Künstler im Fluxus-Kontext arbeiteten, für den Betrachter oder Zuhörer oder Zuschauer? Grundsätzlich ist festzuhalten, dass Fluxus den rein rezeptiven, passiven Beschauer weitgehend verabschiedete: Arthur Köpcke hat für diesen den pejorativ konnotierten Begriff des »Zuguckers« geprägt. In einem *Reading/Work-Piece*, das in Köpckes Werken immer wieder vorkommt, forderte er die aktive Teilnahme des Publikums: »Sie nehmen nur Teil, wenn Sie dieses Aktionsstück, dieses Werk fortsetzen, sonst sind Sie nur ein Zugucker«, lautet der Appell. Besucher in der Galerie hansjörg mayer, in der das Event 1971 aufgeführt wurde, scheinen dieser Aufforderung gerne nachgekommen zu sein, wie erhaltene Laienkunstwerke im Archiv Sohm dokumentieren (Abb. 25). Bei dem Event in dieser Galerie waren Papierbögen ausgeteilt worden, die von den Besuchern individuell gestaltet werden konnten. Das durchaus humorvolle Ergebnis des hier abgebildeten Beispiels zeigt eine Orientierung an Köpckes bearbeiteten Büchern. Die Rolle des Betrachters und die Rolle des Künstlers nähern sich einem »event« wie diesem deutlich an. Natürlich bleibt die konzeptuelle Arbeit beim professionellen Künstler: Er legt einen – wie auch immer losen – Rahmen für die Aktion fest. Die Realisierung jedoch liegt, wie auch die Diskussion von Brechts Event-Begriff gezeigt hat, ganz beim Rezipienten. In der klassischen Terminologie der Musik – die ja auch für den Begriff der Partitur bei Fluxus Pate stand – wäre der Betrachter also mehr als Interpret, auf keinen Fall jedoch als bloßer Konsument eines in sich vollständigen, autonomen Kunstwerks zu betrachten. Aus Köpckes *reading/piece* lässt sich indirekt eine weitere Bezeichnung entnehmen, welche die Position des Betrachters in Fluxus beschreibt: der Teilnehmer. Dieser Begriff akzentuiert seine aktive Rolle und erhebt ihn in den Status eines Kollaborateurs.

Diese Annäherung von Künstlerrolle und Betrachterrolle wird durch eine Veränderung des Kreativitätsbegriffs weiter vorangetrieben. Es war das Bestreben der meisten Fluxus-Künstler, durch die Annäherung von Kunst und Alltag auch die Methoden künstlerischer Aktivität zu modifizieren. Nur untergeordnet spielten im Tun der Fluxusbeteiligten bestimmte technische Fertigkeiten in Bezug auf entsprechende Materialien eine Rolle – die meisten Protagonisten hatten überhaupt keine künstlerische Ausbildung im klassischen Sinne. Kunstausübung verlor dadurch seinen elitären Status, die methodischen Erfahrungen aus – im herkömmlichen Sinne – kunstfernen Bereichen gewannen an Bedeutung. Vor diesem Hintergrund konnte plötzlich jedermann ein Künstler sein, wenn man ihm – diese Rolle behielten sich die Fluxus-Künstler in der Regel vor – eine Gelegenheit dafür bereitete. Robert Filliou hat in seinem Konzept der »Permanenten Kreation« diesen Aspekt von Fluxus theoretisch am weitesten durchdrungen. »Kunstwerke schaffen ist ein Vorgang des gegenseitigen Austauschs«, äußerte er einmal.²¹ Damit ist die Kommunikation als wesentliche Grundlage für künstlerische Kreativität angesprochen.



↑ Abb. 25, Arthur Köpcke, *Reading/Work-Piece*, Realisation durch einen Besucher in der galerie hansjörg mayer, 1970

Ausdruck dafür sind die unzähligen Mail-Art-Aktionen, welche von Fluxus-Künstlern realisiert wurden. Sie zielen meist unmittelbar auf die Reaktion des Empfängers und machen ihn dadurch zum Teil des kreativen Prozesses. Filliou selbst editierte 1965 in der *Something Else Press*, New York, eine Serie von Postkarten, die er in einer mit dem Titel *AMPLE FOOD FOR STUPID THOUGHT* beschrifteten Holzbox vertrieb (Kat. 2.8; Abb. 24). Die Postkarten sind mit

einfachen Sätzen bedruckt, die auf eine Empfängerreaktion zielen: »What's happening« oder »When does all this nonsense stop« ist dort beispielsweise zu lesen. Die Postkarten zirkulierten tatsächlich auf dem Postweg und provozierten die unterschiedlichsten Reaktionen der jeweiligen Adressaten, die hier gleichermaßen als Rezipienten wie als Produzenten angesprochen waren. Aus dem Kunstbetrachter ist ein Betrachterkünstler geworden.

¹ Die Reaktion auf das erste Wochenende beschreibt Dick Higgins im Interview mit Dieter Daniels: »Das erste Wochenende [sic] war ein ziemlicher Schock für das Publikum gewesen, und deshalb kamen am zweiten Wochenende [sic] das Fernsehen und die Presse, was den Skandal noch größer machte. Die Fernsehleute machten uns lächerlich, indem sie uns mit der auf dem Kopf stehenden Kamera aufnahmen.« Daniels/Higgins 1995, S. 205.

² Bereits in Prä-Fluxus-Zeiten gab Veranstaltungen mit Performances, allerdings in einem privaten Kontext. In Deutschland war das Atelier von Mary Bauermeister in Köln ein wichtiger Ort für solche Aktivitäten.

³ Vgl. u. a. Altner 2003 zu Arthur Köpcke.

⁴ Zu nennen ist hier lediglich Blunck 2003, der im Rahmen einer umfangreichen Studie über die Betrachter involvierende Assemblagen insbesondere auch auf Fluxuskünstler eingeht.

⁵ Vgl. Williams 1991, S. 180–190; zur Aufführung in Wiesbaden insbesondere S. 183.

⁶ Diesen kompletten Zerstörungsakt sah die Partitur eigentlich nicht vor, er ging vielmehr auf eine Idee von Maciunas hervor, der damit die Kosten für die Entsorgung des Flügels klein halten wollte. Dazu Wiesbaden 2012, S. 32.

⁷ Maciunas differenziert in dieser Ankündigung nach den »Anti-Gattungen« Kunst (gemeint ist Bildende Kunst), Musik und Dichtung. Wenn im Folgenden nur noch von Anti-Kunst die Rede sein wird, so wird dieser Begriff als gattungsübergreifend verstanden.

⁸ Dieser Zusammenhang wurde durch den Titel von Hans Richters wichtigem Buch *Dada. Art and Anti-Art* festgeschrieben; Richter 1965 (dt. bereits 1964 unter dem Titel *Dada-Kunst und Antikunst*, Köln 1964). Der Begriff erwies sich in der Folgezeit auch fruchtbar zur Charakterisierung von Konzeptkunst und Performancekunst insgesamt. Vgl. dazu McEvilley 2005.

⁹ Vautier spricht nicht von Anti-Art, sondern von Non-Art – Nicht-Kunst. In

einem kleinen Wörterbuch, in dem er seinen Kunstkosmos selbst in alphabetisch geordneten Lemmata erläutert, fasst er den Begriff folgendermaßen: »NON-ART 1° Si le propre d'un artiste est d'être différent et si tout les artistes font de l'art, un artiste qui ne ferait pas d'art serait différent. Le non-art est donc une recherche d'art et une attitude envers l'art. Mais hélas, ça ne marche pas, c'est de l'hypocrisie. 2° Le vrai non-art ne concerne pas l'artiste [...]«; Biec 1987, S. 129.

¹⁰ Es gibt Fotos, die den Akt des sich Übergebens als Aktion dokumentieren. Vgl. Vautier 1974, S. 14.

¹¹ Hierzu grundlegend Knapstein 1999; Robinson 2006.

¹² Die frühen Arbeiten von Alison Knowles und Robert Watts tragen deutlich die Handschrift Brechts.

¹³ Knapstein 1999, S. 40; die aus Umberto Eco zitierte Passage in: Eco 1977, S. 54 f.

¹⁴ Vgl. hierzu Eco 1977 sowie den grundlegenden Aufsatz von Kemp 1985.

¹⁵ Später tendierte Brecht dazu, als Künstler überhaupt nicht mehr in Erscheinung zu treten.

¹⁶ Abgebildet in Köln 2005, S. 66.

¹⁷ John Cage, von dem Brecht in der Frühphase stark beeinflusst war, prägte im Kontext der experimentellen Musik den Terminus »indeterminacy«. Vgl. zuletzt Nierhoff-Wielk 2012.

¹⁸ Dieser Begriff bei Knapstein 1999, S. 40.

¹⁹ Die offene Struktur ist deutlich zu sehen in *piece no. 40*: »you choose a point / you choose another point / you choose the way & tempo & method / from point to point.« Zu den *reading/work-pieces* vgl. Rennert 1996, S. 120–149.

²⁰ *reading/work-piece No. 10–12*.

²¹ Zit. aus Düsseldorf 2003, S. 39.

KATALOG

GEORGE BRECHT

New York City, 7. März 1926 – 5. Dezember 2008, Köln



↑ Abb. 26, Kat. 1.29

George Brecht definierte sich als ›Forscher-Künstler‹: Er arbeitete zunächst als Chemiker in verschiedenen Firmen und entwickelte seine künstlerischen Ideen nebenbei. Wissenschaft und Kunst bildeten für ihn von Anfang an zwei synergetische Zugangsweisen zur menschlichen Erfahrung, wie er schon in seinem ersten größeren Essay über Kunst mit dem Titel *Chance Imagery* (1957, publiziert 1966 in der *Something Else Press*) programmatisch darlegte (Kat. 1.1). Entsprechend steht die theoretisch-konzeptuelle Arbeit der praktisch-künstlerischen Tätigkeit mindestens gleichwertig gegenüber.

Zentrale Aspekte von George Brechts ›Forschungen‹ waren der Zufall und die Frage der Strukturierung menschlicher Erfahrung in Raum und Zeit sowie, damit einhergehend, die potenzielle Offenheit von Situationen im Leben wie in der Kunst. Das Gemälde *For any direction* (Kat. 1.21; Abb. 23), ein schwarzer Pfeil auf weißem Grund ohne klare Ausrichtung, visualisiert dieses Grundanliegen auf schlagende Weise. Konzeptionell steht Brecht John Cage nahe, dessen Seminare über experimentelle Musik an der *New School of Social Research*, New York, er zusammen mit Allan Kaprow in den Sommern 1958 und 1959 besuchte. Brechts *Candle Piece for Radios* (1959) oder die berühmte, mehrfach modifizierte *Drip Music* (1959–62) sind in direkter Auseinandersetzung mit dem Werk John Cages entstanden.

Als Künstler trat George Brecht erstmals im Herbst 1959 mit der Ausstellung *Toward Events: an Arrangement* in der New Yorker Reuben Gallery in Erscheinung. Mit dem Titel dieser Schau prägte Brecht den später für Fluxus zentralen Begriff des ›events‹. Diese Bezeichnung wurde unter Künstlern rasch aufgenommen, sodass sich Brecht gezwungen sah, das Konzept zu präzisieren und zu erläutern. Unter anderen erbat George Maciunas Ende 1961 einen Artikel über ›events‹ für sein Editionsprojekt *Fluxus*. Im Notizbuch VIII definierte Brecht das ›event‹ allgemein: »ways of treating objects in order to see them« (Art und Weise, Objekte zu behandeln, um sie zu sehen). Demnach geht es Brecht in den Events um die Aktivierung eines Erfahrungsmodus, durch den banale Alltagshandlungen oder nebensächliche Objekte in den Wahrnehmungshorizont des Adressaten rücken. Dafür entwickelte Brecht – angelehnt an die ›unbestimmten Partituren‹ der experimentellen Musik – ›event scores‹ (Event-Partituren), die aus

kurzen, rein verbal vermittelten Handlungsanweisungen bestanden und auf kleine Kärtchen gedruckt waren. Für die Verbreitung dieser ›event scores‹ übernahm Brecht, nachdem er die Partituren zunächst als Mail-Art-Objekte an Bekannte verschickt hatte, Maciunas' Idee der Schachtel, die letztlich auf Marcel Duchamp zurückgeht. Ab 1963 vertrieb er die aus Pappe oder Holz gefertigten Boxen unter dem Titel *Water Yam* in Maciunas' Fluxus-Edition (Kat. 1.2–1.5). In einer späteren, ebenfalls von Maciunas herausgegebenen Serie, die er *Games and Puzzles* nannte, fügte Brecht jeweils einer Event-Partitur ein Objekt (z. B. ein Schneckenhaus oder eine Metallkugel) bei (Kat. 1.23–1.24).

1962 und 1963 initiierte George Brecht zusammen mit Allan Kaprow und Robert Watts das *Yam Festival*, eine lose Reihe von Events, die ihren Höhepunkt im Mai 1963 mit einer dichten Folge von Veranstaltungen in der Smolin Gallery, im *Hardware Poet's Playhouse* und auf George Segals Farm fand. Zu den Teilnehmern dieser im *MAYTIME*-Kalender (Kat. 1.6) angekündigten Events gehörten neben Brecht, Kaprow (mit seinem *Happening Trees*) und Watts unter anderen Al Hansen, Alison Knowles, Wolf Vostell (unter anderem mit der *Television-Décollage*), La Monte Young, Dick Higgins (mit dem *Happening Snake in the Gras*) und Ben Patterson. Den Nachmittag auf Segals Farm dokumentierte Peter Moore in einer Fotoserie (Kat. 1.8–1.16).

SE

Literatur

- Knapstein 1999
- Köln 2005
- Robinson 2005
- Stuttgart 1997

Katalog

1.1

Chance Imagery, 1957

Hektografie auf beigem Papier mit handschriftlichen Anmerkungen in Kugelschreiber, gebunden in Leinen
28,5 x 22,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1351

1.2

WaTer YaM (1), 1963

Fluxus Edition, New York
Pappschachtel mit aufgedrucktem Etikett;
Inhalt: 70 unterschiedlich große weiße Karten mit Handlungsanweisungen
15 x 16 x 4,5 cm
Inv. Nr. AS 1995/1005

1.3

WaTer YaM (2), 1963

Fluxus Edition, New York
Pappschachtel mit aufgedrucktem Etikett;
Inhalt: 70 unterschiedlich große weiße und orange-farbene Karten mit Handlungsanweisungen
15 x 16 x 4,5 cm
Inv. Nr. AS 1995/1006

1.4

WaTeR YaM (3), 1963

Fluxus Edition, New York
Schachtel aus Holz- und Hartfaserplatten mit aufgeklebtem Etikett; Inhalt: 70 Partituren in Offsetdruck auf unterschiedlich großen Kärtchen aus weißem Karton
24,3 x 22,4 x 4,8 cm
Inv. Nr. AS 1995/1007

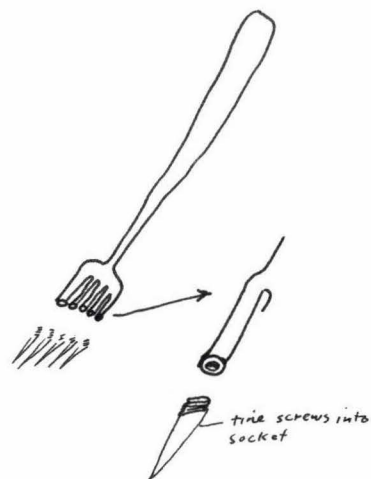
1.5

WaTer YaM (4), 1963/65

Fluxus Edition, New York
Transparente Kunststoffschachtel mit aufgeklebtem Etikett; Inhalt: 100 unterschiedlich große Partituren in Offsetdruck auf weißem und schwarzem (3) Karton, ein kleines Kuvert mit der Partitur *Cloud Scissors* (7 Karten), Booklet mit dem Titel *Nut Bone. a Yamfest Movie by George Brecht*
13 x 18,2 x 3,1 cm
Inv. Nr. AS 1995/1008

ADJUSTABLE (Pickle-, Meat-, Omelet-, etc.)

FORK



So that one can have a 1, 2, 3, ... - tined FORK.
f. ex. (ex. g.): for olives (or onions in Gibsons) - screw in one tine.
...
for Tagliatelle Bolognese, screw in what works.

(In response to your April letter, George)

George

↑ Abb. 27-29, Kat. 1.27

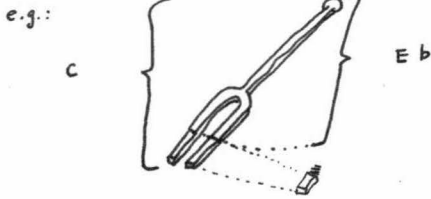
1.6

George Brecht, Robert Watts
MAYTIME, 1963
Yam-Kalender
Offsetdruck auf Papier
56 x 21,5 cm (aufgefaltet)
Inv. Nr. AS 2012/1354

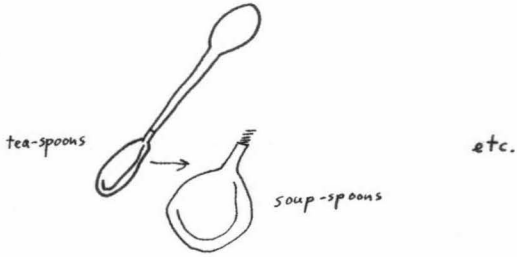
1.7

George Brecht, Robert Watts
Yam Festival Newspaper, 1963
Offsetdruck auf rosafarbenem Papier
Bez. r. o. in schwarzem Kugelschreiber:
Wolf: Do you have / any notices for next / issue of this paper / (late March)? / Best wishes / George
73,5 x 15,3 cm (aufgefaltet)
Inv. Nr. AS 2012/1353

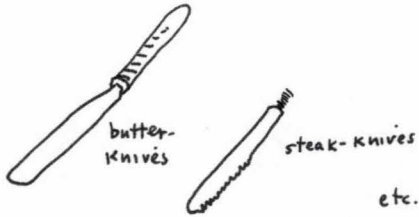
This applies, according to my son, Eric, to tuning forks:



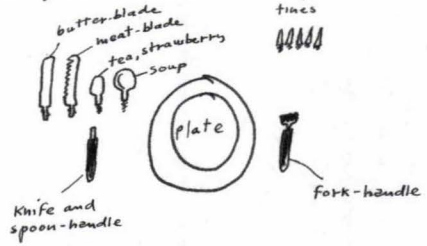
Naturally, it also applies to spoons:



KNIVES



so that we might imagine, in place of the classical arrangement, something like this



1.8
Peter Moore
YAM FESTIVAL. An Afternoon at George Segal's Farm.
Dick Higgins' Happening Snake in the gras, 19.5.1963
Schwarz-Weiß-Fotografie, 20,4 x 25,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1363,1

1.9
Peter Moore
YAM FESTIVAL. An Afternoon at George Segal's Farm.
Dick Higgins' Happening Snake in the gras, 19.5.1963
Schwarz-Weiß-Fotografie
16,3 x 25,5 cm
Inv. Nr. AS 2012/1363,2

1.10
Peter Moore
YAM FESTIVAL. An Afternoon at George Segal's Farm.
Dick Higgins' Happening Snake in the gras, 19.5.1963

Schwarz-Weiß-Fotografie
20,4 x 25,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1363,3

1.11
Peter Moore
YAM FESTIVAL, An Afternoon at George Segal's Farm.
Allan Kaprow's Happening Tree, 19.5.1963
Schwarz-Weiß-Fotografie
17,3 x 25,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1363,4

1.12
Peter Moore
YAM FESTIVAL. An Afternoon at George Segal's Farm.
Allan Kaprow's Happening Tree, 19.5.1963
Schwarz-Weiß-Fotografie
25,2 x 17,4 cm
Inv. Nr. AS 2012/1363,5

Katalog

- 1.13**
Peter Moore
YAM FESTIVAL. An Afternoon at George Segal's Farm. Allan Kaprow's Happening Tree, 19.5.1963
Schwarz-Weiß-Fotografie, 20,4 x 25,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1363,6
- 1.14**
Peter Moore
YAM FESTIVAL. An Afternoon at George Segal's Farm. Wolf Vostell's Television-Dé-coll/age, 19.5.1963
Schwarz-Weiß-Fotografie, 25,3 x 20,4 cm
Inv. Nr. AS 2012/1363,7
- 1.15**
Peter Moore
YAM FESTIVAL. An Afternoon at George Segal's Farm. Wolf Vostell's Television-Dé-coll/age, 19.5.1963
Schwarz-Weiß-Fotografie, 20,4 x 25,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1363,8
- 1.16**
Peter Moore
YAM FESTIVAL. An Afternoon at George Segal's Farm. Wolf Vostell's Television-Dé-coll/age, 19.5.1963
Schwarz-Weiß-Fotografie, 20,4 x 25,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1363,9
- 1.17**
V TRE, 1963
Dummy für die Recto-Seite der ersten Ausgabe
Collage, Kugelschreiber und Farbstift auf weißem Papier, 35,4 x 25,4 cm
Inv. Nr. AS 2012/1355,1
- 1.18**
V TRE, 1963
Dummy für die Verso-Seite der ersten Ausgabe
Collage und Farbstift auf weißem Papier
35,4 x 25,3 cm
Inv. Nr. AS 2012/1355,2
- 1.19**
V TRE, 1963
Erste Ausgabe der Zeitschrift
Offsetdruck auf bräunlichem Papier
32,3 x 28,4 cm
Inv. Nr. AS 2012/1501
- 1.20**
cc V TRE, 1964
Ausgabe Januar 1964
Offsetdruck auf Zeitungspapier
58,4 x 45,4 cm
Inv. Nr. AS 2012/1356
- 1.21** → *Abb. 23 (im Textteil)*
For any direction, um 1963
Öl auf Leinwand
45,9 x 46,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1193
- 1.22**
direction, um 1965
50 Serigrafien in Schwarz-Weiß auf weißem Papier, arrangiert zu einem Heft
15 x 22,5 cm (geschlossen)
Inv. Nr. AS 2012/1352
- 1.23**
SWIM PUZZLE (1), 1965
Games and Puzzles. Edition Fluxus, New York
Blaue Plastiksachtel mit aufgeklebtem Etikett; Inhalt: ein Weinbergschneckenhaus und eine Karte mit Handlungsanweisung
9,3 x 12 x 3,4 cm
Inv. Nr. AS 1995/1021
- 1.24**
INCLINED PLANE PUZZLE (2), 1965
Games and Puzzles. Edition Fluxus, New York
Transparente Plastiksachtel mit aufgeklebtem Etikett; Inhalt: eine Metallkugel, ein dünnes Metallstäbchen, eine Karte mit Handlungsanweisung und eine Illustration
9,3 x 12 x 3 cm
Inv. Nr. AS 1995/1019
- 1.25**
Brief an Alison Knowles, 1962
Mail-Art-Arbeit, Briefumschlag, adressiert an Alison Knowles, gestempelt am 22.1.1962; Inhalt: ein Rupfenstück mit Sicherheitsnadel
9,3 x 16,4 cm (Umschlag); 9,1 x 16,6 cm (Rupfenstück, gefaltet)
Inv. Nr. AS 2012/1365

1.26

Brief an Dick Higgins, 1965

Mail-Art-Arbeit, Briefumschlag, adressiert an Dick Higgins, gestempelt 6.8.1965; Inhalt: ungeöffneter Umschlag mit der Aufschrift: *Price of contents: / One dream, recorded as accurately / as possible and sent to / George Brecht 7 / Via Fratelli Bandiera 25 / Rome / Italy / This envelope may be bought and sold for / dreams, but should not be opened unless / the price of its contents are paid, as above / otherwise it is stolen.*

11,8 x 17,7 cm (äußerer Umschlag); 11,4 x 15,5 cm (eingelegter Umschlag)

Inv. Nr. AS 2012/1364

1.27 → Abb. 27-29

ADJUSTABLE (Pickle-, Meat-, Omelet-, etc.) FORK, o. J. 3 Zeichnungen mit Erläuterungen in schwarzer Tinte und blauem Kugelschreiber auf weißem Briefpapier

je 29,7 x 20,8 cm

Bez. auf dem ersten Blatt u. in schwarzer Tinte: *(In response to your April letter, George) / George*

Inv. Nr. AS 2012/1366

1.28 → Abb. 30

Enthüllung der *Tafel HERE LIVES G. BRECHT SINCE 1972* am Haus Wildenburgstr. 9, Köln-Sülz, 26.6.1976
8 Schwarz-Weiß-Fotografien
je 17,8 x 23,9 cm (Querformat) bzw. 23,9 x 17,8 cm (Hochformat)

Inv. Nr. AS 2012/1434

1.29 → Abb. 26

Enthüllung der *Tafel HERE LIVES G. BRECHT SINCE 1972* am Haus Wildenburgstr. 9, Köln-Sülz, 26.6.1976
Farbige Polaroid-Aufnahme

8,5 x 10,7 cm

Inv. Nr. AS 2012/1367

1.30

George Brecht, Albrecht Fabri, Robert Filliou, Takako Saito

SENG TS'AN / HSING HSING MING, 1980

Siebdruck auf weißem Papier, handgebunden mit schwarzem Faden; Ex. 5/30

14,8 x 22,4 cm

Inv. Nr. AS 2012/1368



ROBERT FILLIOU

Sauve (Gard), 17. Januar 1926 – 2. Dezember 1987, Les-Eyzies-de-Tayac-Sireuil (Dordogne)

L'IMMORTELLE MORT DU MOND

(THE DEATHLESS DYING OF THE WORLD)

BY ROBERT FILLIOU

SOUNDS

VERTICLE INSTRUCTIONS

HORIZONTAL INSTRUCTIONS

FOR DANIEL SPERMI
PARIS, 1960

Robert Filliou war von Haus aus Wirtschaftswissenschaftler. Der Kunst näherte er sich ab 1954 autodidaktisch über das Schreiben an. Sein zentrales Frühwerk bildet das Aktionsgedicht *L'immortelle mort du monde* (1960), das er auch als Collage umsetzte, die er Daniel Spoerri widmete (Kat. 2.1). Spoerri hatte Filliou bereits 1959 in Paris kennengelernt und über ihn auch die später im Umfeld von Fluxus tätigen Künstler Emmett Williams, Dieter Roth und Arthur Köpcke – für sie alle spielte Sprache eine zentrale Rolle. 1962 nahm Filliou an den Fluxus-Festspielen in Wiesbaden teil und blieb fortan den dort beteiligten Künstlern eng verbunden. Dick Higgins publizierte 1967 *L'immortelle mort du monde* als limitiertes Plakat in der Something Else Press, New York, und unterstrich damit die Bedeutung dieses Frühwerks für die Aktionskunst und für Fluxus in den 1960er Jahren (Kat. 2.1–2.7; Abb. 31–32).

Für Robert Fillious späteres Kunstverständnis ist der Begriff der ›Forschung‹ ähnlich wichtig wie für George Brecht, mit dem es immer wieder zu einer Zusammenarbeit kam. Von 1965 bis 1968 betrieben die beiden die ›Non-Boutique‹ mit dem poetischen Namen »La Cédille qui Sourit« (Das lächelnde Häkchen) in Villefranche-sur-Mer als »künstlerische Forschungsstätte« (Kat. 2.9). Filliou ›forschte‹ unter anderem über *Kunst und Astrologie* (1969), über *Futurology* (1971) oder zum vor-biologischen Genius (*Research on Pre-Biology*, 1979); mit Dieter Roth ›errechnete‹ Filliou die Menschheit (1968). In seiner Arbeit *Research on the Origin*, die 1974 als Rauminstallation in der Kunsthalle Düsseldorf realisiert wurde und zu der eine Edition auf Millimeterpapier entstand (Kat. 2.12), entwickelte Filliou ein komplexes Weltgebäude, das er in abstrakten, wissenschaftlich anmutenden Schemata visualisierte.

Robert Fillious ›Forschung‹ als künstlerische Haltung nivelliert die Bedeutung des eigentlichen Werks und akzentuiert die konzeptionelle Komponente künstlerischer Kreativität. Als theoretischen Überbau für seine Einzelprojekte formulierte Filliou im Laufe der 1960er Jahre drei Prinzipien: Das Prinzip der »Creation permanente« (Permanente Kreation), das Prinzip des »Eternal Network« (Ewiges Netzwerk) und das »Principe d'Equivalence: bien

fait, mal fait, pas fait« (Prinzip der Äquivalenz: gut gemacht, schlecht gemacht, nicht gemacht). Mit unterschiedlicher Akzentsetzung zielen diese drei Begriffe auf eine grundsätzliche Ausweitung der Sphäre menschlicher Kreativität.

Robert Filliou setzte auch starke politische und ethische Impulse. Noch in den 1950er Jahren arbeitete er, vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen als wirtschaftlicher Wiederaufbauexperte in Südkorea, an einer *Poetischen Ökonomie*, die sich gegen die Zwänge bestehender Wirtschaftssysteme wandte. Außerdem war Filliou, der sich im Zweiten Weltkrieg dem kommunistischen Widerstand in Frankreich angeschlossen hatte, bekennender Pazifist, was er durch eine Reihe von Projekten zum Ausdruck brachte. So regte er 1970 bei Veranstaltungen in Aachen, Lüttich und Maastricht die Gründung eines »gemischten Komitees zum Austausch von Kriegerdenkmälern« (COMMEMOR) an, als Beitrag zur »Versöhnung der Völker Europas« (Programmschrift der Neuen Galerie, Aachen). 1972/73 arrangierte er in der Aktion 7 *Childlike Uses of Warlike Material* am Düsseldorfer Rheinufer Fundstücke zu kleinen Installationen und belegte sie mit einer doppelten Metaphorik: Im Konditionalis schlägt er eine Betrachtungsweise als Kriegsmaterial (U-Boote, Raketen, Uniformen, Panzer, Gewehre, Flaggen/ Bürokratische Dokumente, Signalfeuer) und – alternativ – als Stellvertreter für die Natur vor (Berge, Mond, Sterne, Wüste, Ozean, Weltall). Nur das Signalfeuer symbolisiert – ein pessimistischer Fingerzeig – eine zweifelhafte Institution: die Kriegsakademie. Hartmut Kaminski dokumentierte die Freiluftinstallation in Schwarz-Weiß-Fotografien und edierte eine darauf basierende Mappe mit mehrfarbigen Siebdrucken (Kat. 2.11).

SE

Literatur

Bret 2010
 Düsseldorf 2003
 Hannover 1984
 Nîmes 1990
 Patrick 2010



SOMETHING ELSE PRESS
New York, New York, U.S.A.

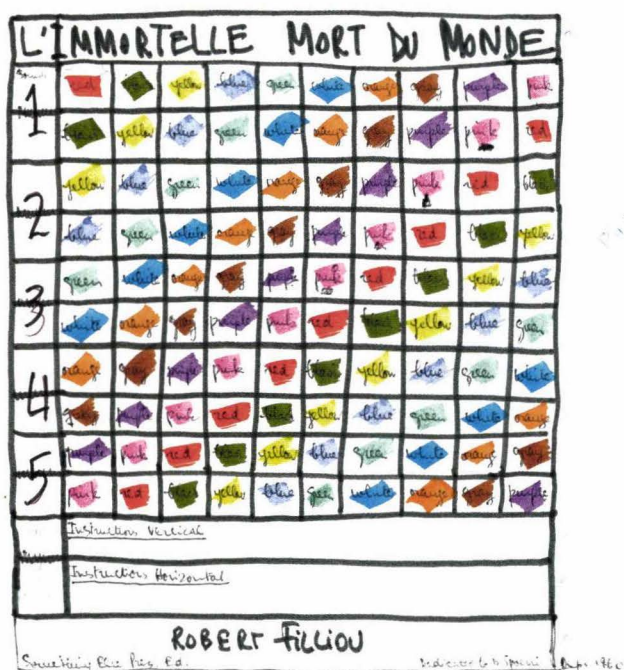


Abb. 32, Kat. 2.2

2.1

l'immortelle mort du monde, 1960

Collage mit farbigen und bemalten Papieren, Gouache, schreibmaschinenbeschriebenen Papierstreifen und Bleistift auf Karton

124 x 94 cm

Bez. M. u. in schwarzem Filzstift auf appliziertem weißem Papier: *l'immortelle mort du monde*; r. u. in schwarzem Filzstift: *dédiée à Daniel Spoerri / RF*.
Inv. Nr. LNA 1013

2.2 → Abb. 32

L'IMMORTELLE MORT DU MONDE, um 1967
Entwurfszeichnung für das Plakat der Something Else Press, New York

Verschiedenfarbiger Filzstift, blauer Farbstift und schwarzer Kugelschreiber auf Briefbogen der Something Else Press, New York

27,8 x 21,6 cm

Inv. Nr. AS 2012/1369

2.3

L'IMMORTELLE MORT DU MONDE – THE DEATHLESS DYING OF THE WORLD, 1967

Typoskript

15 Seiten in Maschinenschrift mit handschriftlichen Anmerkungen in schwarzem Kugelschreiber und blauem Holzstift auf weißem Papier

je 28 x 21,7 cm

Inv. Nr. AS 2012/1370

2.4

L'IMMORTELLE MORT DU MONDE, o. J.

Entwurf für ein Ausstellungsplakat

Schwarzer Linolschnitt auf weißem Papier

48,7 x 30 cm

Inv. Nr. AS 2012/1371

2.5 → Abb. 31

L'IMMORTELLE MORT DU MONDE

(*THE DEATHLESS DYING OF THE WORLD*), 1967

Dummy für das Plakat der Something Else Press, New York

Filzstift auf Pergamentpapier, 77 x 62,7 cm

Inv. Nr. AS 2012/1372

2.6

L'IMMORTELLE MORT DU MONDE

(*THE DEATHLESS DYING OF THE WORLD*), 1967

Plakat der Something Else Press, New York

Druck und Filzstift auf weißem Papier, 72,2 x 55,7 cm

Inv. Nr. AS 2012/1373

2.7

L'IMMORTELLE MORT DU MONDE, 1967

Brief an den Setzer der Something Else Press, New York, die graphische Umsetzung der Vorlage betreffend

Maschinenschrift und blauer Kugelschreiber auf nachgebräuntem weißem Papier, 27 x 20,9 cm

Inv. Nr. AS 2012/1374

2.8 → Abb. 24 (im Textteil)

AMPLE FOOD FOR STUPID THOUGHT, 1965

Something Else Press, New York; Auflage: 104 Ex.

Holzbox mit bedrucktem Schiebedeckel;

Inhalt: 81 Postkarten mit gedrucktem Text,

z. T. gestaltet von verschiedenen Künstlern

14,8 x 19,8 x 5,2 cm

Inv. Nr. AS 2012/1375

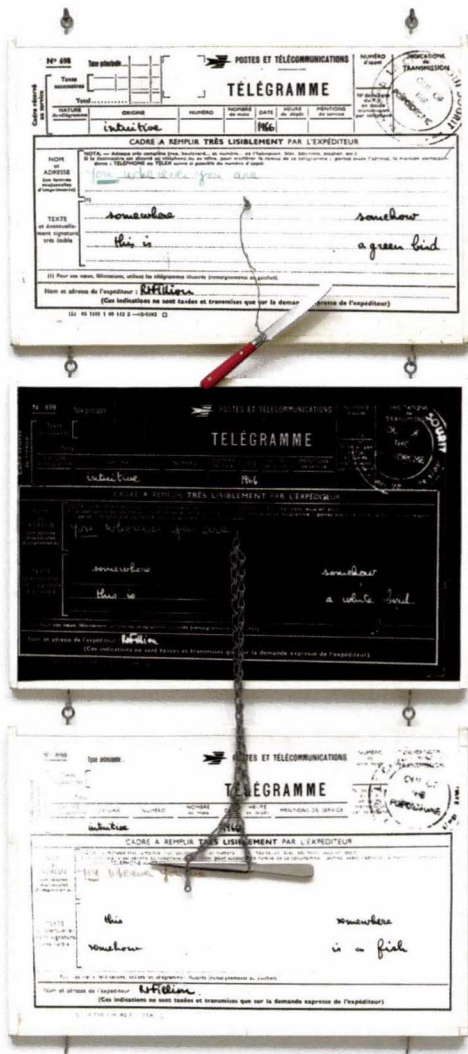


Abb. 33, Kat. 2.10

2.9

J. J. Strauch
La Cédille qui Sourit, o. J.
Laden von Georg Brecht und Robert Filliou
in Villefranche-sur-Mer
Schwarz-Weiß-Fotografie
17,7 x 23,7 cm
Inv. Nr. AS 1990/47

2.10 → Abb. 33

you wherever you are (TÉLÉGRAMME)
Mit Drucken beklebte Holzbretter, Isolierband,
Eisenkette, Brieföffner, Messer, Filzstift
74,3 x 58,6 cm
Inv. Nr. AS 2012/1465

2.11

7 CHILDLIKE USES OF WARLIKE MATERIAL, 1971
Bedruckte Mappe aus grauem Karton; Inhalt: 7 mehr-
farbige Siebdrucke auf weißem Karton; Ex. 98/100
55 x 74,8 cm (Mappe); 49,3 x 69,3 cm (je Blatt)
Bez. auf der Mappe auf einem applizierten Stück
Papierklebestreifen r. u. in Bleistift: *RoFilliou 98/100*;
Blätter jeweils r. u. in Bleistift: *RoFilliou*
Inv. Nr. AS 1990/3,1-7

2.12

Recherche sur l'Origine. Research on the Origin, 1974
Edition der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf
Buchrolle (Millimeterpapier) zwischen zwei Rund-
holzleisten, in Pappschachtel mit einem Begleitheft;
Ex. 125/400
30 x 950 cm (Buchrolle); 9 x 32,2 x 10 cm (Pappschachtel)
Bez. auf der l. Rundholzleiste in schwarzem Filzstift:
R. Filliou 125/400
Inv. Nr. AS 2011/4

2.13

A World of False Fingerprints I. (continued), 1975
Holzbox mit Glasfront und einer auf die Rückwand
montierten offenen Holzbox, darin wiederum auf
der Rückwand bedrucktes weißes Papier, bearbeitet
mit schwarzer Tinte, Kugelschreiber und Bleistift
77 x 49,5 x 6,6 cm (Holzbox)
Bez. auf der innen montierten Holzbox in schwarzem
Kugelschreiber: *from / A WORLD OF FALSE FINGER-
PRINTS by RoFilliou*; auf einem applizierten Etikett:
15 / RoFilliou
Inv. Nr. AS 2012/1376

2.14

Vera Spoerri
Robert Filliou mit Mütze (Galerie Légitime, Paris),
1962
Schwarz-Weiß-Fotografie, auf schwarzen Karton
montiert
23,5 x 15,5 cm (Unterlage); 6,4 x 2,7 cm (Foto)
Inv. Nr. AS 2012/1377

2.15

Anonym
Porträt Robert Filliou, 1967
Schwarz-Weiß-Fotografie
23,8 x 19 cm
Inv. Nr. AS 2012/1378

AL HANSEN

Queens, New York City, 5. Oktober 1927 - 22. Juni 1995, Köln

Al Hansen presents: Lettuce Manifesto!

Lettuce bring art back into life

Lettuce forget theatres and perform in the world

Lettuce go over and around the real estate men

Lettuce move out into the streets, subways and luncheonettes

Lettuce perform in life with no warnings

Lettuce create repertory companies on shoestrings, cooperative theatre

Lettuce concentrate on the portability of the Indian and the Arab

Lettuce shape

Lettuce dig the possibilities

Lettuce perform on roofs, in airplanes, on ferryboats and in trees

Lettuce combine life and art; overlap and interpenetrate them

Lettuce give men and women credit

Lettuce think theatre as a painting or collage in time and space

Lettuce think music as a haiku or a sculpture

Lettuce think architectural works as dances

Lettuce make works that open like parachutes, flowers, umbrellas and

Lettuce work like velvet clothes with soft friendly rules

Lettuce understand as much as possible

Lettuce bravely face the challenge of anarchistic situations

Lettuce be noble colleagues and work for the best good of each piece

Lettuce accept the limitations and work within them.

Lettuce thus destroy all limitations, in us and around us.

Lettuce reverse the Broadway tradition and point ^{towards} ~~the~~ the audience

in

ted

phone

ational

Vietcong

Viet

namese

tunnel,

sets

ring

2

emigs

and

is on

ts in

Buddha

Al Hansens Beziehung zu Fluxus und insbesondere zu George Maciunas war ambivalent. Hansen lernte 1958 die späteren Fluxus-Künstler Dick Higgins und George Brecht – neben Kaprow und anderen – in John Cages Kompositionsklasse in der New School for Social Research kennen, nachdem er bereits eine beträchtliche künstlerische Vorbildung an der Arts Students League und an der Pratt Academy in Brooklyn genossen hatte. Während Higgins 1962 an den ersten Fluxus-Festspielen in Wiesbaden und den folgenden Konzerten beteiligt war und dort Partituren von George Brecht in dessen Abwesenheit aufgeführt wurden, nahm Al Hansen an den von George Maciunas organisierten europäischen Fluxus-Aktivitäten nicht teil. Er lernte Maciunas vielmehr erst im Herbst 1963, nach dessen Rückkehr in die Vereinigten Staaten, in New York kennen. Sein Verhältnis zu »Mr. Fluxus« scheint – retrospektiven Selbstaussagen nach zu urteilen – von Respekt, aber auch von Irritation über dessen rigiden Führungsstil geprägt gewesen zu sein. So beschreibt Al Hansen nicht ohne Ironie, wie Maciunas per Telegramm eine Aufführung der *Bob Watts Monday Letter Series* im Café au GoGo stoppen wollte, eine Anweisung, über die Watts und Hansen sich hinwegsetzten.

Al Hansens Werk ist formal vielseitig. In der jungen Avantgarde-Szene in New York positionierte er sich als Happening-Künstler. Als Forum für seine Aufführungen gründete er 1962 die Third Rail Gallery of Current Art in der Hall Street in Brooklyn. Die Ankündigungen für seine Performances gestaltete er selbst, wobei er auf eine Comic-Ästhetik oder – wie im Plakatentwurf für das Happening *The Hamlet of Gertrude Stein* (Kat. 3.1; Abb. 35), das vom 25.–27. April im Studio von Gilles Larrain in New York aufgeführt wurde – auf die Collage zurückgriff, kombiniert mit unterschiedlichsten historischen und modernen Schrifttypen.

Anders als viele der Fluxus-Künstler hielt Hansen auch über diese Gebrauchsgrafik hinaus an der von den Dadaisten besonders geschätzten Collage fest, nicht zuletzt um sich eine Einkommensquelle zu schaffen. Diese Collagen variieren bald ein einziges Thema: die markanten *Venus*-Darstellungen, die Hansen in den 1960er Jahren mit Schokoladenpapier der Firma Hershey, später dann auch

mit anderen Materialien wie Zigarettenstummel und sonstigem »Junk« umsetzte (Kat. 3.7, Abb. 36). Während in den späten Collagen die Form der Frauenfigur zum dominierenden Element geworden ist, spielt in den frühen Fassungen Schrift – gebildet aus den Buchstaben des Schriftzuges der Firma Hershey – eine gleichwertige Rolle. Es sind einzelne Worte, die Hansen – häufig repetitiv – in das Bildfeld montiert, mal in den schematisierten Frauenkörper selbst, mal in dessen Umgebung: Ein affirmatives »YES«, oder ein die Frauenfigur sprachlich identifizierendes »HER« bzw. »SHE«, ergänzt um Wörter wie »SMILE«, »COOL«, »favor«, »now« etc., die der Betrachter in seiner Imagination selbst zu einem Text, einer Story verdichten kann. Dieser Einsatz von Sprache rückt Teile des Werks von Al Hansen in die Nähe der Konkreten Poesie. Die Galerie Hundertmark gab 1979 die frühe *Cheryl Venus* als Siebdruck heraus (Kat. 3.8).

Mit der in der Something Else Press verlegten Publikation *A Primer of Happenings & Time/Space Art* von 1965 (Kat. 3.2) und anderen Texten trat Al Hansen als Theoretiker des Happenings hervor. Auch war Hansen in Köln, wo er sich nach 1982 endgültig niedergelassen hatte, eine wichtige Lehrerfigur. 1987 gründete er dort die freie Kunstschule Ultimate Academy.

SE

Literatur

Hansen 1991

Köln 1996

Rosenheim 1995

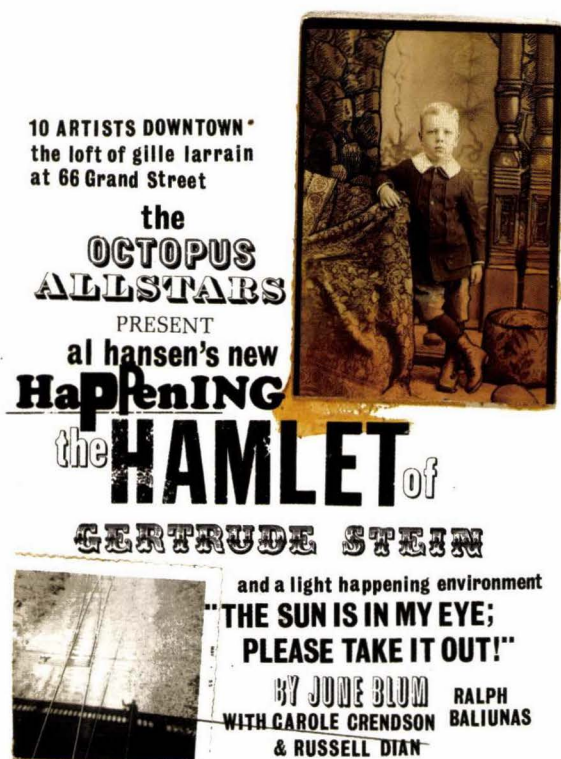


Abb. 35, Kat. 3.1

3.1 → Abb. 35

the HAMLET of GERTRUDE STEIN, 1969
Plakatentwurf zum Happening im Studio von Gilles Larrain, New York, 25.–27.4. 1969
Siebdruck, Collage und Buntstift auf weißem Karton
44,4 x 29,9 cm
Bez. r. u. in Filzstift: *Al Hansen*
Inv. Nr. AS 2012/1379

3.2

A Primer of Happenings & Time/Space Art, 1965
Something Else Press, New York
20,8 x 14,5 cm
Inv. Nr. AS 2012/1380

3.3

MANIFESTOS, 1966
A Great Bear Pamphlet der Something Else Press, New York
Offsetdruck auf gelbem Papier
21,7 x 13,9 cm
Inv. Nr. AS 2012/1382

3.4 → Abb. 34

Lettuce Manifesto!, um 1966
Manuskript zur Publikation in den *MANIFESTOS*, 1966
Drei Seiten in schwarzem bzw. rotem Kugelschreiber auf liniertem Papier, l. o. geheftet
24,6 x 17 cm (Seite 1), 24,6 x 19 cm (Seite 2), 24,6 x 18,3 cm (Seite 3)
Inv. Nr. AS 2012/1381

3.5

Omo Super
Briefumschlag an Otto Muehl, 1966
Farbige Filzstifte auf beigem Umschlag
18,9 x 26,7 cm
Inv. Nr. AS 2012/1435

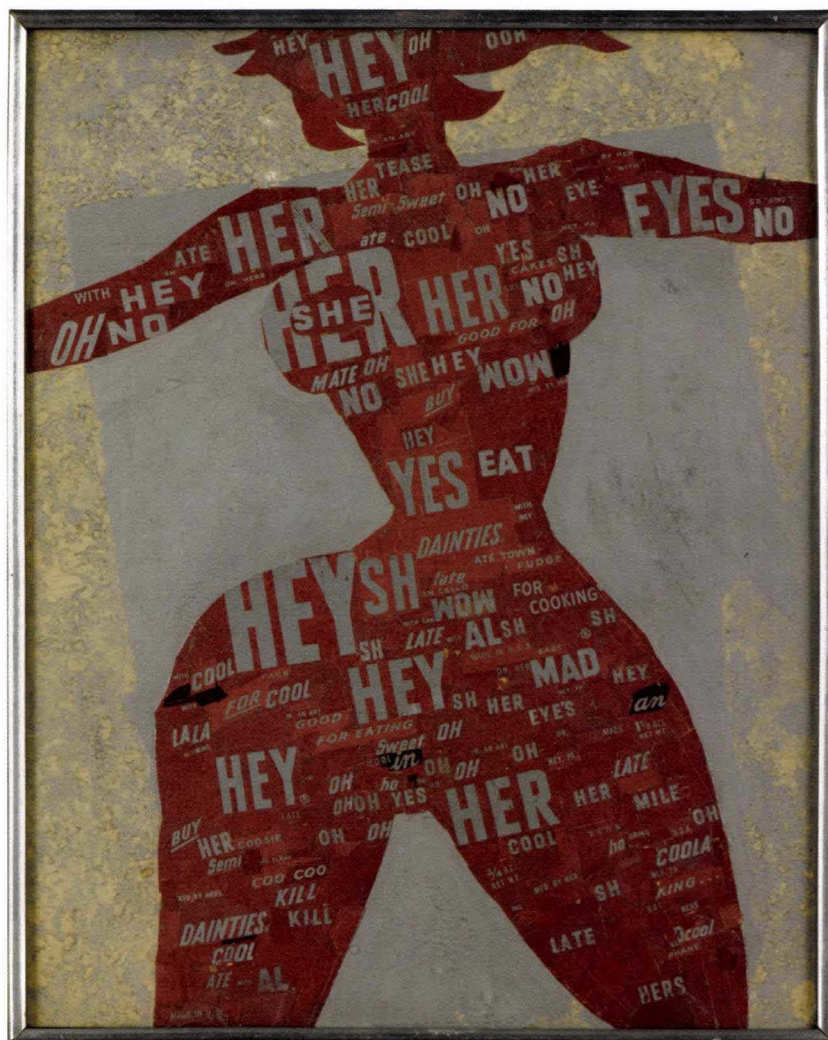
3.6

Briefumschlag an Hermann Nitsch, o. J.
Farbige Filzstifte auf beigem Umschlag
18,9 x 26,7 cm
Inv. Nr. AS 2012/1436

3.7 → Abb. 36

THERE WASN'T MUCH CHINA WOULDN'T DO TO GET TO KNOW A MAN WITH AS FANCY A CUMMERBUND AS THAT, 1967
Ölfarbe und Collage auf grauem Karton
33,4 x 26,4 cm (Rahmen)
Bez. auf der Rückseite o. in blauem Kugelschreiber: *THERE WASN'T MUCH CHINA WOULDN'T DO / TO GET TO KNOW A MAN WITH AS FANCY / A CUMMERBUND AS THAT / Al Hansen New York City 1967*; u. in schwarzem Filzstift: *for Wolf Vostell / in his home town / Köln with love / from al Hansen / 1970*
Inv. Nr. AS 2012/1383

al Hansen



↑ Abb. 36, Kat. 3:7

3.8

Cheryl Venus, 1979
Mehrfarbiger Siebdruck auf weißem Papier;
Ex. 8/50
61,8 x 56,9 cm (Blatt); 48 x 41,9 cm (Darstellung)
Bez. l. u. in Bleistift: *Cheryl Venus*; 8/50;
r. u. in Bleistift: *Al Hansen Kobenhaven Dec. 1979*
Inv. Nr. AS 2012/1385

3.10

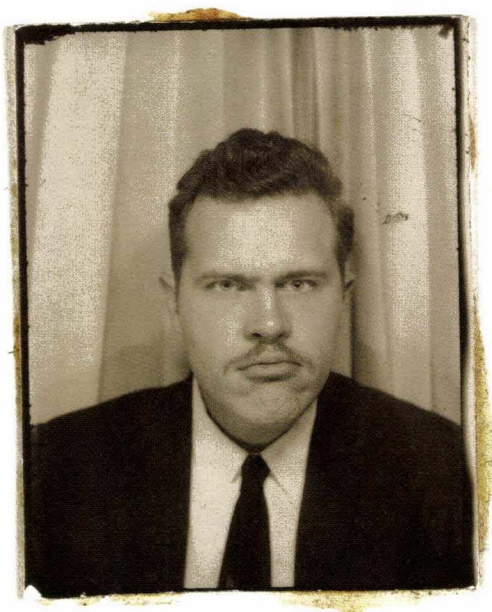
Welcome (to Fluxus), 1972
Collage auf Papier
53,7 x 79,2 x 7 cm
Inv. Nr. AS 2008/10

3.9

MEKKANO MOMMA, 1981
Collage auf weißem Papier
61,5 x 45 cm
Bez. l. u. von unbekannter Hand in Bleistift:
MEKKANO MOMMA; r. u. von unbekannter Hand
in Bleistift: *Al Hansen ...* [unleserlich]
Inv. Nr. AS 2012/1384

DICK HIGGINS

Cambridge (UK), 15. März 1938 – 28. Oktober 1998, Québec



You're fired.



Nothing personal,
you realize

Verfasser von Happenings, Events, Partituren, Autor von lyrischen Texten und kunsttheoretischen Schriften, Galerist, Verlagsgründer, Maler und Grafiker – Dick Higgins hat ein hohes Maß an künstlerischer Vielseitigkeit gezeigt. Diese spiegelt sein Ziel wider, die Grenzen zwischen den traditionellen Kunstformen und -gattungen aufzulösen: Sie sollten miteinander verschmelzen und dadurch eine Erweiterung erfahren.

Dick Higgins begann ab Ende der 1950er Jahre eine derartige Kunstvorstellung zu entwickeln, als er an der New School for Social Research in New York die Kompositionsklassen von John Cage und Henry Cowell besuchte. Angeregt durch John Cages von den tradierten Normen abweichende und die Grenzen der künstlerischen Gattungen überschreitende Arbeitsweise bezog er performative Elemente in seine musikalischen Partituren ein, die zuvor relativ konventionell gewesen waren. Wichtig für diese Entwicklung war auch die Kooperation mit jungen, experimentell arbeitenden Künstlern wie George Brecht, Al Hansen, Jackson MacLow und Toshi Ichyanagi, die er an der New School for Social Research kennenlernte. Zu berücksichtigen ist ferner sein ausgeprägtes Interesse am Theater, das in seine frühe Jugend zurückreicht. Schon während der Schulzeit hatte er eigene Stücke geschrieben oder Dramen berühmter Bühnenautoren wie z. B. William Shakespeare adaptiert.

Erste Aktionen im Geiste John Cages führte Dick Higgins ab 1959 gemeinsam mit Allan Kaprow, Claes Oldenburg und Al Hansen durch; sie lieferten einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung des Happenings. Dick Higgins schlug auf diesem Gebiet jedoch bald eine eigene Richtung ein: Seine 1964/65 verfassten Happenings wie z. B. *The Tart* (Kat. 4.5–4.6) sind – anders als für diese Kunstform üblich – nicht auf eine aktive Partizipation der Teilnehmenden ausgerichtet; vielmehr wird mit einem festgelegten Ensemble von Akteuren vor Publikum agiert. Die Stücke stellen eine kritische Hinterfragung der Gattung Theater dar, indem vertraute Muster aufgebrochen werden. So wird zwar ein Rollenpersonal festgelegt, außer einer rudimentären Inhaltsangabe des Stücks gibt es aber keinen Text. Die Schauspieler haben ihre Dialoge und Handlungen frei zu erfinden (Kat. 4.7).

Neben der Entwicklung des Happenings war Dick Higgins auch entscheidend an der Heraus-

bildung von Fluxus beteiligt. Schon 1961 hatte er an den von George Maciunas organisierten Konzertabenden *Musica Antiqua et Nova* (Kat. 7.3) in New York teilgenommen; ausgehend von den Fluxus-Festspielen in Wiesbaden wirkte er an allen bedeutenden Fluxus-Veranstaltungen in Europa und den USA mit. Unter anderem verwirklichte er bei diesen Anlässen Partituren aus seiner *Danger Music*, einer zwischen 1961 und 1963 entstandenen Serie von insgesamt 43 Partituren. Bei den Fluxus-Festspielen in Wiesbaden führte Dick Higgins die Partituren No. 2 und 15 aus (Kat. 4.3; Abb. 21).

Bereits Anfang der 1960er Jahre verfasste Dick Higgins erste lyrische und kunsttheoretische Schriften. Dies führte zur Gründung seines eigenen Verlags: Da George Maciunas sein erstes Buch *Jefferson's Birthday/Postface* (Kat. 4.4; Abb. 17) nicht zeitnah publiziert bekam, rief Dick Higgins 1964 die Something Else Press ins Leben. Er schuf damit den ersten Verlag für experimentelle Literatur in den USA.

In seinen kunsttheoretischen Schriften prägte Dick Higgins den Begriff ›Intermedia‹. Unter diesem Terminus, den er dem Werk des englischen Schriftstellers und Literaturkritikers Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) entnommen hatte, fasste er dem Happening verwandte Kunstformen zusammen. Bis zu seinem Tod publizierte er Aufsätze und Diagramme, die sich mit intermediären Kunstformen beschäftigten, und leistete damit einen wichtigen Beitrag zum Kunstdiskurs (Kat. 4.17; Abb. 39).

Von den 1980er Jahren an beschäftigte sich Dick Higgins zunehmend auch mit den Medien Grafik und Malerei.

BK

Literatur

Darmstadt 2012
 Fricke 1999
 Higgins 1994
 Higgins 1998a
 Smith 2011
 Wiesbaden 2012

4.1 → Abb. 37

You're fired. Nothing personal, you realize, um 1960
Blankokarte aus dickerem Papier mit zwei auf-
collagierten Schwarz-Weiß-Fotografien und
Beschriftung in rotem Kugelschreiber: *You're fired.*
Nothing personal, you realize

10,1 x 15,3 cm (Karte)

Inv. Nr. AS 2012/1083

4.2

Selbstporträt im Atelier in New York, 1961
Schwarz-Weiß-Fotografie, 23,2 x 18,3 cm
Bez. verso in schwarzem Faserstift: *Dick Higgins /*
in seinem Atelier / 359 Canal Street / New York /
1961 / Foto: Dick Higgins

Inv. Nr. AS 2012/1085

4.3 → Abb. 21 (im Textteil)

Hartmut Rekort
Dick Higgins bei der Aufführung von *Danger Music*
während der Fluxus-Festspiele in Wiesbaden, 1962
5 Schwarz-Weiß-Fotografien, je 17,7 x 18,1 cm

Inv. Nr. AS 1989/3

4.4 → Abb. 17 (im Textteil)

Jefferson's Birthday / Postface, 1964
Something Else Press, New York
Buch in Schutzumschlag, in schwarzem Leinenschuber
21 x 15 cm

Inv. Nr. AS 2012/1072

4.5

The Tart. A Happening, 1965
Aushang zum Happening *The Tart*, Sunnyside Garden
Ballroom and Wrestling Arena, New York, 17.4.1965
Offsetdruck auf beigem Papier, 21,6 x 28,1 cm

Inv. Nr. AS 2012/1097

4.6

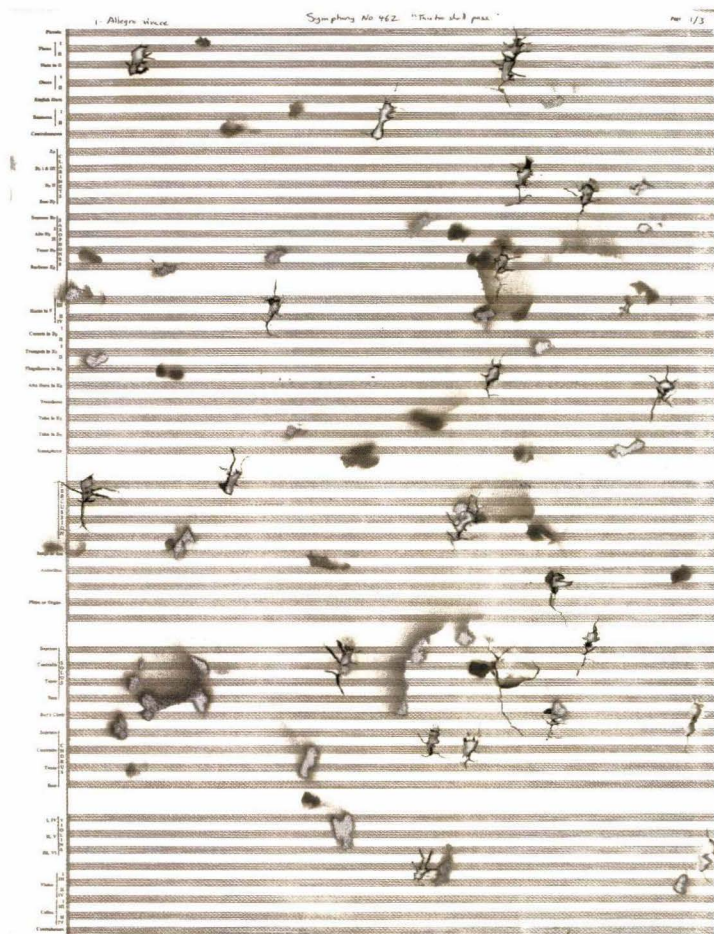
Peter Moore
Szenenaufnahme aus *The Tart*, 1965
Schwarz-Weiß-Fotografie, 20,4 x 25,3 cm

Inv. Nr. AS 2012/1098

4.7

Florence Tarlow
Instruktionskarte zu *Solo for Florence and Orchestra*,
1965

Pappkärtchen, beidseitig von Hand in blauem



↑ Abb. 38, Kat. 4.11

Kugelschreiber beschrieben

6,8 x 8,5 cm

Inv. Nr. AS 2012/1100

4.8

Peter Moore
Szenenaufnahme aus *Solo for Florence*
and Orchestra, 1965

Schwarz-Weiß-Fotografie

17,9 x 25,2 cm

Inv. Nr. AS 2012/1099

4.9

the something else Newsletter,
Vol. 1, No. 1, Feb. 1966, 1966

Offsetdruck

28 x 21,7 cm

Inv. Nr. AS 2012/1091

4.10
 Selbstporträt in Karikaturform, um 1966
 Zeichnung in schwarzem Stift auf weißer Karte,
 darunter Adressdruck von Dick Higgins
 6,6 x 10,2 cm (Ränder unregelmäßig beschnitten)
 Bez. verso in rotem Stift: *Self / portrait / 1966?*
 Inv. Nr. AS 2012/1096

4.11 → Abb. 38
Symphony No. 462 »This too shall pass«, 1967
 Teil von *The 1000 Symphonies*, die Ausführung
 der Partitur von *Danger Music No. 12*
 3 Notenblätter mit Einschusslöchern und
 Schmauchspuren, Sprühfarbe, ein Beilegzettel
 je 57,2 x 44,6 cm (Blatt); 45,5 x 20,5 cm (Beilegzettel)
 Bez. in schwarzem Kugelschreiber: Blatt 1: l. o.:
i – Allegro, M. o.: *Symphony No. 462 »This too shall*
pass«, r. o.: 1/3; Blatt 2: M. o.: *ii – Lento*, r. o.: *2/3*;
 Blatt 3: M. o.: *iii – Andantino*, r. o.: *3/3*, r. u.: *Barry-*
town, New York; 5 January, 1992 Dick Higgins
 Inv. Nr. AS 1992/17

4.12
German Avant-Garde Publications. 1967 Catalogue,
 1967
 Something Else Press, New York
 Getackertes Heft, 14 x 10,1 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1093

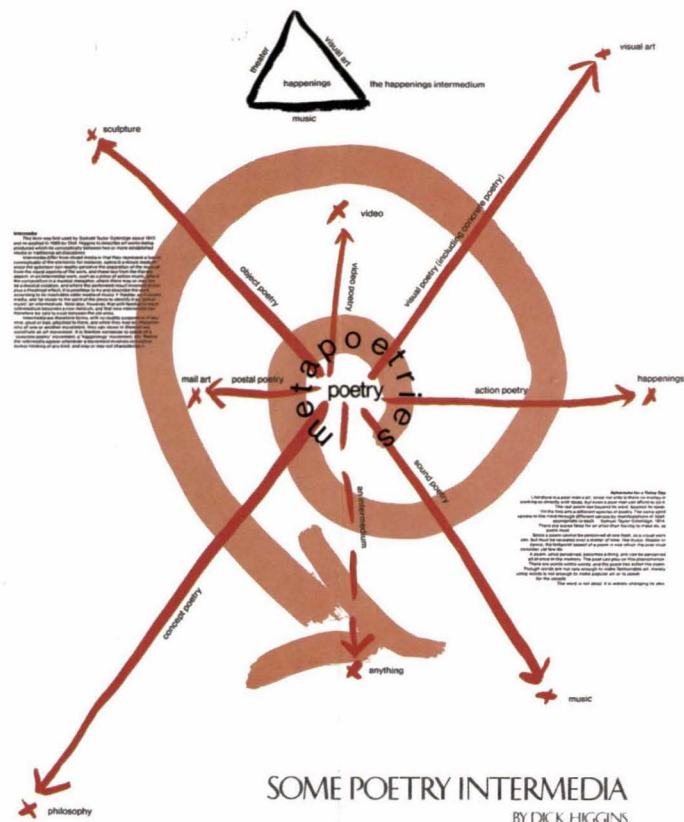
4.13
foew&ombwhnw, 1969
 Something Else Press, New York
 Buch in schwarzem Einband, 20,2 x 14,8 cm
 Bez. auf dem Titelblatt in schwarzem Kugelschreiber:
For Hanns / who / has / no / wings / Dick Higgins
 Inv. Nr. AS 2012/1073

4.14
Something Else Press, Inc., 1969
 Offsetdruck in Blau und Rot auf beigem Papier
 73,1 x 50,8 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1094

4.15
 Ankündigungskarte zu *Fantastic Architecture* und
A Book About Love & War & Death, nach 1969
 Offsetdruck in Braun auf farbigem Karton
 je 21,6 x 10,1 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1092

4.16
 Hanns Sohm
 Dick Higgins im Büro der Something Else Press,
 New York, 1969
 Schwarz-Weiß-Fotografie
 12,2 x 17,3 cm
 Bez. verso in schwarzem Stift: *Dick Higgins / 238*
West 22 St. NYC / 24.12.1969
 Inv. Nr. AS 2012/1086

4.17 → Abb. 39
Some Poetry Intermedia, 1976
 Farbsiebdruck auf elfenbeinfarbenem Papier
 55,8 x 43,1 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1088



↑ Abb. 39, Kat. 4.17

ALISON KNOWLES

New York City, 29. April 1933



Alison Knowles gehört zu den wenigen Fluxus-Künstlern, die eine klassische Ausbildung im Bereich der Bildenden Künste durchliefen. Sie studierte von 1954 bis 1960 an verschiedenen New Yorker Institutionen Malerei. Bereits Ende der 1950er Jahre hatte sie erste Einzelausstellungen in Galerien; zu dieser Zeit fertigte sie großformatige Leinwandarbeiten mit experimentellem Charakter. Von diesen Bildern sind nur sehr wenige erhalten, da die Künstlerin sie nach Aufnahme ihrer Fluxus-Aktivitäten zerstörte. Eine dieser Arbeiten, *Taxis-Buses* (Kat. 5.1, Abb. 41), befindet sich im Archiv Sohm der Staatsgalerie Stuttgart. Das Medium Siebdruck, mit dem sie darin bereits experimentierte, blieb ein wichtiges Gestaltungsmittel ihrer Kunst. Dies zeigt die Arbeit *The Sissor Bros. Warehouse Sale (Blink)*, die anlässlich einer mit George Brecht und Robert Watts ausgeführten Ausstellungsaktion im Jahr 1964 entstand (Kat. 5.3).

Alison Knowles gehörte zur Kerngruppe von Fluxus. Sie wirkte bereits 1962 bei den Fluxus-Festspielen in Wiesbaden mit und nahm im Anschluss an den meisten bedeutenden Fluxus-Aktivitäten in Europa und den USA teil. Viele ihrer Kollegen wählten sie gerne für die Realisierung ihrer Stücke oder schrieben ihr welche, wie z. B. Nam June Paik mit *Serenade for Alison*; rasch aber verfasste sie auch eigene Arbeiten. Für deren Bezeichnung wählte Alison Knowles im Gegensatz zu vielen Kollegen, die auf den Begriff »score« (Partitur) aus der Musik zurückgriffen, den Terminus »proposition« (Vorschlag). Tatsächlich handelt es sich dabei um bewusst reduziert gehaltene Vorschläge für Handlungen, die sehr oft aus dem alltäglichen Bereich stammen, wie z. B. *Make a Salad*. Sie zielen darauf ab, die Grenze zwischen Kunst und Alltag durchlässig werden zu lassen sowie ein neues Erfahren von Kunst zu ermöglichen. So soll beispielsweise das traditionell für Musik zur Verfügung stehende Instrumentarium erweitert werden, indem die zur Verwirklichung der »proposition« verwendeten Gegenstände zu Instrumenten und die durch die Handlungen hervorgerufenen Geräusche zu Klängen werden. Diese Idee leitet sich von John Cages Kompositionen ab.

Der besondere Reiz der auf das Wesentliche reduziert gehaltenen »propositions« liegt darin, dass ihre Interpretation sich von Ausführung zu Ausführung sehr unterschiedlich gestalten kann. Alison Knowles nahm dies zum Anlass, aus ihrer Anweisung *Eat A Sandwich* das Buch *Journal of the Identical Lunch* zu entwickeln (Kat. 5.10). Es beinhaltet Dokumentationen von verschiedenen Ausführungen der Partitur, die von Freunden der Künstlerin vorgenommen worden waren: z. B. Fotografien, Notizen, Erfahrungsberichte oder Kommentare. Alison Knowles baute dieses Material in der Folge aus, etwa in ihrer Siebdruckarbeit *Journal of the Identical Lunch – Tuna Fish* (Kat. 5.11, Abb. 19).

Neben dem Verfassen der »propositions« nahmen Objektearbeiten einen wichtigen Teil in ihrer künstlerischen Arbeit ein. Erneut steht dabei die Erfahrung durch den Rezipienten im Mittelpunkt, die sich durch direkte Interaktion mit der Arbeit ergibt. *Bean Rolls*, eine mit Schriftrollen und getrockneten Bohnenkernen gefüllte Blechdose (Kat. 5.6, Abb. 40), lädt beispielsweise dazu ein, das Behältnis zu öffnen und sich mit dem Inhalt frei zu beschäftigen. Die vielfachen Assoziationsmöglichkeiten, die die Bohne als Objekt und Gedankenfigur dem Betrachter eröffnet, schätzte Alison Knowles sehr und erhob sie oft zum Ausgangsthema ihrer Arbeiten.

Ab dem Ende der 1960er Jahre begann Alison Knowles außerdem, begehbare Installationen zu schaffen. Die erste dieser Art war *The Big Book* im Jahr 1967 (Kat. 5.7–5.9). Es handelte sich um sieben großformatige Buchseiten, die, an einer Stelle miteinander verbunden, aufgefächert im Raum aufgestellt waren und dem Betrachter Möglichkeiten zur Interaktion boten. *The Big Book* machte damit das Konzept »Buch« auf radikal neue Weise erfahrbar.

Alison Knowles ist bis heute als Künstlerin aktiv und lebt in New York.

BK

Literatur

Higgins 1994

Higgins 2002

Rahmani 1991

Robinson 2004

Katalog**5.1** → Abb. 41*Taxis-Buses*, 1960

Siebdruck und Ölfarbe auf Leinwand

245,5 x 137 cm

Inv. Nr. AS 2012/1056

5.2Hochzeitsanzeige von Alison Knowles und Dick Higgins in *The New York Herald Tribune*, 1.6.1960
Typografie

15,2 x 9,2 cm (links eine Ecke ausgeschnitten)

Inv. Nr. AS 2012/1095

5.3Alison Knowles, George Brecht, Robert Watts
The Sissor Bros. Warehouse Sale (Blink), 1964

Siebdruck auf Leinwand

45,7 x 45,7 cm

Inv. Nr. AS 2012/1189

5.4Alison Knowles, George Brecht, Robert Watts
The Sissor Bros. Warehouse Sale, Rolf Nelson
Gallery, 1963

Farboffsetdruck auf gelbem Papier

32,7 x 40,1 cm

Inv. Nr. AS 2012/1102

5.5

Peter Moore

Fotografie zur Bewerbung von *The Sissor Bros.*
Warehouse Sale (Blink), 1963

Schwarz-Weiß-Fotografie, 20,1 x 25,2 cm

Inv. Nr. AS 2012/1119

5.6 → Abb. 40*Bean Rolls*, 1964Blechdose; Inhalt: 14 beschriftete Papierrollen,
mit Gummibändern zusammengehalten, 5 Bohnen

8 x 8 x 7,7 cm (Dose)

Inv. Nr. AS 1995/1073

5.7

Anonym

The Big Book, Something Else Gallery, 1967

2 Schwarz-Weiß-Fotografien

20,5 x 25,4 cm bzw. 25,4 x 20,5 cm

Inv. Nr. AS 2012/1123



↑ Abb. 41, Kat. 5.1

5.8

Peter Moore

Alison Knowles mit *The Big Book*, 1967

Schwarz-Weiß-Fotografie

24 x 18,6 cm

Inv. Nr. AS 2012/1122

Katalog**5.9**

Ankündigungskarte zu *The Big Book*, 1968
Rowohlt Verlag, Hamburg
Offsetdruck auf Silberfolie mit einem gefalteten,
bedruckten Einlageblatt aus Papier
10,6 x 21,3 cm
Inv. Nr. AS 2012/1124

5.10

Journal of the Identical Lunch, 1971
Nova Broadcast Press, San Francisco
Taschenbuch, mit gefalteter Einlage
Journal of the Identical Lunch, Card no. 14,
Siebdruck auf rosafarbenem Seidenpapier
19,8 x 12,7 (Buch); 30,5 x 25,2 cm (Einlage, aufgefaltet)
Bez. auf dem Schmutztitel in blauschwarzem Kugelschreiber: *Dick – A happy Thanksgiving Day to you – '71 / love Alison*
Inv. Nr. AS 2012/1120

5.11 → Abb. 19 (im Textteil)

Journal of the Identical Lunch – Tuna Fish, 1971
Siebdruck in Grün und Blau, ein blauer Stempel
auf elfenbeinfarbenem Papier
47 x 63,5 cm
Bez. M. r. in blauem Stift: *For Hannah & Jessie / Love Mama*; r. u.: *Performance UC Vevine Tues.*
Nov. 23 71
Inv. Nr. AS 2012/1101

5.12

Alison Knowles. Bean Garden, 1975
Ankündigung zur Performance im Rahmen des
Participation Arts Festival, Floyd Bennett Field,
New York, 19.–20.7.1975
Hektografie auf grünem Papier
26,7 x 20,4 cm
Inv. Nr. AS 2012/1126

5.13

Peter Moore
Alison Knowles mit *The Bean Garden*, 1975
Schwarz-Weiß-Fotografie
25,4 x 20,1 cm
Inv. Nr. AS 2012/1125

5.14

Bean – see also *Bein. A poem by Alison Knowles for George Maciunas*, 1978
Ergänzung zu *Bean Rolls*, The Poetry Mailing List
Vol. III, no. 4, April 1978
Typografie auf beigem Papier
2 Blätter
je 27,9 x 21,6 cm
Inv. Nr. AS 2012/1128

5.15

Bean Bag, 1978
Schachtel mit Leinenüberzug; Inhalt: div. Objekte,
die um das Thema ›Bohne‹ kreisen
13,5 x 13,5 x 13,5 cm (Schachtel)
Inv. Nr. AS 1998/1092

5.16

Brief an Hanns Sohm betreffend *Bean Bags*,
19.3.1979
Kopie eines Typoskripts mit handschriftlichen
Ergänzungen in schwarzem Kugelschreiber
27,9 x 21,6 cm
Inv. Nr. AS 2012/1118

5.17

Alison Knowles und Pauline Oliveros
Postcard Theatre, o. J.
4 Postkarten, Offsetdruck in Braun
auf sepiafarbenem Karton
je 14,3 x 10,6 cm
Inv. Nr. AS 2012/1127,1–4

ARTHUR KÖPCKE

Hamburg, 26. November 1928 – 20. Oktober 1977, Kopenhagen



↑ Abb. 42, Kat. 6.1

Geboren 1928 in Hamburg, wuchs Arthur Köpcke (Addi Køpcke) während der Zeit des Nationalsozialismus und des Krieges in Deutschland auf. Nachdem er die ersten Jahre der Nachkriegsrepublik noch in Hamburg gelebt und sich dort intensiv mit Literatur und Kunst beschäftigt hatte, emigrierte er 1958 zusammen mit seiner Frau Tut Larsen nach Kopenhagen – »[b]efremdet durch die Form des ›Wiederaufbaus‹ nach 1945, den er als erneute Zerstörung erlebt«, wie Joseph Beuys in seinem oft zitierten Nachruf in der ZEIT vom 4. November 1977 konstatierte.

Zur Plattform, aber auch zur Inspirationsquelle für Arthur Köpckes eigenes künstlerisches Schaffen wurde die legendäre Galerie Køpcke, die Tut Larsen zusammen mit ihrem Mann unmittelbar nach der Übersiedelung in Kopenhagen gründete. Die Galerie, die ab 1962 in der Nikolaj Kirke untergebracht war, entwickelte sich innerhalb ihrer kurzen Existenz – 1963 musste sie wegen mangelnder Einkünfte geschlossen werden – zum wichtigsten Forum für experimentelle Kunst in Dänemark. Arthur Köpcke kam hier mit zwei dominierenden Kunstströmungen um 1960 in Berührung: dem Informel und dem Nouveau Réalisme. Beeinflusst von diesen beiden Richtungen schuf er selbst zunächst farbexpressive gestische Malereien, in die er mehr und mehr Zeitschriftenausschnitte, Textilien und Objekte montierte. Arthur Köpcke bearbeitete Bücher – fast ausschließlich Publikationen mit dezidiert politischem Inhalt –, indem er sie verleimte, ansengte oder in sie banale Alltagsgegenstände oder Abfall montierte (Kat. 6.1; Abb. 42). Auch seine silberbronzierten Assemblagen zeigen deutlich den Einfluss der Nouveaux Réalistes.

Die Anknüpfung an Fluxus ergab sich aus Arthur Köpckes ›Galeristen‹-Tätigkeit in Kopenhagen. Daniel Spoerri, Wolf Vostell, Robert Filliou und Emmett Williams präsentierten bereits in der Vor-Fluxus-Zeit ihre Werke in der Nikolaj Kirke. Durch diese Künstler kam Arthur Köpcke 1962 in Kontakt mit George Maciunas. Am Beginn von Köpckes intensivem Engagement bei Fluxus stand dann die Ausrichtung des Fluxus-Festivals in der Nikolaj Kirke vom 23. bis zum 28. November 1962 (Kat. 19.4), das beim Publikum, nicht allerdings bei der dänischen Presse, auf große Resonanz stieß. Arthur Köpcke selbst trug mit *music while you work* sein später bekanntestes Event zu der Kopenhagener Veranstaltung bei. Danach nahm Arthur Köpcke

an den Veranstaltungen der Fluxus-Kerngruppe in Paris 1962 und Düsseldorf 1963 teil, verblieb jedoch stets in einer kritischen Distanz zu George Maciunas. Mit den Protagonisten der Kerngruppe pflegte er einen intensiven Briefverkehr. Von diesem künstlerischen Austausch zeugen zahlreiche Mail-Art-Arbeiten, unter anderem an Dick Higgins (Kat. 6.7) und Daniel Spoerri (Kat. 6.8).

Unter den mit Fluxus assoziierten Künstlern gehört Arthur Köpcke zu den wenigen, die im engeren Sinne von der Bildenden Kunst her kamen und die in der Wahl ihrer Medien nie vollständig der Tradition entsagten. Nach dem Bruch mit George Maciunas arbeitete Arthur Köpcke in individueller Weise an der Rückübersetzung zentraler Fluxus-Prinzipien, insbesondere der Aktion, in das traditionelle Staffeleibild. Es entstanden zwei bedeutende Werkkomplexe: die sogenannten Rebus-Bilder (Bilderrätsel) und die *Reading/Work-Pieces* – Tafelbilder mit collagierten Handlungsanweisungen (Kat. 6.3–6.5). Letztere sammelte und publizierte er in einer Art Kompendium (Kat. 6.6). Dieses als »Manuskript« in den Jahren 1963–1965 zusammengestellt und im Selbstverlag veröffentlichte Werk zieht gleichsam die Summe aus Arthur Köpckes Schaffen (Kat. 6.6).

SE

Literatur

Berlin 1987–1989

Hamburg 2003

Rennert 1996

Sauerbier 1990

6.1 → Abb. 42

Walther Pahls *Wetterzonen der Weltpolitik*,
bearbeitet von Arthur Köpcke, 1962
Buchobjekt mit Ölfarbe, Collage, Leim
22,4 x 14,4 cm
Bez. auf der Titelei in schwarzem Filzstift:
A Köpcke / 1962; auf dem rückseitigen Einband
innen in blauem Filzstift: *mit freundl. / Grüßen /
an SOHM / Ihr / A. Køpcke*
Inv. Nr. AS 2012/1387

6.2 → Abb. 43

SORNUM, 1962
Plakatentwurf, Collage und Kugelschreiber auf einem
getippten Brief vom Haus der Kunst, München
29,6 x 20,9 cm
Inv. Nr. AS 2012/1394

6.3

Reading/Work-Pieces, o. J.
Öl, schwarzer Filzstift, Collage, Buntstift
auf grau grundierter Spanplatte
105 x 90 cm
Bez. l. o.: *A Køpcke*; r. unterhalb der M.: *No: 66:
1960*
Inv. Nr. AS 2005/7

6.4

Reading/Work-Pieces, 1964
Öl, Collage, schwarzer Filzstift auf einer
mit Papier bezogenen Spanplatte
90,8 x 61,7 cm
Bez. r. o. in schwarzem Filzstift: *A Køpcke # 64*;
r. u. in schwarzem Filzstift: *Freundliche Grüße
f. H. W. Sohm – von Addi Køpcke / 1 – Mai '66*
Inv. Nr. AS 2012/1391

6.5

Reading/Work-Piece No. 78 (f. E.: 10,10,10...), 1965
Öl, Collage, schwarzer Filzstift auf Leinwand
98 x 70 cm
Bez. verso: *A. Køpcke '65*
Inv. Nr. AS 2005/8

6.6

*Manuscript READING-PIECES. WORK-PIECES.
READING/WORK-PIECES [samples]*, 1963–1965
Hektografien, teilweise bearbeitet mit Handstempel,
schwarzem und blauem Filzstift, div. Materialien,

Kugelschreiber, Buntstift und Collage
29,6 x 20,9 cm (geschlossen)
Bez. auf der Vorsatzseite innen in schwarzem
Filzstift: *Für H. SOHM / mit freundlichem / Gruss /
Ihr A Køpcke*
Inv. Nr. AS 2012/1392

6.7

Fill with own Imagination. Brief an Dick Higgins
vom 21.3.1963
Mail-Art-Arbeit, bestehend aus einem Brief-
umschlag; Inhalt: ein kleinformatiges Typoskript,
eine Briefmarke und ein Papierausschnitt
Inv. Nr. AS 2012/1183

6.8

GHOST VIEWER. GHOST REMOVER.
Brief an Daniel Spoerri vom 13.5.1964
Mail-Art-Arbeit, bestehend aus einem Brief-
umschlag; Inhalt: eine orangefarbene Karte,
beschriftet mit blauer Tinte, ein Papierobjekt
17 x 21,9 cm (Umschlag); 11,1 x 12,3 cm (Karte);
19 x 11,1 cm (Ghost viewer. Ghost remover)
Inv. Nr. AS 2012/1395

6.9

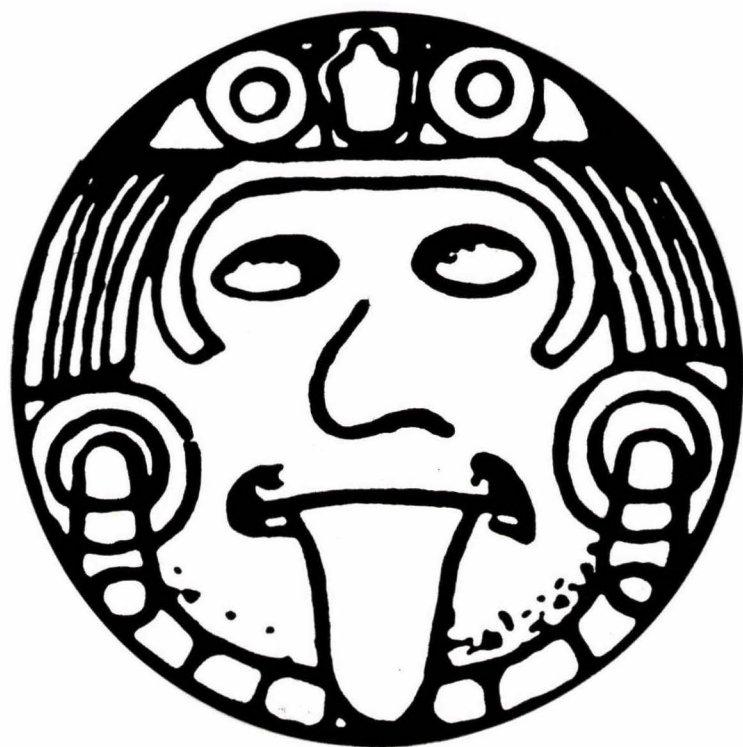
Seifen-Bild, 1969
Holzbox mit Plexiglasfront; auf der Rückseite innen
montiert: eine bemalte Holzplatte mit applizierten
Seifenstücken und Kärtchen mit Text
89,8 x 64,6 x 7,7 cm
Inv. Nr. AS 2012/1390

6.10

What's The Time, 1969
Uhren auf Holz montiert, mit 2 aufgeklebten
Etiketten »Køpcke Treatment« und 5 applizierten
Kärtchen mit dem Stempel WHATS THE TIME
16,5 x 60,5 x 18 cm
Inv. Nr. AS 2012/1463

GEORGE MACIUNAS

Kaunas, 8. November 1931 – 9. Mai 1978, Boston



flux

Nach schwieriger Kindheit und Jugend, die von Atemwegserkrankungen mit Sanatoriumsaufenthalten, Krieg, Flucht nach Deutschland und Emigration in die USA (1948) geprägt war, strebte George Maciunas zunächst den Beruf des Vaters (Architekt) an, studierte aber ebenso Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Design. Grafikdesign (Kat. 7.29–7.40) wurde sein Brotberuf. Dieser führte ihn Ende 1961 als Zivilangestellten zur U.S. Army nach Wiesbaden, wo er seine Freiräume nutzte, um mit der Avantgardeszene im Rheinland (Mary Bauermeister, Nam June Paik, Wolf Vostell, Ben Patterson, Emmett Williams) in Kontakt zu kommen. Hier feierte er als Organisator von Aktions- bzw. »Neo-Dada«-Konzerten 1962 sein Debut (*Kleines Sommerfest – Après John Cage*, Wuppertal; *Neo-Dada in der Musik*, Düsseldorf, gemeinsam mit N. J. Paik.), bevor er als Impresario der Wiesbadener *Internationale[n] Festspiele Neuerer Musik* im Herbst 1962 Fluxus als Skandalbegriff und Synonym für künstlerischen Aberwitz erfolgreich in die Öffentlichkeit trug und sich selbst einen damit dauerhaft verbundenen Namen machte.

Ausgeprägtes historisches Interesse, Systemdenken und eine Neigung zu akribischem Tüfteln hatten Maciunas in den 1950er Jahren kulturhistorische Karten und Tabellen (Kat. 7.27–7.28) entwickeln lassen, die sich am Ende zu wandhohen Übersichten und komplexen dreidimensionalen *Learning Machines* auswuchsen. Es waren dies die Vorläufer seiner späteren Fluxus-Charts (Kat. 7.14–7.17). In komplizierten Achsensystemen mit orthogonalen wie diagonalen Bezügen suchte er darin das unübersehbare Geflecht der intermediären Ausdrucksformen der Künstler seiner Zeit mitsamt deren historischen Vorläufern zu fassen und auf diese Weise, im Kleid der Wissenschaft, Fluxus kulturgeschichtlich zu verankern und gesellschaftlich zu legitimieren.

Striktes Ordnungsdenken prägte auch seine Alltagspraxis in der Geschäftsführung von Fluxus. Als Verlag und Veranstaltungsagentur gedachte er es unternehmensmäßig mit seiner Person als »Chairman« zu leiten (Kat. 7.59–7.60, 7.75–7.77). Seinem betriebswirtschaftlichen Denken aber fehlte die realistische Grundlage, seine Gewinnziele blieben Utopie. Die sorgfältig geführten Karteikästen (Kat. 7.109), Archivboxen (Kat. 7.10) und Schubladen

(Kat. 7.111) täuschen darüber hinweg, dass er in Wirklichkeit ein Chaos verwaltete. Richtig ernst nehmen konnten seine Künstlerfreunde ihn nicht, er selbst tat es auch nicht und schlüpfte gern in die Rolle des Clowns (Abb. 15). Nichtsdestotrotz blieb er im ersten Jahrzehnt von Fluxus dessen wichtigste Schaltstelle, als Organisator von Aktionen und Festivals (Kat. 7.23–7.57, 19.1–19.3) sowie als Vertriebszentrale für Fluxus-Editionen (7.113–7.115) und -Publikationen (7.42–7.45, 7.108).

Maciunas' beherrschender Zugriff auf Fluxus zeigt sich vor allem in seinem Grafikdesign, mit dem er dem diffusen Phänomen ein Gesicht, eine Corporate Identity geben wollte (Kat. 7.47–7.48): © Fluxus hieß © Maciunas.

Auch als Komponist (im erweiterten Sinn) und Autor zahlreicher Scores (Aktionsanleitungen) darf Maciunas Fluxus-Autorschaft beanspruchen. So fallen in sein »Schaffensjahr« 1962 unter anderem ein *Solo für Balloons*, in dem ein Luftballon taktweise traktiert wird, sowie ein *Solo for Sick Man*, worin alle Symptome von Erkältungskrankheiten und deren Behandlungsmethoden das musikalische Material bilden. Eines der berühmtesten Stücke ist *In Memoriam for Olivetti*, eine Zufallspartitur von Zahlenreihen der gleichnamigen Additionsmaschine; den einzelnen Ziffern sind beliebige Aktionen zuzuordnen, was den Interpreten breitesten Spielraum lässt, das eigentliche Kunstwerk selbst zu erzeugen.

WE

Literatur

- Conzen 1993
- Hendricks 1988
- Kellein 2007
- Moore 1982
- Schmidt-Burkhardt 2011
- Stuttgart 1997
- Williams/Noël 1996
- <http://georgemaciunas.com>



Abb. 45, Kat. 7.10

7.1 → *Abb. 2 (im Textteil)*

Ohne Titel, um 1960

Tusche auf Papier, auf Spanplatte aufgezogen

100 x 75 cm

Inv. Nr. AS 2012/1010

7.2

Briefbogen der AG Gallery, New York, von George Maciunas und Almus Salcius, 1961

Offsetdruck auf Papier

20,5 x 20,5 cm

Inv. Nr. AS 2012/1194

7.3

MVSICA ANTIQVA et NOVA, 1961

5 Einladungskarten der AG Gallery, New York

Offsetdruck auf Karton

je ca. 9 x 26,5–44,4 cm

Inv. Nr. AS 2011/1001

7.4

Kontaktabzüge der Ausstellung Yoko Ono in der AG Gallery, New York, 1961

4 Aufnahmen von George Maciunas

Schwarz-Weiß-Fotografie, Vergrößerung 2012

Inv. Nr. AS 2012/1296

7.5

Paketadresse George Maciunas an Hanns Sohm, 1972

Handbeschriftetes Packpapier mit div. postalischen Aufklebern

30 x 35 cm (Rahmen)

Inv. Nr. AS 2011/7

7.6

Hanns Sohm

Wohnung von George Maciunas, 349 West Broadway, New York, 1970

6 Aufnahmen

Schwarz-Weiß-Fotografie, Vergrößerung 2012

Inv. Nr. AS 2012/1309, 2A, 10A–14A

7.7 → *Abb. 10 (im Textteil)*

Hanns Sohm

Werkstatt in der Wohnung von George Maciunas, 349 West Broadway, New York, 1970

Fotomontage aus 4 Aufnahmen

Schwarz-Weiß-Fotografie

29,6 x 35 cm

Inv. Nr. AS 2012/1216

7.8

Hanns Sohm

359 Canal Street, New York, mit Maciunas'

Flux Shop und Mail Order House, 1970

Fotomontage aus 2 Aufnahmen 2012

Schwarz-Weiß-Fotografie

Inv. Nr. AS 2012/1309, 15A–16A

7.9

Hanns Sohm

George Maciunas und Wolf Vostell in Maciunas' Wohnung, 349 West Broadway, New York, 1969

Schwarz-Weiß-Fotografie, Vergrößerung 2012

Inv. Nr. AS 2012/1469, 11A

7.10 → Abb. 45

Hanns Sohm

Archivkästen im Lager von Maciunas' Wohnung, 349

West Broadway, New York, 1970

Schwarz-Weiß-Fotografie, Vergrößerung 2012

Inv. Nr. AS 2012/1309, 11A

7.11

13 Archivkästen aus dem Nachlass von George Maciunas, davon 9 mit Tonbändern einer geplanten musikgeschichtlichen Anthologie, 4 mit Restbeständen von Publikationen, o. J.

Karton mit handbeschrifteten Aufklebern

je 24,5 x 27 x 41 cm

Inv. Nr. AS 2012/1273

7.12*fLuXuS preview reViEW (Fluxus Preview Roll)*, 1963

Beidseitiger Offsetdruck auf Papier

167 x 10 cm (ausgerollt)

Inv. Nr. AS 2012/1066

7.13*EKSTRA BLADET (Fluxus Newspaper Roll)*, 1963

Beidseitiger Offsetdruck auf Zeitungspapier

114,6 x 21 cm (ausgerollt)

Inv. Nr. AS 2012/1199

7.14*FLUXUS (ITS HISTORICAL DEVELOPMENT AND RELATIONSHIP TO AVANT-GARDE MOVEMENTS)*,

um 1966

Offsetdruck auf grünem, rotem und weißem Papier

je 43,2 x 14,3 cm

Inv. Nr. AS 2012/1201; AS 2012/1202; AS 2012/1200

7.15*EXPANDED ARTS DIAGRAM*, 1966

Vergrößerung auf Papier aus Kat. 7.25, auf Spanplatte aufkaschiert (vermutlich für die Ausstellung des Archivs Sohm »happening & fluxus«, Köln 1970)

161 x 66 cm

Inv. Nr. 2012/1203

7.16

Diagrammentwurf, 1973

Zweiteilige, ursprünglich zusammengeklebte Xerokopie

55,8 + 28 x je 43,2 cm

Inv. Nr. AS 2012/1204

7.17 (nicht ausgestellt)

DIAGRAM OF HISTORICAL DEVELOPMENT OF FLUXUS AND OTHER 4 DIMENSIONAL, AURAL, OPTIC, OLFATORY, EPITHELIAL AND TACTILE ARTFORMS. (INCOMPLETE), 1973

Zweiteiliger, ursprünglich zusammengeklebter Offsetdruck auf Papier

89 + 86,5 x je 58,5 cm

Inv. Nr. AS 2012/1211

7.18*AMERICA TODAY*, 1965

Plakat

Offsetdruck in Rot und Blau auf Papier

27,2 x 40,8 cm

Inv. Nr. AS 2012/1206

7.19*U.S.A. SURPASSES ALL THE GENOCIDE RECORDS!*, 1967/70

Plakat

Offsetdruck in Rot und Blau auf Papier

54,2 x 87,9 cm

Inv. Nr. AS 2012/1205

7.20*U.S. SURPASSES ALL NAZI GENOCIDE RECORDS!*, 1966

Flyer

Offsetdruck auf Papier

28,2 x 21,4 cm

Inv. Nr. AS 2012/1477

7.21

Hanns Sohm

Abbrennen von George Maciunas' *Match Flag (in memoriam to Richard Maxfield)* während des *Flux-Meal New Years Eve* in Jonas Mekas' Film-makers' Cinematheque, 80 Wooster Street, New York, am Silvesterabend 1969

3 Aufnahmen

Schwarz-Weiß-Fotografie, Vergrößerung 2012

Inv. Nr. AS 2012/1468,8; AS 2012/1467,1, 3, 44

7.22 → Abb. 7 (im Textteil)*FLUXUS COMES TO NEW YORK*, 1963

Siebdruck in Orange auf Zeitungspapier

58 x 74,7 cm

Inv. Nr. AS 2012/1208

7.29

Originalentwurf für die Ankündigung der Engineering Division Conference, New York, 1962
Tusche auf gelbbraunem Maschinenkarton
28,7 x 20,6 cm
Inv. Nr. AS 2012/1217

7.30

ENGINEERING DIVISION CONFERENCE, 1963
Flyer
Offsetdruck auf Karton
26,7 x 20,4 cm
Inv. Nr. AS 2012/1218

7.31

PROJECTIVE VERSE CHARLES OLSON, 1959
Buchcover der Totem Press, New York
Offsetdruck in Schwarz und Orange auf Papier
21,3 x 27,9 cm (aufgeklappt)
Inv. Nr. AS 2012/1219

7.32

Briefumschlag für das Archiv der Fluxus-Sammlerin Jean Brown, o. J.
Offsetdruck auf Papier, 10,6 x 24,1 cm
Inv. Nr. AS 2012/1220

7.33 → *Abb. 4 (im Textteil)*

Briefgut für den Fluxus-Fotografen Peter Moore, o. J.
Offsetdruck auf Papier, Lochstanzung
9,8 x 22,5 cm (schwarzer Umschlag); 28,4 x 22,1 cm (Briefbogen); 6,3 x 43,1 cm (beige Banderole, aufgefaltet)
Inv. Nr. AS 2012/1221

7.34

Briefgut der New Yorker Ingenieur-/Baufirma Universal Structure Corporation, bei der George Maciunas zeitweise tätig war, 1960er Jahre
Offsetdruck auf Papier
10,2 x 22,9 cm (Umschlag);
27,6 x 21,6 cm (Briefbogen)
Inv. Nr. AS 2012/1222

7.35

seasons greetings from Jack Marshad, 1960er Jahre
Grußkarten der New Yorker Designagentur, bei der George Maciunas zeitweise tätig war
Offsetdruck auf blauem, beige und weißem Papier
je 10 x 21 cm
Inv. Nr. AS 2012/1223

7.36

AMERICAN SOCIETY FOR FRIENDSHIP WITH SWITZERLAND, 1964
Faltprospekt
Offsetdruck in Rot und Schwarz auf Papier
22,3 x 20,4 cm (aufgeklappt)
Inv. Nr. AS 2012/1224

7.37

foot in shoe / hand in glove / body in coat, 1976
Briefgut für Produktion und Vertrieb durch Wooster Enterprises, New York; als *FLUX STATIONERY* von Maciunas für *FLUXPACK 3* in kleiner Auflage und ohne rote Banderole, 1972–1975 erstmals produziert
Offsetdruck auf Transparentpapier (Briefbogen) und Papier (Umschlag); Banderolen aus rotem Transparentpapier
je ca. 26 x 11,5 cm (Umschläge);
je 24,7 x 21 cm (Briefbögen)
Inv. Nr. AS 2012/1225

7.38

GEORGE · J MACIUNAS GRAPHIC & PRODUCT · DESIGNER, o. J.
Visitenkarte
Offsetdruck auf Papier, 5,9 x 6,1 cm
Inv. Nr. AS 2012/1226

7.39

PRICE LIST FOR GRAPHIC DESIGN & LAYOUT, o. J.
Offsetdruck auf orangebraunem Papier, 10,1 x 5,6 cm
Inv. Nr. AS 2012/1227

7.40 → *Abb. 3 (im Textteil)*

george maciunas, graphic designer and printers representative, um 1961
Visitenkarte in Würfelform
Offsetdruck in Schwarz, Rot und Blau auf Papier;
Lochstanzungen
5,7 x 5,5 x 5,5 cm
Inv. Nr. AS 2010/1004

7.41*fluxus*, 1961

Prototyp der ersten Werbebroschüre
für Fluxus-Publikationen

Offsetdruck auf Marmorpapier (Umschlag) und
maschinenschriftliche Durchschläge auf gelbem
Japanpapier (Einleger); Vorsatzpapiere aus Reis-
papier, von Hand mit blauer Tusche in Vertikal-
streifen eingefärbt

8 Seiten, unpaginiert

20,3 x 21,5 cm (Umschlag, geschlossen);

63,3 x 20 cm (Einleger, aufgefaltet)

Inv. Nr. AG 2012/1047

7.42*fluxus*, 1962

Werbebroschüre für Fluxus-Publikationen,
1. Ausgabe

Offsetdruck auf Marmorpapier (Umschlag)
und orangebraunem Papier (Einleger)

4 Seiten, unpaginiert

20,3 x 21,5 cm (Umschlag, geschlossen);

20 x 42 cm (Einleger)

Inv. Nr. AS 2012/1230

7.43 → Abb. 47*fLuXuS preview reViEW (Fluxus Preview Roll)*, 1963

Beidseitiger Offsetdruck auf Papier, gerollt

2,6 cm (Durchmesser) x 10 cm

Inv. Nr. AS 2012/1197

7.44 → Abb. 47*EKSTRA BLADET (Fluxus Newspaper Roll)*, 1963

Beidseitiger Offsetdruck auf Zeitungspapier, gerollt

3,3 cm (Durchmesser) x 21 cm

Inv. Nr. AS 2012/1198

7.45 → Abb. 47*EKSTRA BLADET (Fluxus Newspaper Roll)*, 1963

Beidseitiger Offsetdruck auf Zeitungspapier, gerollt;
mit handbeschriebener Banderole

3,3 cm (Durchmesser) x 21 cm

Inv. Nr. AS 2012/1233

7.46*Walter DE Maria*, um 1964

Originalentwurf für ein Namenskärtchen/Signet

Letraset auf Papier, 6,2 x 6,6 cm

Inv. Nr. AS 2012/1234



7.47 → Abb. *Frontispiz*

Monogram Cards, 1964–68

63 Namenskärtchen/Signets für Fluxus-Editionen

Offsetdruck, teilweise auf orangebraunem Papier

je ca. 6 x 6 cm

Inv. Nr. AS 2012/1235

7.48

Monogram Cards, 1964–68

12 Namenskärtchen/Signets, zum Leporello vereinigt

(vgl. Kat. 7.108)

Offsetdruck auf Papier

5,9 x 91,5 cm (ausgebreitet)

Inv. Nr. AS 2012/1236

7.49

Briefbogen von George Maciunas, o. J.

Offsetdruck auf orangefarbenem Papier

20,6 x 21,2 cm

Inv. Nr. AS 2012/1237

7.50

Briefbogen für Barbara Moore, o. J.

Offsetdruck auf grünem Papier

20,6 x 21,2 cm

Inv. Nr. AS 2012/1238

7.51

if you wish [...], 1961

Originalentwurf für einen Werbeflyer zur

Subskription des Magazins *FLUXUS*

Letraset auf Papier

28 x 21,6 cm

Inv. Nr. AS 2012/1243

7.52

I WISH TO REMAIN ON FLUXUS MAILING LIST, um 1962

Antwortkarte

Offsetdruck auf Papier, 6,8 x 11,9 cm

Inv. Nr. AS 2012/1240

7.53

fLuXuS, um 1962

Label

Offsetdruck auf Papier, 9,1 x 22,2 cm

Inv. Nr. AS 2012/1239

7.54

*G. MACIUNAS FLUXSHOPS FLUXFESTS FLUXFILMS
FLUXGAMES*, o. J.

Visitenkarte

Offsetdruck auf Papier

5,2 x 6,8 cm

Inv. Nr. AS 2012/1196

7.55

G · MACIUNAS IMPLOSIONS INC + FLUXUS + YAM, o. J.

Visitenkarte

Offsetdruck auf Papier

5,2 x 8,3 cm

Inv. Nr. AS 2012/1479

7.56

© *by fluxus* 1964

3 Vignetten mit Maciunas' Fluxus-Signet

(vgl. Kat. 7.64)

Offsetdruck auf beige, grünem und rotem Papier

je 5,6 x 7 cm

Inv. Nr. AS 2012/1251; AS 2012/1290; AS 2012/1291

7.57

fluxorchestra at carnegie recital hall, 1965

Plakat

Offsetdruck auf hellolivfarbenem Papier

43,2 x 30,2 cm

Inv. Nr. AS 2012/1250

7.58

Fluxorchestra at Carnegie Recital Hall, 1965

Plakat, zum Papierflieger gefaltet

Offsetdruck auf hellolivfarbenem Papier

17,3 x 45,4 cm

Inv. Nr. AS 2012/1241

7.59

*FLUXUS, OR FLUXATLAS FLUXBOOKS
FLUXBOXES [...]*, 1967/68

Briefbogen

Offsetdruck auf Papier, 25,4 x 28,7 cm

Inv. Nr. AS 2012/1247

7.60

Fluxus HQ, 1966

Visitenkarte

Offsetdruck auf Papier, 6,5 x 3,5 cm

Inv. Nr. AS 2012/1254



Abb. 48, Kat. 7.65, 7.66

7.61

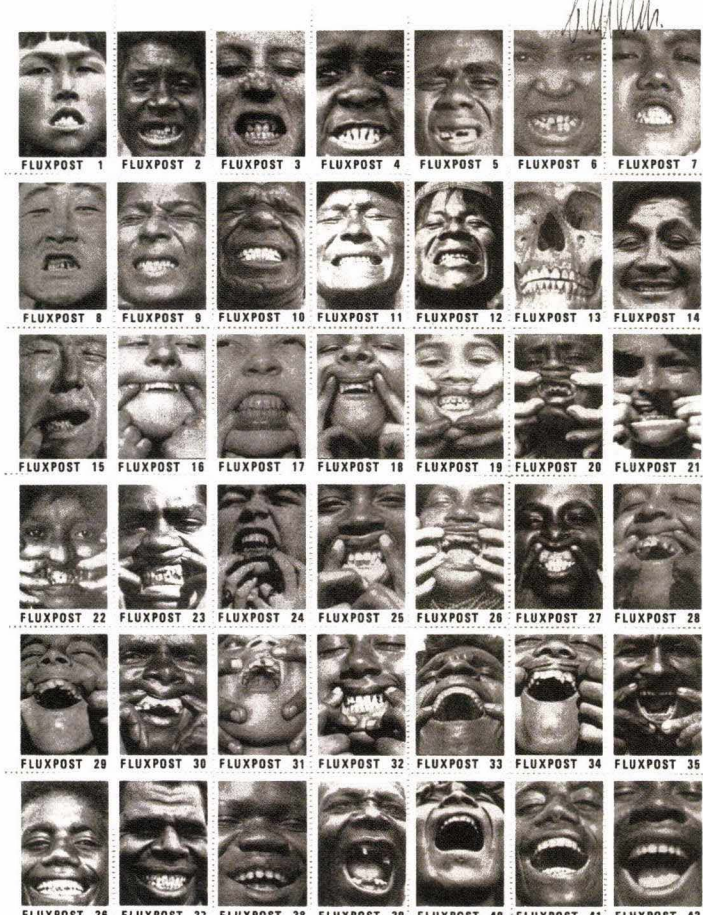
3 Einladungsbriefe zu Fluxus-Events, 1970
Offsetdruck und Maschinenschrift auf ockerfarbenem Papier, z. T. ausgestanzt (Umschläge);
Offsetdruck auf Papier (Einleger)
je 8,5 x 15,3 cm (Umschläge)
Inv. Nr. AS 2012/1245; AS 2012/1292; AS 2012/1293

7.62

JOHN & YOKO & FLUX, 1970
Ankündigung der Fluxfest Presentation of John Lennon and Yoko Ono at JJ Store, New York
Offsetdruck auf Papier, 13,3 x 26,7 cm
Inv. Nr. AS 2012/1244

7.63

FLUXTOUR TICKETS (Unauthorized tickets to visit ...), 1970
6 Billetts eines Fluxus-Events von Yoshi Wada im Rahmen der Fluxfest Presentation of John Lennon



and Yoko Ono at JJ Store, New York (Kat. 7.62)

Offsetdruck auf Papier
je ca. 3,6 x 7,5 cm
Inv. Nr. AS 2012/1246

7.64 → Abb. 44

Fluxus-Signet (nach der aztekischen Piedra del Sol),
1972–75
Aufkleber, produziert für *FLUXPACK 3*
Offsetdruck auf Selbstklebefolie
23 cm (Durchmesser)
Inv. Nr. AS 2012/1231

7.65 → Abb. 48

Fluxpost (Aging Men), 1972–1975
Briefmarkenbogen mit Perforationen, produziert für *Fluxpack 3*
Offsetdruck auf Papier, 28 x 21,7 cm
Inv. Nr. AS 2010/1002

7.66 → Abb. 48
Fluxpost (Smiles), 1977/78
Briefmarkenbogen mit Perforationen
Offsetdruck auf Papier
Bez. r. o. mit schwarzem Kugelschreiber: G. Maciunas
28 x 21,7 cm
Inv. Nr. AS 2012/1248

7.67
MANIFESTO, o. J.
Banderole
Offsetdruck auf Papier, 20,5 x 54,5 cm
Inv. Nr. AS 2012/1480

7.68 → Abb. 9 (im Textteil)
Manifesto, 1963
Flyer
Offsetdruck auf Papier, 30,5 x 21,5 cm
Inv. Nr. AS 2012/1255

7.69 → Abb. 49
FLUXMANIFESTO ON FLUXAMUSEMENT, 1965
Postkarte
Offsetdruck auf Papier
9,5 x 14,5 cm
Inv. Nr. AS 2009/1070

7.70
FLUXSHOP [...] FLUXORCHESTRA, 1965
Plakat
Offsetdruck auf hellolivfarbenem Papier
53 x 17,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1252

7.71
Fluxus-Informationsblatt, 1965
Flyer, Manifest
Offsetdruck auf Papier, handschriftliche Einträge
mit Tinte und Kugelschreiber in Schwarz
28 x 21,7 cm
Inv. Nr. AS 2012/1256

7.72
*CONDITIONS FOR PERFORMING FLUXUS PUBLISHED
COMPOSITIONS, FILMS AND TAPES*, um 1965
Fluxus Newsletter
Offsetdruck auf Papier
35,6 x 21,7 cm
Inv. Nr. AS 2012/1257



FLUXMANIFESTO ON FLUXAMUSEMENT -VAUDEVILLE-ART? TO ESTABLISH ARTIST'S NONPROFESSIONAL, NONPARASITIC, NONELITE STATUS IN SOCIETY, HE MUST DEMONSTRATE OWN DISPENSABILITY, HE MUST DEMONSTRATE SELFSUFFICIENCY OF THE AUDIENCE, HE MUST DEMONSTRATE THAT ANYTHING CAN SUBSTITUTE ART AND ANYONE CAN DO IT. THEREFORE THIS SUBSTITUTE ART-AMUSEMENT MUST BE SIMPLE, AMUSING, CONCERNED WITH INSIGNIFICANCES, HAVE NO COMMODITY OR INSTITUTIONAL VALUE. IT MUST BE UNLIMITED, OBTAINABLE BY ALL AND EVENTUALLY PRODUCED BY ALL. THE ARTIST DOING ART MEANWHILE, TO JUSTIFY HIS INCOME, MUST DEMONSTRATE THAT ONLY HE CAN DO ART. ART THEREFORE MUST APPEAR TO BE COMPLEX, INTELLECTUAL, EXCLUSIVE, INDISPENSABLE, INSPIRED. TO RAISE ITS COMMODITY VALUE IT IS MADE TO BE RARE, LIMITED IN QUANTITY AND THEREFORE ACCESSIBLE NOT TO THE MASSES BUT TO THE SOCIAL ELITE.

↑ Abb. 49, Kat. 7.69

7.73
SOME HYSTERICAL OUTBURSTS [...], um 1965
Fluxus Newsletter
Offsetdruck auf Papier
10,9 x 21,5 cm
Inv. Nr. AS 2012/1024

7.74
*Comments on relationship of Fluxus to so Called
»Avant-Garde« Festival, 1960er Jahre*
Manuskript, 3 Blätter
Schwarzer Kugelschreiber auf graublauem Papier
je 22,4 x 17,8 cm
Inv. Nr. AS 2012/1258

7.75
© 1964 BY FLUXUS, 1964
Stempel
Holz, Gummi, 6,8 x 4,8 x 1,9 cm
Inv. Nr. AS 2012/1259

7.76
FLUX H.Q., 1960er Jahre
Stempel
Holz, Gummi, 8,2 x 3,2 x 3,8 cm
Inv. Nr. AS 2012/1260

7.77
*FLUXPOST (INCONSEQUENTIAL - FLUXPOST -
IS COMING)*, 1960er Jahre
Stempel (vgl. Kat. 7.120)
Holz, Gummi, 8 x 3 x 3,8 cm
Inv. Nr. AS 2012/1261

Katalog**7.78** → Abb. 14 (im Textteil)*FLUXHOUSE COOPERATIVES*, 1966

Faltprospekt

Beidseitiger Offsetdruck auf Papier

23 x 17,5 cm (aufgeklappt)

Inv. Nr. AS 2012/1262

7.79 → Abb. 14 (im Textteil)*FLUXHOUSE. PLAN FOR AN ARTIST CONDOMINIUM
IN NEW YORK CITY*, um 1967

Zweiteiliges Informationsblatt

Offsetdruck auf Papier (Textseite), Farbfotokopie
nach Xerokopie (Grundrisse)

je 35,6 x 21,7 cm

Inv. Nr. AS 2012/1268; AS 2012/1482

7.80 → Abb. 14 (im Textteil)*FLUXHOUSE CO-OPERATIVE*, um 1968

Briefbogen mit 32 handschriftlichen Signaturen

Offsetdruck auf Papier; Unterschriften mit Filzstift
und Kugelschreiber in Blau, Schwarz und Rot

34,8 x 21,7 cm

Inv. Nr. AS 2012/1264

7.81 → Abb. 14 (im Textteil)*FLUXHOUSE COOPERATIVE, INC.*, 1968

Musteraktie

Offsetdruck in Grün und Schwarz, Stempeldruck in
Schwarz und Rot sowie Prägedruck auf Büttenpapier;
handschriftliche Signaturen von Maciunas' Schwester,
Nijole Valaitis, und George Maciunas in schwarzem
Kugelschreiber

19,7 x 28 cm

Inv. Nr. AS 2012/1265

7.82*FLUXHOUSE COOPERATIVE, INC.*, um 1968Scheckformularbogen der Chemical Bank New York
Trust CompanyOffsetdruck auf perforiertem und gelochtem,
hellolivfarbenem Wasserzeichenpapier

22,9 x 34,3 cm (aufgefaltet)

Inv. Nr. AS 2012/1266

7.83*Pay to CHEMICAL BANK N.Y. TRUST CO.*, um 1968

Stempel

Holz, Gummi, 7,4 x 6,7 x 2,2 cm

Inv. Nr. AS 2012/1267

7.84

Peter Hellman (Text), Steve Salmieri (Fotos)

*SoHo: Artists' Bohemia Imperiled*Ausschnitt aus *New York Magazine*, 24. August 1970,
S. 49

Offsetdruck auf Papier, 28 x 21,2 cm

Inv. Nr. AS 2012/1269

7.85*We wish to seek your esteemed auspices*, Anfang
1960er Jahre

Brief(entwurf) an die Sowjetregierung

Typoskript auf Transparentpapier

26,5 x 22,5 cm

Inv. Nr. AS 2012/1271

7.86

Henry Flynt (Text), George Maciunas (Design)

*COMMUNISTS MUST GIVE REVOLUTIONARY
LEADERSHIP IN CULTURE*, 1965Künstlerbuch, Multiple der World View Publishers,
New YorkZwei Faltpublikationen im Plakatformat, beidseitiger
Offsetdruck auf beigem Papier, mit einer Styropor-
platte und einer Abdeckung aus Plexiglas, mittels
Gummiband verzurrt

15,1 x 23,1 x 2,8 cm

Inv. Nr. AS 1996/1011

7.87 → Abb. 13 (im Textteil)*COMMUNISTS MUST GIVE REVOLUTIONARY
LEADERSHIP IN CULTURE. APPENDIX 1-7*, 1965

Faltpublikation im Plakatformat

Beidseitiger Offsetdruck auf grünem und rotem Papier
43 x 86,2 cm (aufgefaltet)

Inv. Nr. AS 2012/1027; AS 2012/1028

7.88*AN ATYPICAL 1900 SQ. FT. HOUSE*, 1961Foto eines Architekturmodells von George Maciunas
Schwarz-Weiß-Fotografie

5,8 x 19,7 cm

Inv. Nr. AS 2012/1273

7.89*AN ATYPICAL 1900 SQ. FT. HOUSE*, 1961Foto eines Architekturmodells von George Maciunas
Schwarz-Weiß-Fotografie, 10,1 x 18 cm

Inv. Nr. AS 2012/1274

Katalog**7.90**

FOR PRESS RELEASE, 1964
 Pressemitteilung zu vermeintlichen Fluxus-
 Aktionen von vier »Abtrünnigen und Hochstaplern«
 in kommunistischen Metropolen
 Offsetdruck auf Papier
 28 x 17,4 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1272

7.91

FILM CULTURE, 1963
 Umschlagbanderole mit Werbung für Fluxus
 Offsetdruck auf gelbem Papier
 61,6 x 9,3 cm (aufgefaltet)
 Inv. Nr. AS 2012/1275

7.92

Jonas Mekas (Hg.), George Maciunas (Design)
*FILM CULTURE. AMERICA'S INDEPENDENT MOTION
 PICTURE MAGAZINE, NO. 30*, 1963
 Offsetdruck auf Papier; Umschlag aus Wellpappe mit
 Lochstanzung
 28,4 x 21,3 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1276

7.93

Jonas Mekas (Hg.), George Maciunas (Design)
*FILM CULTURE. AMERICA'S INDEPENDENT MOTION
 PICTURE MAGAZINE, NO. 44*, 1967
 Offsetdruck auf Papier
 26,6 x 20,5 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1277

7.94

Jonas Mekas (Hg.), George Maciunas (Design)
*FILM CULTURE. AMERICA'S INDEPENDENT MOTION
 PICTURE MAGAZINE, NO. 45*, 1967
 Offsetdruck auf Papier
 26,6 x 20,5 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1278

7.95

*Film-Makers' Cinematheque presents
 at ELGIN THEATRE*, (1966)
 Flyer, Filmprogramm
 Offsetdruck auf Papier
 21,6 x 27,9 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1284

7.96

Jonas Mekas (Text), George Maciunas (Design)
*INVITATION TO THE CIRCLE OF THE ANGELS OF THE
 NEW CINEMA*, nach 1966
 Werbebrief für die Gewinnung von Förderern
 Offsetdruck auf Papier; ockerfarbener Papier-
 umschlag
 9,5 x 17,1 cm (Umschlag); 56,7 x 16,4 cm (Einleger)
 Inv. Nr. AS 2012/1263

7.97

FILM-MAKERS' CINEMATHEQUE, 1968
 Eintrittskarte
 Offsetdruck auf Papier
 9,3 x 6,3 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1280

7.98

FILM-MAKERS' CINEMATHEQUE, um 1968
 Briefgut
 Offsetdruck auf Papier
 10,5 x 24,1 cm (Umschlag); 28 x 21,7 cm (Briefbogen)
 Inv. Nr. AS 2012/1279

7.99

FILM MAKERS' CINEMATHEQUE, 1968
 Flyer, Filmprogramm
 Offsetdruck auf Papier
 28 x 21,6 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1283

7.100

Jonas Mekas (Text, litauisch), George Maciunas
 (Design)
Reminiscensijos, 1972
 Künstlerbuch, im Vertrieb von Backworks, New York
 Offsetdruck auf Papier (Fotoseiten), mit eingebun-
 denen ockerfarbenen Textstreifen; Holzeinband
 14 x 19,6 x 3,7 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1281

7.101

REMINISCENSIJOS (Reminiscences), 1972
 Werbepostkarte von Backworks, New York
 Offsetdruck auf Papier, 9,2 x 14,3 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1282



↑ Abb. 50, Kat. 7.102

7.102 → Abb. 50

George Brecht, Geoffrey Hendricks u. a.
*LAUDATIO SCRIPTA PRO GEORGE MACIUNAS
CONCEPTA HOMINIBUS FLUXI*, 1976
Künstlerbuch, Festschrift zu Ehren von George
Maciunas; Unikat
34 Originalbeiträge von Künstlern aus dem weiteren
Umfeld von Fluxus (von Eric Andersen bis Mike Zac-
car); div. Materialien in lederbezogener Holzkassette
39,7 x 29,5 x 11 cm (Kassette, geschlossen)
Inv. Nr. AS 2012/1288

7.103

THE FLUX STATES OF AMERICA (Souvenir Dollar), 1976
Signaturblatt der Künstlerfreunde aus der Festschrift
für George Maciunas (Kat. 7.102); Dublette; Offset-
druck auf Papier; 25 Unterschriften mit Filzstift und
Kugelschreiber in Schwarz und Blau, 21,7 x 27,9 cm
Inv. Nr. AS 2012/1287

7.104 → Abb. 1 (im Textteil)

a V TRE EXTRA, 1979
Sonderausgabe der Fluxus-Zeitschrift *V TRE*
zum Tod von George Maciunas 1978
16-seitiger Offsetdruck auf Papier mit zwei hell-
braunen Einlegestreifen, 38,2 x 29,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1289

7.105

an anTHOLOGY OF (...), um 1962/63
Werbekärtchen in Würfelform zur Subskription von
La Monte Youngs gleichnamigem Künstlerbuch
(Kat. 7.106)
Offsetdruck auf Papier, 6,4 x 6,7 x 6,5 cm
Inv. Nr. AS 2012/1025

7.106 → Abb. 5 (im Textteil)

La Monte Young, Jackson MacLow (Hg.), George Maciunas (Design)

an anTHOLOGY OF chance operations / concept art / aNTi-arT / INDETERMINACY / IMPROVISATION / meaningless work / natural disasters / plans of action / STORIES / Diagrams / MUSIC / POETRY / ESSAYS / Dance constructions / mathematics / COMPOSITIoNS, 1963

Künstlerbuch, unpaginiert; Erstaussgabe; Offsetdruck auf verschiedenfarbigen Papieren, Lochstanzungen, div. Einleger, z. T. in Kuverts, 19,7 x 22,6 cm
Inv. Nr. AS 1983/15

7.107

La Monte Young, Jackson MacLow, Heiner Friedrich (Hg.), George Maciunas (Design)

an anTHOLOGY OF chance operations / concept art / aNTi-arT / INDETERMINACY / IMPROVISATION / meaningless work / natural disasters / plans of action / STORIES / Diagrams / MUSIC / POETRY / ESSAYS / Dance constructions / mathematics / COMPOSITIoNS, 1970

Künstlerbuch, unpaginiert; zweite, von Heiner Friedrich, New York, besorgte, leicht veränderte Auflage
Offsetdruck auf verschiedenfarbigen Papieren, Lochstanzungen, div. Einleger, z. T. in Kuverts
20,6 x 22,8 cm
Inv. Nr. AS 1983/16

7.108 → Abb. 6 (im Textteil)

FLUXUS I, 1964

Künstlerbuch in einer an Hanns Sohm adressierten Versandbox aus Holzlatten

Erste Ausgabe der von George Maciunas geplanten Fluxus-Edition

15 durch drei Bolzenschrauben aus Aluminium seitlich zusammengeheftete Packpapierumschläge mit Eventkärtchen, Puzzles, Tonbandstreifen, Texten u. a. m.; dazwischen eingelegt Fotos und Partituren auf Transparentpapier u. a. m.; rückseitig aufgeklebt ein Leporello mit den Namenskärtchen/Signets der in der Anthologie vertretenen Künstler (vgl. Kat. 7.48)

Offsetdruck auf div. Papieren; Holzschachtel, mit schwarzem Filzstift handbeschriftet

19 x 20,7 x 4 cm (Buch);

22,2 x 24,5 x 5 cm (Versandbox)

Inv. Nr. AS 1998/1104

7.109

Zehn Karteikästen aus dem Nachlass von George Maciunas, o. J.

Inhalt: div. handschriftliche Notizen zu Fluxus-Aktionen und -Editionen, biographische Aufstellungen, Adressdaten, gedruckte Eventkärtchen und Fluxus-Programme, Schwarz-Weiß-Negative Zeitungsausschnitte u. a. m.

Weißer und durchsichtiger Kunststoff

je 9,4 x 13,5 x 8,5 cm

Inv. Nr. AS 2012/1304

7.110

3 Deckelkartons mit der Aufschrift »Apple Hair Fashions of New York«, o. J.

Aufbewahrungsschachteln für Ersatz- und Restmaterialien von Fluxus-Editionen; an den Stirnseiten je ein handbeschriftetes Label mit den Bez.: 35 mm.

Viewers / Brecht-cards / Ben's suicide

Geöffnet: Karton mit Lieferung von 50 Faltlupen für Mieko Shiomis Mikrofilmrolle der Fluxus-Edition *Spatial poem no.4*, 1972, vom 4. Juni 1973

Karton, mit rot und golden bedrucktem Glanzpapier kaschiert, je 8,5 x 34,5 x 16 cm

Inv. Nr. AS 2012/1301; AS 2012/1302; AS 2012/1303

7.111

Schubladenschrank, 1970er Jahre

Vitrinenschränkchen mit drei, in je 14 Fächer unterteilten Schüben für die Aufbewahrung div. Fluxus-Utensilien

Holz, Glas, verschiedene Materialien

20,7 x 69,4 x 36,7 cm

Inv. Nr. AS 2007/1100

7.112

Aerophones, um 1966

Elektrisch betriebene Maschine im Holzkasten mit acht Aggregaten, die banal-scurrile Geräusche erzeugen

Holz, Metall, 41,5 x 41,5 x 32,7 cm

Inv. Nr. AS 1996/1050

7.113 → Abb. 12 (im Textteil)

Stomach Anatomy Apron, 1968/1972–75

Schürze, produziert für *FLUXPACK 3*

Siebdruck auf Vinyl; Baumwollband neu
50,5 x 40,5 cm (ohne Band)

Inv. Nr. AS 2012/1297

Katalog**7.114**

Venus di Milo Barbeque Apron, 1967/72–75
Schürze, produziert für *FLUXPACK 3*
Siebdruck auf Vinyl
76 x 40,5 cm
Inv. Nr. AS 2012/1298

7.115

FLUX FILM ANTHOLOGY, 1962–70
37 der ursprünglich 41 von Maciunas ab 1966 zu einer Anthologie kompilierten Kurzfilme, teilweise in Farbe, teilweise mit Ton; DVD-Edition nach einer Zusammenstellung von Jonas Mekas 1992, Re:VOIR VIDEO, Paris 2010
120 Min.
Inv. Nr. Bc 13 Fluxfilm

7.116 [nicht in der Ausstellung]

Larry Miller
INTERVIEW WITH GEORGE MACIUNAS, 1978
Video, U-matic, schwarz-weiß, Expl. No. 3;
Digitalisierung 2012
60 Min.
Bez. auf der Kassette unterhalb seines Fingerabdruckes: *Larry V. Miller*
Inv. Nr. AS 1983/55

7.117 [nicht in der Ausstellung]

Larry Miller
GEORGE MACIUNAS: ON MAKING FLUX BOXES, 1978
Video, U-matic, schwarz-weiß, Expl. No. 2;
Digitalisierung 2012
34 Min.
Bez. auf der Kassette unterhalb seines Fingerabdruckes: *Larry V. Miller*
Inv. Nr. AS 1983/56

7.118

Jonas Mekas
ZEFIRO TORNA (or) SCENES FROM THE LIFE OF GEORGE MACIUNAS, 1992
Porträt von George Maciunas in Filmsequenzen der Jahre 1952–78
Video, VHS, Farbe; Edition von Recycled Video, New York; Digitalisierung 2012
30 Min.
Inv. Nr. 1996/78

7.119

THIS Seasons' greeTings From, 1961
Neujahrs-Klappkarte von George Maciunas an Dick und A. Higgins (Alison Knowles), mit handschriftlicher Absenderangabe: *Fluxus*
8,3 x 25 cm (aufgeklappt)
Inv. Nr. AS 2009/1072

7.120

INCONSEQUENTIAL – FLUXPOST – IS COMING, o. J.
Originalentwurf zum Stempel Kat. 7.77
Collage auf Karton
6,7 x 7,9 cm
Inv. Nr. AS 2012/1300

7.121

NEW FLUX YEAR, um 1966/67
Neujahrsbrief an Alison Knowles & Dick Higgins in Form eines großformatigen, fünffach gefalteten, mit einem einzigen Konfetti-Schnipsel (Aufdruck: »New Flux Year«) beklebten Blankopapiers in einem ockerfarbenen Umschlag
Offsetdruck auf Papier
55,8 x 86,2 cm (Blatt); 0,7 x 0,9 cm (Konfetti);
11,7 x 17,3 cm (Umschlag)
Inv. Nr. AS 2012/1310

7.122 → *Abb. 11 (im Textteil)*

Auswahl von 43 Labels für die Schachteleditionen von Fluxus, 1963 ff.
Offsetdruck auf z. T. farbigen Papieren
Verschiedene Formate, von 8,1–17,2 x 8,1–17,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1306

7.123

Hanns Sohms *FLUXSHOP*, o.J.
Achtteilige Ladeneinrichtung, bestehend aus 3 Unterschränken, 3 Aufsatzregalen (Mittelteil partiell verglast) sowie einem zweiteiligen Tresen mit seitlichen Vitrinenaufsätzen
Holz, altweiß lackiert; Glas
222 x 551 x 44 cm (Gesamtmaß Regale mit Unterschränken); 91 x 351 x 72 cm (Gesamtmaß Tresen mit Vitrinenaufsätzen)

Der Fluxshop befand sich im Keller des Hauses von Hanns Sohm in Markgröningen und war mit einer kaum übersehbaren Zahl von Fluxusobjekten bestückt.

In unserer Ausstellung zeigen wir einen kleineren Teil dieses Fundus, vorwiegend aus George Maciunas' Fluxus Edition, New York, ergänzt um einzelne Objekte anderer Herausgeber, u. a. Edition Francesco Conz, Verona; Daniel Spoerri, Eat Art Gallery, Düsseldorf; Wolfgang Feelisch, Vice-Versand, Remscheid.

Die Exponate im einzelnen aufzuführen, würde den gegebenen Rahmen sprengen. Verwiesen sei an dieser Stelle auf den Ausstellungskatalog von Ina Conzen, *Art Games. Die Schachteln der Fluxuskünstler*, worin der größte Teil der Objekte des Fluxshops im Detail und mit Abb. aufgeführt sind: Stuttgart 1997.

Inv. Nr. 2012/1050

7.124 → Abb. 51

Peter Moore

Hanns Sohm in seinem Fluxshop, Markgröningen, 1976

Schwarz-Weiß-Fotografie

20,1 x 25,4 cm

Inv. Nr. 2012/1320

7.125

fluxorchestra at carnegie recital hall, 1965

Zwei Eintrittskarten als Luftballons

Siebdruck [?] auf verfärbtem weißem Gummi
je ca. 10 cm (Länge)

Inv. Nr. AS 2012/1493



Abb. 51, Kat. 7.124 (Photo by Peter Moore)

CHARLOTTE MOORMAN

Little Rock, Arkansas, 18. November 1933 – 8. November 1991, New York City



Nachdem Charlotte Moorman an verschiedenen US-amerikanischen Universitäten Cello studiert hatte, arbeitete sie mehrere Jahre im American Symphony Orchestra. Ihr Repertoire bestand vor allem aus klassischen Stücken. Ab 1961 begann sie sich intensiv mit experimenteller zeitgenössischer Musik auseinanderzusetzen und Werke von John Cage, Morton Feldman, Philip Corner und La Monte Young selbst zu interpretieren. Im selben Jahr wirkte sie außerdem bei Yoko Onos Konzertabend *Works by Yoko Ono* in der Carnegie Recital Hall in New York mit. Diese Veranstaltung beeindruckte viele – unter ihnen auch einige zukünftig mit Fluxus assoziierte – Künstler nachhaltig, die nach neuen, von den tradierten Normen abweichenden künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten suchten.

Bereits 1961 arrangierte Charlotte Moorman auch erste Konzerte für zeitgenössische Musik und Kunst, z. B. *Works by Yoko Ono*. Von herausragender Bedeutung war *The Annual New York Avant-Garde Festival*, das sie ab 1963 organisierte und mit wenigen Ausnahmen bis 1980 jährlich in New York abhielt. Viele Fluxus-Künstler wie auch andere wichtige Vertreter Neuer Musik nahmen daran teil. Gleichzeitig wurde es im Jahr 1964 zum Auslöser für den Bruch innerhalb der Kerngruppe von Fluxus-Künstlern: Die Aufführung von Karlheinz Stockhausens gattungsübergreifender Komposition *Originale* führte dazu, dass George Maciunas zum Boykott und zur Sabotage der Veranstaltung aufrief. Einige Künstler schlossen sich dieser Aufforderung an, andere waren am Programm des Festivals beteiligt und protestierten gegen den Boykottaufruf; andere wiederum verhielten sich neutral.

Ebenfalls in das Jahr 1964 fällt der Beginn von Charlotte Moormans Zusammenarbeit mit Nam June Paik, die bis zu ihrem Tod andauern sollte. In subversiven Konzertperformances wollten die beiden Künstler die Formalität und Künstlichkeit aufzeigen, denen die Aufführungsbedingungen von Konzertmusik unterliegen. Zu diesem Zweck bedienten sie sich ironisch-provokanter Eingriffe in das Musikgeschehen, die zunehmend erotisch konnotiert waren. Einen Höhepunkt erreichten sie in *Opéra Sextronique*, bei der Charlotte Moorman mit nacktem Oberkörper auftrat (Kat. 8.1–8.2; Abb. 54). Dieser Akt führte dazu, dass beide Künstler nach der Aufführung des Stücks im Februar 1967 in New York wegen Verletzung sittlichen Anstands verhaftet

wurden. Nam June Paik wurde bereits am nächsten Tag frei gelassen, Charlotte Moorman jedoch musste einen Gerichtsprozess durchlaufen. Zahlreiche Künstler setzten sich für ihre Freilassung ein und verschickten Petitionsschriften bzw. forderten zu Unterschriftenaktionen auf; Charlotte Moorman selbst verfasste ein umfangreiches Dossier (Kat. 8.3–8.4). Darin legte sie dar, dass es sich bei dem Auftritt um keinen sittenwidrigen, sondern einen künstlerischen Akt gehandelt habe. In der Zukunft trat sie jedoch nicht mehr mit gänzlich entblößtem Oberkörper auf (Kat. 8.6; Abb. 52). Ob ihr bei der Zusammenarbeit mit Nam June Paik eine Rolle als Muse, Objekt sexueller Fantasien oder aktiver Mitgestalterin der Stücke zukam, ist sehr unterschiedlich bewertet worden. In jüngerer Zeit dominiert die Ansicht, Charlotte Moorman habe die Gestaltung der Performances konkret mitbestimmt.

Ihre Konzertaktionen verlangten Charlotte Moorman teilweise einen extremen Körpereinsatz ab, der oft mit einem sehr hohen Risiko verbunden war. Mieko Shiomis *Cello Sonata* beispielsweise sah vor, dass Charlotte Moorman in der Fensteröffnung eines Uhrenturms in Asolo Platz nahm und Cello spielte (Kat. 8.7). Die Aufführung dauerte zwei Stunden. In dem von Jim McWilliams für sie geschriebenen und mehrmals an verschiedenen Orten aufgeführten Stück *Sky Kiss* schwebte Charlotte Moorman mit ihrem Cello an einem Bündel mit Gas befüllter Luftballons in der Luft.

Eine Erkrankung an Brustkrebs machte es ab dem Ende der 1970er Jahre notwendig, dass Charlotte Moorman sich immer schwereren medizinischen Eingriffen unterzog. Dennoch arbeitete sie bis kurz vor ihrem Tod im November 1991 weiter.

BK

Literatur

Gronemeyer 1992

Köln 1976

Rothfuss 2010



↑ Abb. 53, Kat. 8.9

8.1 → Abb. 54

Opéra Sextronique, 1967

Aushang zur Performance im 41st Theatre New York,
9.2.1967

Offsetdruck

32,4 x 20,1 cm

Inv. Nr. AS 2012/1142

8.2

Dick Preston

Charlotte Moorman bei der Aufführung von

Opéra Sextronique, 1967

Schwarz-Weiß-Fotografie, 20,3 x 25,2 cm

Inv. Nr. AS 2012/1139

8.3

An Artist in the Courtroom (People vs. Moorman),
1967

Kopie eines 18-seitigen Typoskripts mit hand-
schriftlichen Ergänzungen, zusammengetackert

35,4 x 21,6 cm

Inv. Nr. AS 2012/1143

8.4

Nam June Paik

Please, H E L P immediately!, 1967

Petitionsschrift für Charlotte Moorman

Kopie eines Typoskripts, mit Collageelement

35,4 x 21,7 cm

Bez. quer am Rand r. in blauem Kugelschreiber:
Sehr geehrter Herr Sohm. Bitte, schreiben Sie selbst
[Verweispfeil]; verso: *und lassen Sie wenigstens /*
10 Briefe gehen / aus Stuttgart! / Paik

Inv. Nr. AS 2012/1140

8.5

Hanns Sohm

Charlotte Moorman bei der Aufführung von Nam
June Paiks *T.V. Bra for Cello*, Ausstellung Happening
& Fluxus, Kölnischer Kunstverein 1970/71

Schwarz-Weiß-Fotografie

23,5 x 17,9 cm

Inv. Nr. AS 2012/1144

8.6 → Abb. 52

Hanns Sohm

Charlotte Moorman bei der Aufführung
von Nam June Paiks *Concerto for TV Cello*,
Kölnischer Kunstverein 1974

Schwarz-Weiß-Fotografie

23,9 x 16,5 cm

Inv. Nr. AS 2012/1145

8.7

Charlotte Moorman bei der Aufführung von
Mieko Shiomis *Cello Sonata* in Asolo, um 1977

Postkarte, Freibord/Wien

Offsetdruck, 14,7 x 10,3 cm

Inv. Nr. AS 2012/1147

8.8

Postkarte an Hanns Sohm aus Asolo, 1977
Farboffsetdruck mit einer Handzeichnung von
Charlotte Moorman in schwarzem Kugelschreiber

10,2 x 14,8 cm

Inv. Nr. AS 2012/114

8.9 → Abb. 53

Cello, 1984

Grünelbes Seidenpapier, 118 x 41 cm

Bez. l. u. in rotem Faserstift: *For Hanns Sohm, / I*
love you so much, / Charlotte Moorman / 15-11-84

Inv. Nr. AS 2012/1113

Film-Maker's Cinematheque presents

CHARLOTTE MOORMAN playing
"OPERA SEXTRONIQUE"

by NAM JUNE PAIK

with TAKEHISA KOSUGI and JUD YALKUT

also

MAX MATTHEWS "International Lullaby"
JAMES TENNEY "Phases"
TAKEHISA KOSUGI "Organic Music"
YALKUT - PAIK "Cinema Metaphysique"
NAM JUNE PAIK "Variations on a Theme by Saint Saens"

masque design - ELY RAMAN
gen.assistance - BOB DUNHAM
photography - PETER MOORE

After three emancipations in 20th century music, (serial-indeterministic, actional)....
I have found that there is still one more chain to lose.... that is

PRE-FREUDIAN HYPOCRISY

Why is sex a predominant theme in art and literature prohibited ONLY in music?
How long can New Music afford to be sixty years behind the times and still claim to be a serious art?

The purge of sex under the excuse of being "serious" exactly undermines the so-called "seriousness" of music as a classical art, ranking with literature and painting.

Music history needs its D.H. Lawrence its Sigmund Freud.



FEBRUARY 9, 1967 • 9 PM • 41st ST THEATER • 125 W 41st ST • NYC
by invitation only

YOKO ONO

Tokyo, 18. Februar 1933



Wie auch den anderen aus Japan stammenden Fluxus-Künstlerinnen, jedoch im Gegensatz zu den meisten japanischen Frauen ihrer Generation, war Yoko Ono eine hervorragende Schul- und Ausbildung zuteil geworden. Sie studierte in ihrer Heimat und den USA Philosophie, Komposition und Literatur. Ab den 1950er Jahren war sie an Aktivitäten progressiv arbeitender Künstlergruppen in Tokyo beteiligt.

Nachdem sie 1956 nach New York gegangen war, schloss Yoko Ono sich schnell dem Kreis um John Cage an. In den folgenden Jahren kam ihr zunehmend eine bedeutende Rolle im Prozess der Herausbildung performativer Kunstformen zu. Sie stellte ihr Loft als einen Raum für Performances und Konzerte zur Verfügung; unter anderem regten diese Veranstaltungen George Maciunas dazu an, eine Konzertserie abzuhalten. Aber auch ihre eigenen Arbeiten waren impulsgebend für den Entwicklungsprozess neuer künstlerischer Ausdrucksformen. Obwohl Yoko Ono Ende der 1950er Jahre auch mit traditionellen bildkünstlerischen Medien wie Malerei und Zeichnung experimentierte (Kat. 9.1; Abb. 56), bilden performative und konzeptuelle Arbeiten den Schwerpunkt ihres künstlerischen Schaffens. Bereits Mitte der 1950er Jahre in Japan schrieb sie in einfacher Sprache formulierte ›instructions‹ (Anweisungen), die vom Rezipienten ausgeführt oder imaginär verwirklicht werden sollten. Sie versuchte darin, die klassische Rollenverteilung zwischen Akteur und Publikum zu durchbrechen. 1964 gab sie die ›instructions‹ gebündelt in ihrem Buch *Grapefruit* (Kat. 9.11; Abb. 57) heraus, viele der Anweisungen waren aber bereits bei ihrem ersten ›Konzert‹ in der Carnegie Recital Hall in New York 1961 aufgeführt worden. Diese Veranstaltung überschritt die Grenzen zwischen den klassischen Gattungen Bildende Kunst, Musik, Poesie, Tanz und Theater radikal und übte damit nachhaltigen Einfluss auf die ein Jahr später in Europa stattfindenden Fluxus-Konzerte aus.

Yoko Ono nahm früh an vielen wichtigen Fluxus-Veranstaltungen in den USA und in Japan teil und hatte daneben bedeutende Einzelauftritte. George Maciunas betrachtete sie als eines der Kernmitglieder von Fluxus, sie selbst nahm jedoch eine ambivalente Position ein und wollte lieber unabhängig arbeiten.

Von Yoko Onos performativen Arbeiten ist vor allem das Stück *Cut Piece* berühmt geworden, bei dem die Künstlerin vor Publikum auf dem Boden

Platz nahm, eine Schere vor sich legte und dazu aufforderte, ihre Kleidung zu zerschneiden (Kat. 9.7; Abb. 20). Auf radikale Weise wird in *Cut Piece* die Grenze zwischen Intim- und Öffentlichkeitssphäre hinterfragt, aber auch das Ausgesetztsein des Künstlers bzw. seiner Arbeit einem Publikum gegenüber thematisiert.

Schon früh begann Yoko Ono auch mit dem Medium Film zu experimentieren. Für die *Fluxfilm Anthology* (Kat. 7.115) lieferte sie mit *Film No. 4 (Bottoms)* einen Beitrag (Kat. 9.9). Durch die Gestaltung einer neuen Version des Films im Jahr 1967 in London wurde Yoko Ono in der Stadt zu einer Berühmtheit.

Während dieses Aufenthalts in London traf sie das Beatles-Mitglied John Lennon. 1969 heirateten die beiden und führten in den 1970er Jahren zahlreiche gemeinsame künstlerische Aktionen durch, die sich bewusst an ein Massenpublikum wandten. Obwohl sich Yoko Onos Schaffen durch die Partnerschaft mit John Lennon stark veränderte, blieb sie mit George Maciunas und anderen Fluxuskünstlern in Kontakt.

Yoko Ono erhielt mit der Ausstellung *This Is Not Here* im Everson Museum in Syracuse, USA, 1979 eine erste Retrospektive (Kat. 9.13). Viele Objekte waren auf ihre Erlaubnis hin von George Maciunas und Studenten der Syracuse University gefertigt worden, so z. B. auch der Katalog, der ihre wichtigsten Objekte beinhaltet (Kat. 9.12).

Yoko Ono ist bis heute international als Künstlerin aktiv.

BK

Literatur

Bielefeld 2008
New York 2000
Yoshimoto 2005



↑ Abb. 56, Kat. 9.1

9.1 → Abb. 56

Ohne Titel, 1961
 Beidseitig bemaltes Leporello, in zwei mit grünem
 Leinen bezogenen Deckeln befestigt
 Tusche in Schwarz auf Papier
 11 x 16 x 1,8 cm
 Bez. auf einem Etikett l. u. auf dem Deckel:
To Dick Higgins / Yoko
 Inv. Nr. AS 2012/1114

9.2

Norman J. Seaman presents Works of Yoko Ono,
 1961
 Programmzettel zum Auftritt in der Carnegie Recital
 Hall, New York, 24.11.1961
 Offsetdruck auf weißem Papier, beidseitig bedruckt
 21,5 x 14 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1131

9.3

George Maciunas
 Yoko Ono gestaltet die Ankündigung zum Auftritt in
 der Carnegie Recital Hall, New York 1961
 Schwarz-Weiß-Fotografie, 25,4 x 20,3 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1132

9.4

Draw Circle, 1964
 Mail-Art-Karte
 Offsetdruck auf weißem Karton
 9 x 21,6 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1136

9.5

*Norman J. Seaman presents New Works
 of Yoko Ono*, 1965
 Aushang zum Konzert in der Carnegie Recital Hall,
 New York, 21.3.1965
 Offsetdruck auf weißem Papier
 28,8 x 21,6 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1134

9.6

*Norman J. Seaman presents New Works
 of Yoko Ono*, 1965
 Programmzettel zum Konzert in der Carnegie Recital
 Hall, New York, 21.3.1965
 Offsetdruck auf weißem Papier
 28 x 13,6 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1133



↑ Abb. 57, Kat. 9.11

9.7 → Abb. 20 (im Textteil)

Peter Moore
Yoko Ono bei der Aufführung von *Cut Piece*,
Carnegie Recital Hall, New York, 21.3.1965
3 Schwarz-Weiß-Fotografien
20 x 25,3 cm
Inv. Nr. AS 2012/1135

9.8
Self-Portrait, 1965

Ein kleiner brauner Umschlag; Inhalt:
eine mattsilberne Metallplatte
6,2 x 10,5 cm (Umschlag); 4,9 x 5 cm (Metallplatte)
Bez. auf der Metallplatte l. u.: *with imaginary frame /
Self Portrait 1965 Yoko Ono*
Inv. Nr. AS 2012/1137

9.9
George Maciunas
Plakat mit Motiv aus Yoko Onos *Film No. 4*, 1968
Offsetdruck
56,7 x 43,3 cm
Inv. Nr. AS 2012/1106

9.10
Yoko Ono und John Lennon
Danger Box, 1968
Plexiglasquader mit schwarzer Einlage, daraus ein
Kreis von 2 cm Durchmesser ausgestanzt, beidseitig
gestaltet
6,4 x 6,4 x 0,7 cm
Inv. Nr. AS 2012/1130

9.11 → Abb. 57
Grapefruit, 1970
Peter Owen Limited, London
13,7 x 13,9 cm
Inv. Nr. AS 2012/1129

9.12
This Is Not Here, 1971
Katalog zur Ausstellung des Everson Museum of Art,
Syracuse, 9.-27.10.1971
Auf Kunstlederband geklebte, hohle Holzteile, die
zusammengesetzt einen Kasten ergeben; Inhalt: 8
leere weiße Plastikschränke, gläserner Schlüssel,
2 Tuschezeichnungen, *Painting to be stepped on by
Ono and John*, eine Erzählung, Buch *Grapefruit*.
15,6 x 18 x 15,3 cm
Inv. Nr. AS 1986/0130

9.13
This Is Not Here, 1971
Plakat zur Ausstellung des Everson Museum of Art,
Syracuse, 9.-27.10.1971
Offsetdruck
48,3 x 63,5 cm
Inv. Nr. AS 2012/1104

9.14
This Is Not Here, 1971
Zeitung zur Ausstellung des Everson Museum of Art,
Syracuse, 9.-27.10.1971
Offsetdruck
3 Bogen, je Seite 54,9 x 42 cm
Inv. Nr. AS 2012/1105

9.15 → Abb. 55
Air Dispenser, 1971
Süßigkeitenspender aus rostfreiem Stahl und Glas,
Inhalt: leere, durchsichtige Plastikkapseln
40 x 16 x 19 cm
Inv. Nr. AS 1996/1057

NAM JUNE PAIK

Seoul, 20. Juli 1932 – 29. Januar 2006, Miami, Florida



Als Nam June Paik 1958 bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt John Cage und seine Kompositionen kennenlernte, kam es zu einer Art Initialzündung. Der aus Südkorea stammende Künstler war nach einem Studium der Ästhetik, Kunstgeschichte und Musik in Japan 1956 nach Deutschland gekommen, um dort zu promovieren. Insbesondere progressive zeitgenössische Musik interessierte ihn. In John Cages Kompositionen, die mit Zufall sowie Unbestimmtheit arbeiteten und alltäglichen Geräuschen ebensoviel Gewicht einräumten wie musikalischen Klängen, fand Nam June Paik eine entscheidende Inspirationsquelle für sein Schaffen.

Seine ersten Konzerte, die die Trennung zwischen Kunst und Alltag sowie die tradierten Aufführungsbedingungen von Konzertmusik radikal unterwanderten, wurden ab 1959 im Atelier der Künstlerin Mary Bauermeister in Köln aufgeführt. Eines davon war John Cage gewidmet, und auch in späteren Jahren schuf Nam June Paik Hommagen an sein geschätztes Vorbild oder arbeitete mit ihm zusammen, vor allem für seine Video- und Fernseharbeiten ab den 1970er Jahren wie beispielsweise *A Tribute to John Cage* (Kat. 10.18). Im Gegensatz zu John Cage räumte Nam June Paik aber dem Aspekt des Performativen denselben Stellenwert ein wie dem Klangerlebnis. Seine Version des auf John Cage zurückgehenden präparierten Klaviers beispielsweise, das 1963 bei Nam June Paiks erster großer Einzelausstellung *Exposition of Music* (Kat. 10.6–10.8) in Rudolf Jährings Galerie Parnass in Wuppertal gezeigt wurde, sollte dem Besucher nicht nur ein von vertrauten Klavierklängen und Konzertaufführungspraktiken abweichendes Erlebnis gewähren: Es war vielmehr zu einem gestalteten Objekt geworden, das vom Publikum selbst bedient werden konnte und dabei sehr überraschende Effekte hervorrief wie z. B. das Einschalten eines Föns (Kat. 10.9; Abb. 60).

Nam June Paik war bereits an den beiden Veranstaltungen im Juni 1962 beteiligt gewesen, die die Fluxus-Festspiele in Wiesbaden vorwegnahmen: dem *Kleinen Sommerfest après John Cage* in der Galerie Parnass in Wuppertal sowie *Neo-Dada in der Musik*, das im Rahmen der Düsseldorfer Kammerfestspiele am 16. Juni stattfand. Nach den Auftritten

in Wiesbaden wirkte er bei allen folgenden bedeutenden Fluxus-Festivals und -Konzerten in Europa mit. Extrem kritisch, aber stets auf humorvolle und selbstironische Weise hinterfragte er tradierte Vorstellungen von Kunst wie auch gesellschaftliche und politische Phänomene (Kat. 10.2; Abb. 59). Zu diesem Zweck bezog er in seine Arbeiten Medien wie Fernsehen und Video ein, die zum damaligen Zeitpunkt relativ neuartige Erscheinungen waren und in den Bereich der Unterhaltungskultur fielen. Nam June Paik nutzte sie als einer der ersten Künstler für die Bildenden Künste und zählt deshalb zu den Pionieren der Film- und Videokunst (Kat. 10.16).

Nachdem Nam June Paik 1963 ein Jahr lang in Tokyo gelebt und dort Kontakte mit intermediär arbeitenden Künstlern wie Yoko Ono, Mieko Shiomi oder Ay-O geknüpft hatte, ging er im folgenden Jahr nach New York. Dort begann die langjährige, nicht immer einfache Zusammenarbeit mit Charlotte Moorman. Er sah in ihr den Schlüssel zur Verwirklichung seines bereits seit Jahren verfolgten Ziels, die Kunst bzw. Musik zu erotisieren.

Die Zusammenarbeit mit Charlotte Moorman führte unter anderem dazu, dass Nam June Paik 1965 durch George Maciunas von Fluxus ausgeschlossen wurde (Kat. 10.14; Abb. 61). Wie bei den meisten anderen Fluxus-Künstlern, denen dasselbe widerfuhr, blieb der Kontakt zu George Maciunas jedoch bestehen, auch trat Nam June Paik weiterhin bei Fluxus-Veranstaltungen auf.

Nam June Paik war als Künstler relativ schnell erfolgreich. Zu hoher Bekanntheit kam er im Verlauf der 1970er Jahre mit seinen Videoarbeiten und -skulpturen. Viele namhafte Sammlungen für jüngere Kunstformen zählen Arbeiten von Nam June Paik zu ihren Beständen.

BK

Literatur

Daniels 2011
Decker 1992
Düsseldorf 2010
Köln 1976

Kill Pop-art, because it is Dada minus criticism.

Kill Op-art, because it is Mondrian without metaphisics.

Kill Pot-art, because it is total capitulation through
total masturbaton.

Kill Paik's art, because it is the combination of all three evils.

Nam June Paik,

sorry.

↑ Abb. 59, Kat. 10.2 (Ausschnitt)

10.1

Kompositionen von Cage, Young, Paik, 1960

Einladung zu einem Konzert im Atelier

Mary Bauermeister in Köln, 6.10.1960

Offsetdruck auf einer weißen Papierkarte

10,5 x 14,9 cm

Inv. Nr. AS 2012/1361

10.2 → Abb. 59

Kill Pop-art, Anfang 1960er Jahre

Typoskript auf beigem Papier

28 x 21,8 cm

Inv. Nr. AS 2012/1151

10.3

Yellow Peril! C'est moi, um 1963/64

Roter Faserstift auf beigem Papier,

mehrfach geknickt

29,5 x 21 cm

Inv. Nr. AS 2012/1162

10.4

Hartmut Rekort

Paik performt *Simple* im Rahmen von *Fluxus – Internationale Festspiele Neuester Musik*, Wiesbaden

1962

Schwarz-Weiß-Fotografie, 18,2 x 18,2 cm

Inv. Nr. AS 1989/3

10.5

Random Access, um 1962

Beidseitig verglaste Büchervitrine und Unterbau aus Holz; Inhalt: Bücher in verschiedenen Sprachen

161 x 100 x 44,8 cm

Inv. Nr. AS 2012/1116

10.6

Exposition of Music, 1963

Aushang zur Ausstellung in der Galerie Parnass, Wuppertal, 11.–20. 3.1963

Serigrafie in Rot, quer auf ein beidseitig bedrucktes asiatisches Zeitungsblatt gesetzt

25 x 35,5 cm

Inv. Nr. AS 2012/1107

10.7

Exposition of Music, 1963
Plakat zur Ausstellung in der Galerie Parnass,
Wuppertal, 11.–20. 3.1963
Serigrafie in Schwarz und Rot
auf beigefarbenem Papier
57,7 x 42,1 cm
Inv. Nr. AS 2012/1108

10.8

Exposition of Music, 1963
Informationsblatt zur Ausstellung in der
Galerie Parnass, Wuppertal, 11.–20. 3.1963
Offsetdruck in Schwarz auf dünnem
durchscheinendem Papier
35,3 x 24,7 cm
Inv. Nr. AS 2012/1109

10.9 → Abb. 60

Manfred Montwé
15 Fotografien der Ausstellung in der
Galerie Parnass, Wuppertal, 11.–20. 3.1963
Schwarz-Weiß-Fotografien, je 17,1 x 23,8 cm
Inv. Nr. AS 2012/1157

10.10

Biographie, 1964
Typoskript auf beigem Papier
2 Blätter, je 27,7 x 21,5 cm
Bez. auf dem erstem Blatt quer am Rand l. in
blauem Kugelschreiber: *Es kann als meine
Biographie gedruckt werden / aber auch
können Sie weglassen ... Nicht so wichtig!*
im Text handschriftliche Korrekturen
Inv. Nr. AS 2012/1161



↑ Abb. 60, Kat. 10.9

Katalog**10.11**

Kill Pop-Art!! Robot Opera, 1964
 Programmzettel zur Uraufführung von
Robot Opera, New York 1964
 Offsetdruck auf beigem Papier,
 beidseitig bedruckt und gefaltet
 27,8 x 21,5 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1160

10.12

Peter Moore
 Nam June Paik und Charlotte Moorman bei einer
 Aufführung von *Robot Opera*, 1964
 Schwarz-Weiß-Fotografie
 25,2 x 20,4 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1158

10.13

Robot, 1965
 Schwarz-Weiß-Fotografie, geknickt,
 in der Mitte ein Brandloch
 12,6 x 8,9 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1171

10.14 → Abb. 61

Anonym
Traitor, you left Fluxus!
 Postkarte an Nam June Paik, 1965
 Postkarte aus beigem Papier, handschriftlich
 in dickem schwarzem Faserstift beschrieben
 8,8 x 13,9 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1170

10.15

Mixed Media Opera, 1968
 Aushang
 Offsetdruck auf beigem Papier, beidseitig gestaltet
 43 x 21,4 cm
 Bez. recto in Bleistift mit verschiedenen
 Anmerkungen
 Inv. Nr. AS 2012/1159

10.16

Global Groove, 1974
 Plakat zur Ausstrahlung durch WNET/TV
 Boston, 2.10.1974
 Offsetdruck
 47,6 x 33 cm
 Bez. l. u.: Paik; mit Sprechblasen in roter Fettkreide
 bemalt, die aus den Mündern der auf dem Plakat ab-
 gebildeten Nam June Paik und Charlotte Moorman
 kommen, darin geschrieben: *greetings to / Sohm*
 Inv. Nr. AS 2012/1110

10.17

Candle TV, 1975
 Holzgehäuse eines Fernsehgerätes und Kerze
 44,5 x 60 x 50 cm
 Inv. Nr. P 990

10.18

A Tribute to John Cage, 1976
 Aushang zur Ausstrahlung durch WNET/TV
 New York, 3.11.1976
 Offsetdruck, 49,3 x 33,1 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1362

10.19

Nam June Paik und Joseph Beuys
*In Memoriam George Maciunas. Klavierduett Joseph
 Beuys & Nam June Paik*, 1978
 Aushang
 Offsetdruck auf grünem Papier
 29,6 x 20,9 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1166

10.20

G. W. Theil
Nam June Paik und Joseph Beuys in Concert, 1978
 Schwarz-Weiß-Fotografie aus einer edierten
 Fotodokumentation, 23,3 x 17,7 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1165

10.21

Video Cards, 1981
2 Spielkarten, recto: Herz 2 und Karo 3,
verso: Serigrafie
je 8,9 x 5,8 cm
Bez. Herz 2 verso l. in blauer Tinte: *for / Sohm / Paik*;
Karo 3 verso in blauer Tinte: *for Thomas [?] / Paik*
Inv. Nr. AS 2012/1167

10.22

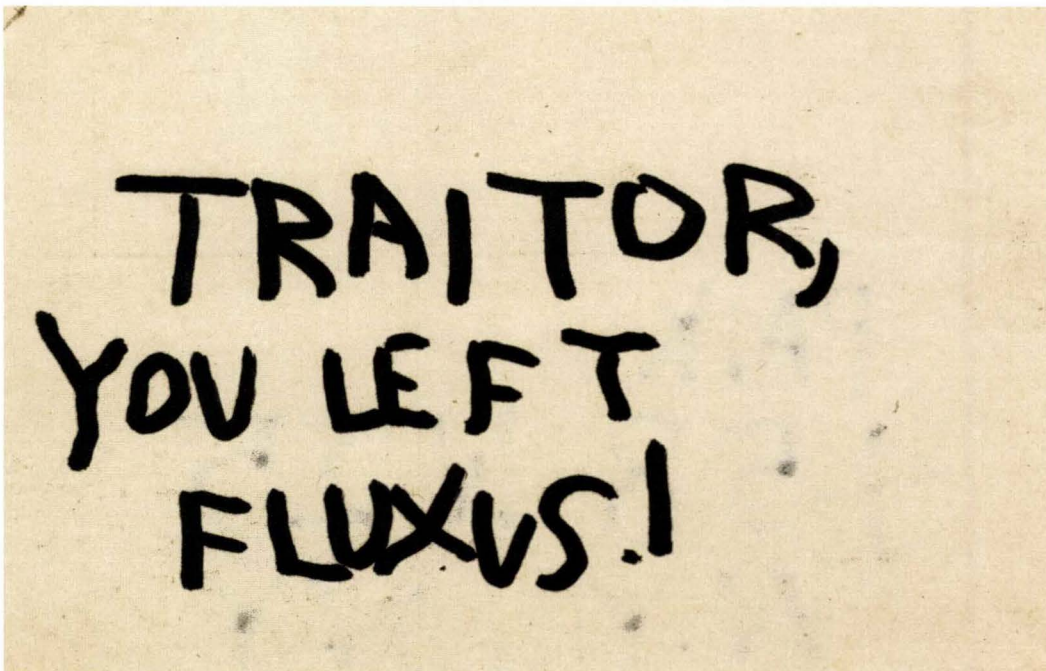
Triangle, Trinity, 1998
Siebdruck, Offsetlithografie, teilweise Collage
auf weißem Büttenspapier; Ex. 16/60
je 40 x 50,2 cm (Blatt); 30,3 x 42,6 cm (Darstellung)
Bez. jeweils r. u. in Bleistift: *Paik*; l. u.: *16/60*
Inv. Nr. A 2002/GVL 608,a-c
(Leihgabe der Freunde
der Staatsgalerie Stuttgart)

10.23

Anonym
Porträt von Nam June Paik, o. J.
Schwarz-Weiß-Fotografie
25,2 x 20,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1169

10.24 → Abb. 58

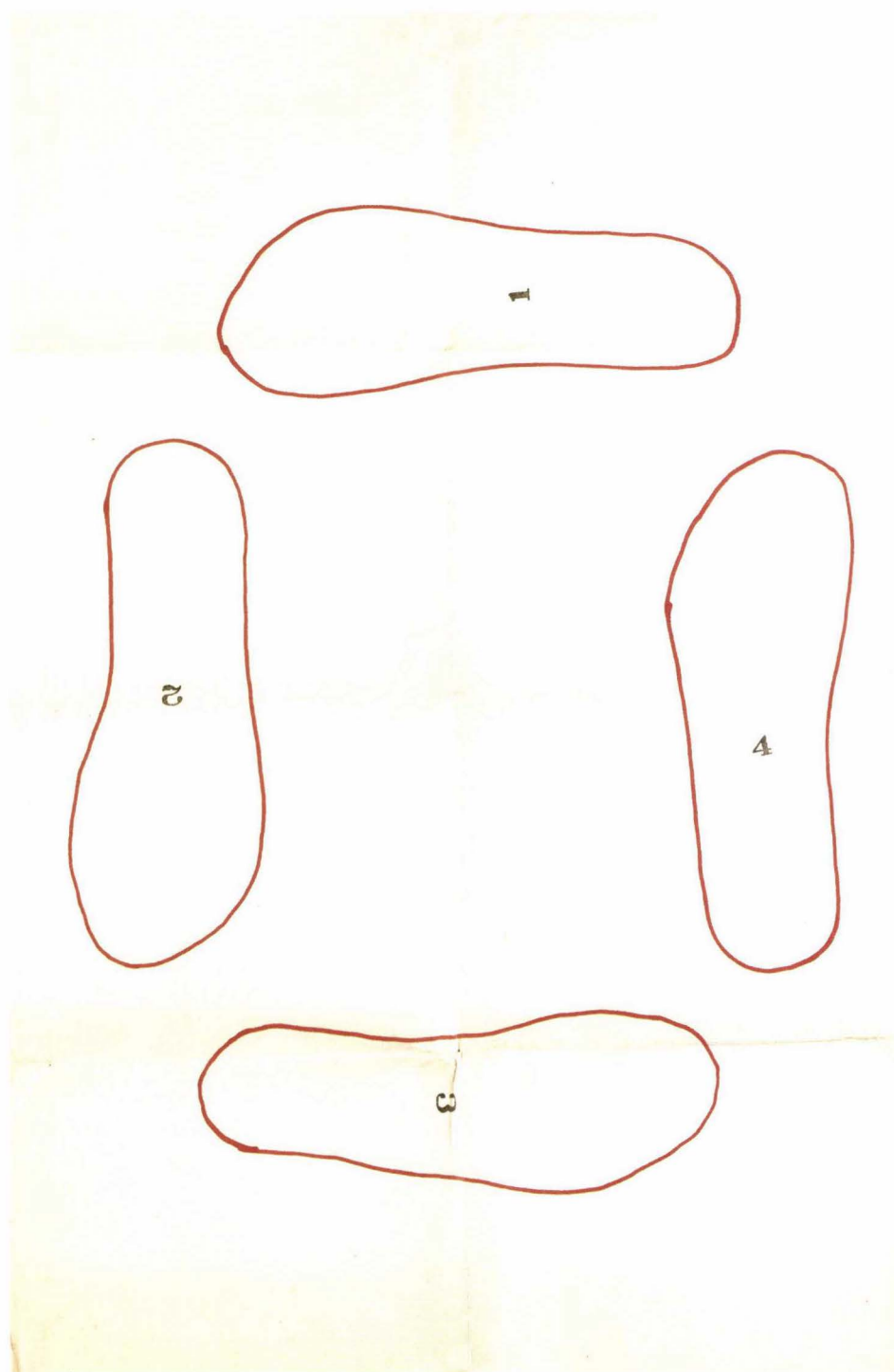
Eimer (electronics), o. J.
Roter Metalleimer mit unregelmäßig angebrachten
Löchern und handbeschriebenem Etikett am Henkel
22,2 x 25,8 cm (Durchmesser oben)
Bez. auf dem Etikett in blauem Kugelschreiber recto:
*Eimer / (electronics) / vererbt / Dick Higgins / (59-
65) / Paik (65-66) / D.ter Rot / (66-?) / Sohm*; l. u.
signiert: *Paik*; verso: *entweder / ein / Verstärker) /
oder / sine-wave / generator / Mit Batterie*
Inv. Nr. AS 2012/1087



↑ Abb. 61, Kat. 10.14

BENJAMIN PATTERSON

Pittsburgh, Pennsylvania, 29. Mai 1934



Wie zahlreiche andere Fluxus-Künstler kommt Ben Patterson aus dem Bereich der Musik. Nach einem Musikstudium arbeitete er als Erster Kontrabassist im Philharmonischen Orchester in Ottawa, Kanada, und hatte früh Erfolge als Solist.

Unmittelbar nach seinem Umzug aus den USA nach Köln im Jahr 1960 knüpfte er Kontakte zur dort ansässigen zeitgenössischen Musikszene und wirkte bei Konzerten mit. Unter anderem nahm er an Veranstaltungen im Atelier der Künstlerin Mary Bauermeister teil, das eine wichtige Plattform für experimentelle Kunstformen darstellte. Ben Patterson lernte dort John Cage, aber auch zahlreiche der später mit Fluxus assoziierten Künstler wie Nam June Paik, Wolf Vostell und La Monte Young kennen. Auch entstanden während dieser Zeit bereits erste Partituren, die später im Rahmen von Fluxus-Veranstaltungen und Konzerten aufgeführt wurden, unter anderem *Paper Piece* (Kat. 11.1–11.2; Abb. 63). Diese Arbeit wurde durch eine Begegnung mit Karlheinz Stockhausen angeregt, der damals mit Mary Bauermeister verheiratet war und zu den bedeutendsten Vertretern für Neue Musik in Deutschland zählte. Ben Patterson empfand das Auftreten des Komponisten als arrogant und schuf mit dem Stück eine rigoros gegen tradierte musikalische Normen verstoßende Arbeit. So entsteht die »Musik« durch verschiedene Handlungen, die die Teilnehmenden mit Papier vornehmen – z. B. Schütteln, Zerreißen, Zusammenknüllen. *Paper Piece* ist ein gutes Beispiel für Ben Pattersons amüsante, aber tiefsinnige Stücke, bei denen das Klangerlebnis ebenso im Mittelpunkt steht wie die performativen Handlungen, die die Töne hervorrufen.

Über die in Köln geknüpften Kontakte lernte Ben Patterson auch George Maciunas kennen. Gemeinsam organisierten sie 1962 *Fluxus – Internationale Festspiele Neuester Musik* in Wiesbaden, an denen Ben Patterson mit eigenen Arbeiten teilnahm und wo er auch bei der Aufführung von Werken anderer Künstler mitwirkte. Bereits zuvor war er an den beiden Veranstaltungen beteiligt, die Fluxus vorwegnahmen: dem *Kleinen Sommerfest après John Cage* in Wuppertal und *Neo-Dada in der Musik* in Düsseldorf.

Neben weiteren Partituren wie z. B. *Second Solo Dance from »Lemons«* (Kat. 11.3; Abb. 64) entstanden 1962 auch Ben Pattersons erste Publikationsprojekte und einige Objektarbeiten. Sie wurden

teilweise speziell für die Produktion als Fluxus-Edition konzipiert. *Instruction No. 1*, das als Fluxus-Ausgabe für 1964 angekündigt war, aber nie als solche realisiert wurde, lehnt sich an Diagramme für Tanzschrittmuster an – letztlich beschreibt der Ausführende aber nur einen sich beständig wiederholenden Kreis (Kat. 11.6; Abb. 62).

1963 kehrte Ben Patterson in die USA zurück; zum Ende der Dekade zog er sich aus der progressiven Kunstszene zurück. Er arbeitete im kulturpolitischen Bereich; gelegentlich trat er bei Performances auf. Erst ab 1982 betätigte er sich wieder vorwiegend künstlerisch, nahm aktiv an Ausstellungen teil und erhielt eigene Präsentationen. Ben Patterson lebt und arbeitet in Wiesbaden.

BK

Literatur

Houston 2012
Patterson 1991
Wiesbaden 2012



↑ Abb. 63, Kat. 11.2

11.1

Paper Piece, 1960

Typoskript

29,7 x 21,1 cm

Inv. Nr. AS 2012/1359

11.2 → Abb. 63

Anonym

Paper Piece, Anfang der 1960er Jahre

Schwarz-Weiß-Fotografie

15,3 x 19,9 cm

Inv. Nr. AS 2012/1358

11.3 → Abb. 64

Second Solo Dance from »Lemons« /

Traffic Light / Ants, um 1962

Typoskript, 19,9 x 21 cm

Inv. Nr. AS 2010/1013

11.4

Winclair

Alison Knowles führt

Solo Dance from »Lemons« auf, 1962

Schwarz-Weiß-Fotografie, 21,7 x 18 cm

Inv. Nr. AS 2012/1357

11.5

Ants, Anfang der 1960er Jahre

Schwarz-Weiß-Fotografie

22,9 x 21,6 cm

Inv. Nr. AS 2012/1464

11.6 → Abb. 62

Instruction No. 1, 1964

Roter Filzstift, Stempeldruck auf beigem Papier

78 x 51 cm

Inv. Nr. AS 2012/136

SECOND SOLO DANCE FROM "LEMONS"

Benjamin Patterson, Köln, 1961

A large pulley is hung from ceiling.

A rope of a length that both ends reach floor is hung through pulley.

Dancer ties loop in one end, lays face down, or face up, or face left or face right (or tries all four positions), places feet through loop and hoist self using free end. Dance may end after ceiling is achieved, or after failures of a predetermined number of attempts, or upon exhaustion.

TRAFFIC LIGHT - A very Lawful Dance - for Ennis Benjamin Patterson, Wiesbaden, June 1962

A traffic light, with or without special pedestrian signals is found or positioned on street corner or at stage center.

Performer(s) waits at real or imaginary curb on red signal,

alerts self on yellow signal,

crosses street or stage on green signal.

Achieving opposite side, performer(s) Turns, repeats sequence.

A performance may consist of an infinite, an indeterminate or a predetermined number of repetitions.

ANTS (photographs of ants on paper) Benjamin Patterson, Düsseldorf, 1960
Wiesbaden, 1962

A 1960 Composition of Benjamin Patterson anticipating and to be used in conjunction with 1962 "grid" compositions of George Maciunas

DIETER ROTH

Hannover, 21. April 1930 – 5. Juni 1998, Basel



Dieter Roth (Diter Rot), wichtiger Vertreter der Intermediakunst, der durch seine häufige Anwesenheit in der Staatsgalerie sowie durch die besondere Verbundenheit mit Hanns Sohm für Stuttgart eine große Bedeutung besitzt, sah sich nicht als Fluxus-Künstler. Er kannte aber die meisten europäischen und amerikanischen Protagonisten und pflegte mit ihnen intensiven Austausch: Mit Daniel Spoerri freundete er sich schon 1953 an, Emmett Williams und Robert Filliou traf er 1960, in Arthur Köpckes Kopenhagener Galerie stellte er im selben Jahr Künstlerbücher und 1963 seine *stupidogramme* aus; mit Alison Knowles, Dick Higgins, Charlotte Moorman, Nam June Paik, George Brecht, Al Hansen, Robert Watts und Joe Jones machte er dann 1964 in New York Bekanntschaft. Dennoch nahm er weder an den frühen europäischen Fluxus-Festivals teil, noch involvierte er sich in die Aktivitäten des New Yorker Fluxus.

Seine Beteiligung an Fluxus-Editionen blieb punktuell. Für die von La Monte Young mit Jackson Mac Low herausgegebene und von Maciunas gestaltete Kompilation *An Anthology* von 1962 (Kat. 7.106, Abb. 5) konzipierte er eine *Black Page with Holes*. In der Umsetzung ersetzte George Maciunas den von Dieter Roth vorgeschlagenen schwarzen Karton durch weiße Pappe, ohne dafür dessen Einverständnis einzuholen. Ob Dieter Roth an einem für den 5. Februar 1962 angekündigten Wohltätigkeitskonzert in New York teilnahm, wie ein entsprechender Programmzettel nahelegt, ist nicht zu belegen.

George Brecht druckte in der ersten Ausgabe seiner Zeitschrift *V TRE* (1963) ein kurzes, noch deutlich in der Tradition der Konkreten Poesie stehendes Gedicht Dieter Roths ab: »ich liebe mich / du liebst mich / er liebt mich / sie liebt mich / es liebt mich / wir lieben mich / ihr liebt mich / sie lieben mich« – signiert mit: Diter Rot. (Kat. 1.17–1.19). Noch in der Reduziertheit dieses kleinen Sprachkunstwerks – es handelt sich um die schlichte Konjugation des Wortes ›lieben‹ – scheint etwas von dem Spiel mit dem Künstler-Ego auf, das sich, darin Ben Vautier nicht unähnlich, wie ein roter Faden durch das Werk Dieter Roths zieht. Denn die handschriftliche Signatur suggeriert eine Identifikation des lyrischen Ichs mit dem Autor. Dieter Roth brach 1963 bei einer Aktion in Köpckes Galerie mit der Konkreten Poesie. Gleichwohl blieb Sprache ein tragendes Ausdrucksmittel in der Kunst Dieter Roths. In dieser Hinsicht steht er – bei allen Differenzen – den Fluxus-Künst-

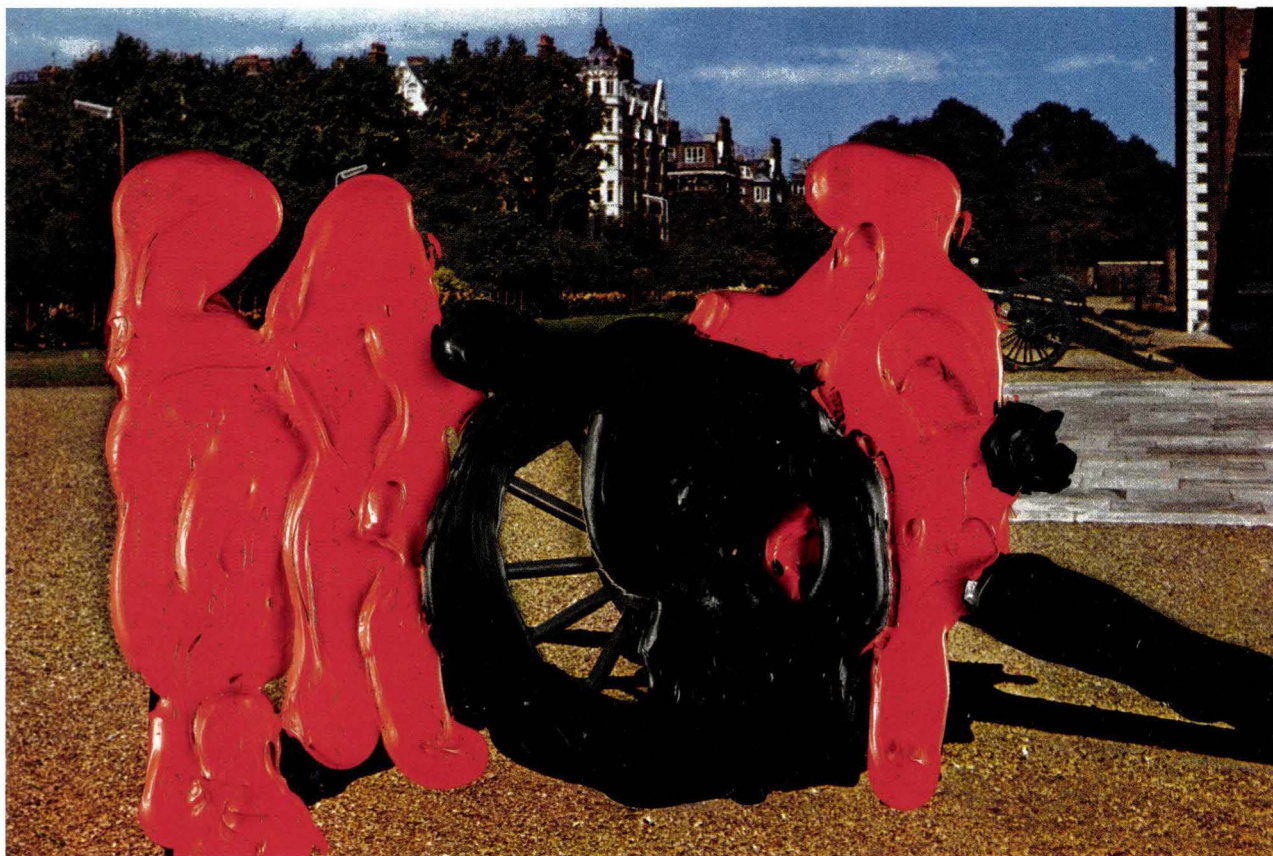
lern Robert Filliou und Emmett Williams nahe. Mit Emmett Williams kooperierte er 1967 bei dem »doppelbuch« *Noch mehr Scheiße. Eine Nachlese* (erschienen 1968).

Neben der Sprache bilden in Dieter Roths Werk die Kategorien des Zufalls, des Kollektivs und der experimentellen Musik deutliche Parallelen zu Fluxus. Den Einfluss des Zufalls untersuchte Dieter Roth auf unterschiedliche Weise, am radikalsten Anfang der 1960er Jahre mit den Schimmel- und Verwesungsobjekten, die er einem permanenten visuellen und olfaktorischen Veränderungsprozess anheimgab. Vergleichbare Versuche mit anorganischen Materialien unternahm George Brecht. Die Idee des Kollektivs und des Netzwerks – ein zentraler Gedanke von Fluxus – erprobte Dieter Roth in Gemeinschaftsprojekten mit Künstlerfreunden und Familienmitgliedern. Auch war Dieter Roth in den 1960er und frühen 1970er Jahren ein eifriger Produzent und Versender von Mail-Art-Arbeiten, wovon ein reicher Fundus mit bearbeiteten Postkarten im Archiv Sohm und in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart zeugt. Zum Kreis der Adressaten gehörten neben Hanns Sohm insbesondere die Fluxus-Künstler Dick Higgins (Kat. 12.1, Abb. 66), Robert Filliou (Kat. 12.3, Abb. 65) und George Brecht (Kat. 12.4). Anders als die Mail-Art-Arbeiten der Fluxusprotagonisten – etwa die Edition *Ample Food for Stupid Thought* – zielten Dieter Roths Postkarten allerdings nicht auf eine Aktion des Empfängers. Vielmehr stellten sie reine Sammelobjekte dar.

SE

Literatur

Stuttgart 2000



↑ Abb. 66, Kat. 12.1

12.1 → Abb. 66

Postkarte an Dick Higgins, um 1968
 Farbige Postkarte der Chelsea Pensioners in London,
 überarbeitet mit roter und schwarzer Acrylfarbe
 9,8 x 14,5 cm
 Inv. Nr. AS 1999/1344

12.2

Postkarte an Dick Higgins, um 1968
 2 übereinander geklebte farbige Ansichtskarten,
 überarbeitet mit Klebeband und schwarzer
 Acrylfarbe
 9,5 x 14,5 cm
 Inv. Nr. AS 1999/1357

12.3 → Abb. 65

Postkarte an Robert Filliou, 25.1.1968
 Farbige Ansichtskarte der St. Paul's Cathedral,
 London, überarbeitet mit Acryl und Nagellack
 14 x 8,9 cm
 Inv. Nr. AS 1999/1374

12.4

Postkarte an George Brecht, 26.1.1968
 Farbige Ansichtskarte der St. Paul's Cathedral,
 London, überarbeitet mit Acryl und Nagellack
 14 x 8,9 cm
 Inv. Nr. AS 1999/1303

12.5 → Abb. 67–68

Postkarte an Hanns Sohm, 21.4.1967
 Farbige Ansichtskarte (GUDM-Serie),
 überarbeitet mit Acrylfarbe, 9 x 14 cm
 Inv. Nr. AS 1999/1334

12.6

Postkarte an Hanns Sohm, 1968
 Farbige Ansichtskarte mit einer Luftaufnahme
 von Köln, überarbeitet mit roter Acrylfarbe; auf eine
 Spanplatte aufgezogen und gerahmt von Hanns Sohm
 10,4 x 14,9 cm
 Inv. Nr. AS 1999/1380



TAKAKO SAITO

Sabae-Shi, 1929



Die aktive Miteinbeziehung des Rezipienten steht im Zentrum vieler Arbeiten der japanischen Künstlerin Takako Saito, die sehr oft auf eine spielerische Interaktion abzielen. Bei vielen ihrer Objektarbeiten handelt es sich in der Tat um Spiele, beispielsweise Schachspiele. Allerdings sind diese auf skurrile Weise verfremdet, sodass sich die klassischen Schachregeln nicht auf sie anwenden lassen. So bestehen die ›Spielfiguren‹ bei *Spice Chess* aus mit Gewürzen gefüllten Reagenzgläsern (Kat. 13.4; Abb. 18), beim *Gesicht-Schachspiel* (Kat. 13.9) aus einem Satz Marmeln. Da es zumeist keine Anleitung gibt, steht dem Spieler offen, sich die Regeln selbst auszudenken. Ziel der Künstlerin ist es, dem Betrachter auf diese Weise zur Entdeckung der eigenen Kreativität zu verhelfen sowie konventionelle Auffassungen von Kunst zu hinterfragen. In diesem Sinn sind auch Ausstellungskonzepte und Aktionen, die Takako Saito realisiert, bis heute auf ein Mitmachen und Interagieren des Publikums angelegt.

Kennt man den Ausbildungshintergrund der Künstlerin, erklärt sich der hohe Wert, den sie dem partizipatorischen Aspekt bei ihrer Kunst einräumt. Takako Saito studierte in ihrer Heimat Japan Erziehungswissenschaften und praktizierte während ihrer Tätigkeit als Lehrerin sehr freie Erziehungsmethoden. Ihr Interesse, Kreativität zu fördern, wurde durch ihre Beteiligung am *Educators' Art Movement* bekräftigt. Angeregt durch die Bewegung, begann sie, mit verschiedenen künstlerischen Medien zu experimentieren und ging 1960 als Künstlerin nach Tokyo. Auch knüpfte sie über das *Educators' Art Movement* viele wichtige Kontakte, unter anderem zu dem japanischen Künstler Ay-O.

Auf dessen Aufforderung flog Takako Saito 1963 nach New York. Dort wurde sie bereits kurz nach ihrer Ankunft für Fluxus aktiv; ihre Fluxus-Objekte und Schachspiele bildeten einen signifikanten Beitrag zu den Aktivitäten der Gruppe. Dennoch lief ihre Karriere nur schleppend an: Sie half George Maciunas bei der Herstellung der Fluxus-Editionen und -Objekte; eine Performance kam jedoch nicht zustande. Ihr Beitrag zum *Perpetual Fluxfest* im Jahr 1965, *Amusement*, konnte aus finanziellen Gründen nicht stattfinden, weshalb Takako Saito daraus ein Mail-Art-Event machte.

Eine Performance im Café au GoGo, zu der Alison Knowles sie eingeladen hatte, fiel aufgrund von Missverständnissen aus. Auch hieraus entwickelte sich eine Mail-Art-Arbeit: In *Event Postponed* und *Event Disappeared into the Bottom of the Pacific* (Kat. 13.3) verarbeitete die Künstlerin auf heiter-ironische Weise die nicht zustande gekommene Veranstaltung.

Als Takako Saitos Visum für die USA 1968 auslief, reiste sie nach Europa und finanzierte sich dort viele Jahre über Gelegenheitsarbeiten. Parallel entstanden jedoch kontinuierlich ästhetisch und handwerklich hochwertige Objektarbeiten, Bücher und Multiples in kleinen Auflagen. *Etching Boxes* beispielsweise stellt diese Qualitäten unter Beweis (Kat. 13.6; Abb. 70–71). Dennoch ist diese Arbeit nicht als Kunstobjekt im klassischen Sinn zum Anschauen gedacht, sondern auf eine Interaktion des Betrachters hin ausgerichtet. Im Inneren jedes Würfels ist ein Objekt auf einen der Böden geklebt; da es sich um unterschiedliche Gegenstände handelt, ergibt sich beim Rollen oder Werfen jedes Würfels ein anderes Geräusch. Ein ähnliches Prinzip liegt auch der Arbeit *Music book* zugrunde (Kat. 13.12). Generell kommt dem Würfel bei vielen Objektarbeiten und Aktionen der Künstlerin eine zentrale Rolle zu, denn Takako Saito sieht im Kubus ein unbegrenztes Spielpotenzial angelegt. Er ist schließlich zu einer Art Markenzeichen ihrer Kunst geworden.

Ab den 1970er Jahren fanden in Europa ihre ersten Performances statt (Kat. 13.7–13.8; Abb. 72–73). Auch gründete sie ihren eigenen Verlag Noodle Editions, um ihre Arbeiten systematisch vertreiben zu können.

Nach langen Jahren des Nomadenlebens ließ Takako Saito sich 1979 in Düsseldorf nieder, wo sie bis heute lebt und arbeitet.

BK

Literatur

Fricke 1997
Knapstein 2005
Yoshimoto 2005

Katalog**13.1**

Einladung zu einer Performance
im Café au GoGo, New York, 1965
Holzplättchen, mit Stempel bedruckt,
in schwarzem Faserstift beschriftet
11 x 7,6 x 0,6 cm
Bez. verso M. in schwarzem Faserstift:
Adresse von Hanns Sohm
Inv. Nr. AS 2012/1173

13.2

Benachrichtigung über die Verschiebung der
Performance im Café au GoGo, New York, 1965
Postkarte, mit Stempel bedruckt und blauer Tinte
beschriftet
14 x 8,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1174

13.3

*Event Disappeared into the Bottom
of the Pacific*, 1965
Kleine Holzschachtel, mit Text bedruckt
und unbekanntem rasselndem Inhalt
3,1 x 3,1 x 3,9 cm
Inv. Nr. AS 1998/1112

13.4 → *Abb. 18 (im Textteil)*

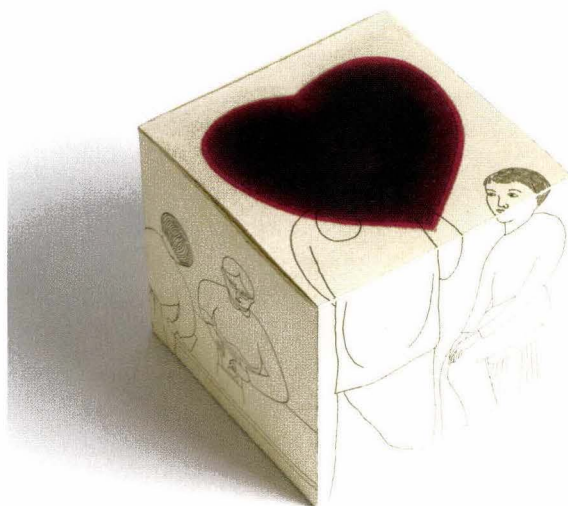
Spice Chess (1), 1966
Holzschachtel mit unregelmäßig angebrachten
Löchern, auf dem Deckel Etikett mit Titel;
Inhalt: Plastikgestell, mit Gewürzen
gefüllte und zugekorkte Reagenzgläser
19,5 x 17 x 14,2 cm (Schachtel)
Inv. Nr. AS 1996/1004

13.5 → *Abb. 69*

Christmas Dinner, 1967
Pappteller, mit Stempel bedruckt, gefalteter
Papierbogen; umhüllt von einer Plastiktüte,
daran 3 verschiedene blattförmige Pappanhänger,
in schwarzem Stift beschrieben
ca. 15,6 x 18,8 cm
Inv. Nr. AS 2012/1172

13.6 → *Abb. 70–71*

Etching Boxes, 1968
Bedruckte Pappschachtel; Inhalt: 27 bedruckte
Pappwürfel, 14 x 14 x 14 cm (Schachtel)
Inv. Nr. AS 1998/1114



↑ Abb. 70, Kat. 13.6

13.7 → *Abb. 72–73*

Anonym
Performance im Studio Morra, Neapel, 1975
2 Schwarz-Weiß-Fotografien
15 x 24 cm und 15,8 x 24 cm
Inv. Nr. AS 2012/1176

13.8

Takako Saito. Performance e mostra, 1976
Plakat zur Ausstellung in der Galleria Multipla,
Mailand, 6.4.1976
Offsetdruck auf elfenbeinfarbenem Papier
24,7 x 44 cm
Inv. Nr. AS 2012/1112

13.9

Gesicht-Schachspiel, 1977
Holzskulptur mit unregelmäßig angebrachten
Löchern, Filzsäckchen mit Murmeln
46 x 38 x 11 cm
Inv. Nr. AS 2012/1117



↑ Abb. 71, Kat. 13.6

13.10

Anonym

Farbaufnahmen von der Ausstellung in
der Galerie Baecker, Bochum, 28.4.1978

Farbfotografien

je 8,8 x 12,6 cm

Inv. Nr. AS 2012/1175

13.11

Einladung zur Schachmeisterschaft, 1979

Mehrfarbige Hektografie auf Umdruckpapier
29,6 x 21 cm

Bez. M. u. in schwarzem Faserstift:

*Hello dear Dr. Sohm, / How are you? / Thanks for
sending materials to Erik Andersch for DAAD. /
Hope to see you soon / Love Takako*

Inv. Nr. AS 2012/1177

13.12

Music book, 1980

Farbige Pappschachtel; Inhalt: 77 weiße
Papierwürfel in unterschiedlichen Größen

Schachtel: 15 x 12 x 2,5 cm

Inv. Nr. AS 1998/111



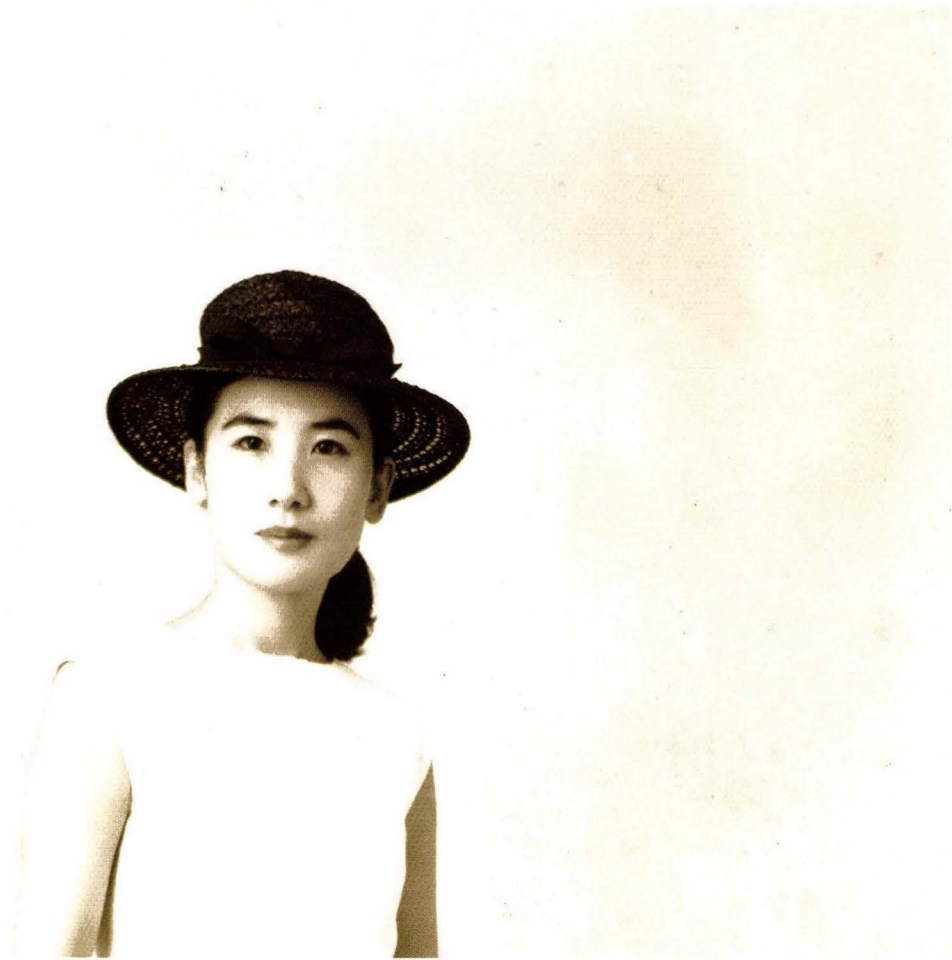
↑ Abb. 72, Kat. 13.7



↑ Abb. 73, Kat. 13.7

MIEKO SHIOMI

Okayama, 1938



↑ Abb. 74, Kat. 14.7

Mieko Shiomi, die bis 1967 unter ihrem eigentlichen Namen Chieko Shiomi in Erscheinung trat, studierte in ihrer Heimat Japan Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Komposition. Noch während ihrer Studienzeit gründete sie Ende der 1950er Jahre mit befreundeten Kommilitonen die Ongaku Group, eine progressive Gruppe von Musikern, die in ihren Arbeiten radikal die Grenzen der Musik hinterfragte. Zu dieser Zeit entstanden ihre ersten Kompositionen – von ihr zunächst ›Aktionsgedichte‹ und nach der Bekanntheit mit George Brechts ›event scores‹ im Jahr 1963 schließlich ›events‹ genannt. Sie überschreiten die Trennung zwischen den Gattungen Musik, Poesie und Bildender Kunst; oft stehen darin weniger Klänge als vielmehr das Verhältnis von Objekten oder Aktionen zu Raum und Zeit im Mittelpunkt. Dieses Interesse sollte Mieko Shiomi mit vielen ihrer zukünftigen Fluxus-Kollegen teilen.

Bereits 1963 schickte sie, einer Aufforderung Nam June Paiks folgend, ihre Arbeit *Endless Box* an George Maciunas; sie wurde als Teil von *Fluxkit 1* herausgegeben. Auch übersetzte Mieko Shiomi ihre Partituren und Events ins Englische und sandte sie George Maciunas, der sie in *Events and Games* publizierte (Kat. 14.1; Abb. 75). Außerdem erschien in den ersten beiden Ausgaben der Zeitschrift *V TRE* (Kat. 1.17–1.19) jeweils eine ihrer Partituren. Auf mehrere, nachdrückliche Aufforderungen von George Maciunas ging Mieko Shiomi 1964 mit Shigeo Kubota nach New York. Anfangs half sie bei der Herstellung der Fluxus-Editionen und -Multiples, machte sich aber relativ schnell unabhängig, unter anderem auch um sich finanzieren zu können. Das gute Verhältnis zu George Maciunas blieb aber bestehen.

Unmittelbar nach ihrer Ankunft in New York nahm Mieko Shiomi an vielen wichtigen Fluxus-Veranstaltungen in den USA teil, hatte daneben aber auch eigene Auftritte. Obwohl sie nur ein Jahr in New York blieb, setzte sie ihre Fluxus-Aktivitäten nach der Rückkehr in ihre Heimat Japan per Post fort und beteiligte sich aktiv am Tokyo-Fluxus.

Waren ihre ersten Partituren und Events oft sehr schlicht und ohne weiteres Zubehör umsetzbar, begann Mieko Shiomi zunehmend Interesse an neuen künstlerischen Ausdrucksmedien zu zeigen. Ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre bezog sie mehr und mehr neue Medien in ihre Performances ein, sodass diese an Komplexität zunahmten. Schon zuvor hatte

sie mit Film zu experimentieren begonnen: Sie verfilmte ihre Partitur *Disappearing Music for Face*, bei der der Ausführende möglichst langsam ein Lächeln von seinen Lippen verschwinden lassen soll (Kat. 14.5–14.6). Der Film erschien 1964 als Teil der *Fluxfilm Anthology* (Kat. 7.115).

Mieko Shiomi ist auch eine der ersten und wichtigsten Vertreterinnen der Mail-Art. Ihre Arbeit *Spatial Poem* ist ein Pionierstück dieser Kunstform. Die Künstlerin verwirklichte darin ihre Idee von einer ›Globalen Kunst‹, indem sie eine Eventinstruktion an über 100 Empfänger in verschiedenen Ländern zur Ausführung, Dokumentation und Rücksendung verschickte. Das Material, das sie zurückerhielt, fasste sie in einer Arbeit zusammen (Kat. 14.3; Abb. 76). Mieko Shiomi wiederholte diese Aktion im Zeitraum von 1965 bis 1975 mit jeweils unterschiedlicher Instruktion achtmal. Während sie sich zwischen 1970 und Anfang der 1990er Jahre hauptsächlich um ihre Familie kümmerte und weniger intensiv künstlerisch betätigte, dokumentierte sie alle Aktionen in dem von ihr selbst verlegten Buch *Spatial Poem* (Kat. 14.4).

Als Mieko Shiomi in den 1990er Jahren wieder verstärkt als Künstlerin zu arbeiten begann, bezog sie auch den Computer in ihre Arbeiten ein. Im Zuge der Fluxus-Retrospektiven entstand so beispielsweise *Fluxus Media Opera*, eine um zeitgenössische Medien erweiterte Fassung alter Fluxus-Partituren und Events.

BK

Literatur

- Daniels 1991
- Kawamura 2009
- Yoshimoto 2005



Abb. 75, Kat. 14.1

14.1 → Abb. 75

Events and Games (1), 1964

Durchsichtige Plastikschatel mit aufgeklebtem Etikett; Inhalt: ein zerknittertes Porträtfoto von Mieko Shiomi, 21 unterschiedlich große Karten mit Handlungsanweisungen (einige auf der Rückseite mit japanischem Text)

18,2 x 13 x 3 cm (Schachtel)

Inv. Nr. AS 1995/1087

14.2

Einladung zu einer Konzertperformance am 30.10.1964 an Wolf Vostell, 1964

Ein Briefumschlag; Inhalt: ein Pergamentblatt, in schwarzem Faserstift von Hand beschrieben, ein Pappplättchen *Shadow Piece*, beidseitig bedruckt 10,4 x 13 cm (Umschlag), 9,9 x 12,5 cm (Blatt), 2,6 x 4,5 cm (Pappplättchen)

Inv. Nr. AS 2012/1180

14.3 → Abb. 76

Spatial Poem No. 1, um 1967

Holzkasten; Inhalt: Korkeinlage mit aufgemalter Weltkarte, besteckt mit kleinen Papierfahnen 32 x 32 x 5,4 cm

Inv. Nr. AS 1998/1035

14.4

Spatial Poem, 1976

Druck: Osaka Kikaku Center

Buch, in bedrucktem und strukturiertem Papierschutzumschlag

21 x 27,4 cm

Inv. Nr. AS 2012/1178

14.5

Disappearing Music for Face, 1973

Daumenkino

Offsetdruck, zu einem Heft getackert

4,3 x 5,8 cm

Inv. Nr. AS 2012/1508

14.6

Hanns Sohm

Disappearing Music for Face, aufgeführt bei der Ausstellung *Happening & Fluxus* in Köln, 1970

Schwarz-Weiß-Fotografie

17,8 x 22,8 cm

Inv. Nr. AS 2012/1181

14.7 → Abb. 74

Anonym

Porträt von Mieko Shiomi, o. J.

Schwarz-Weiß-Fotografie

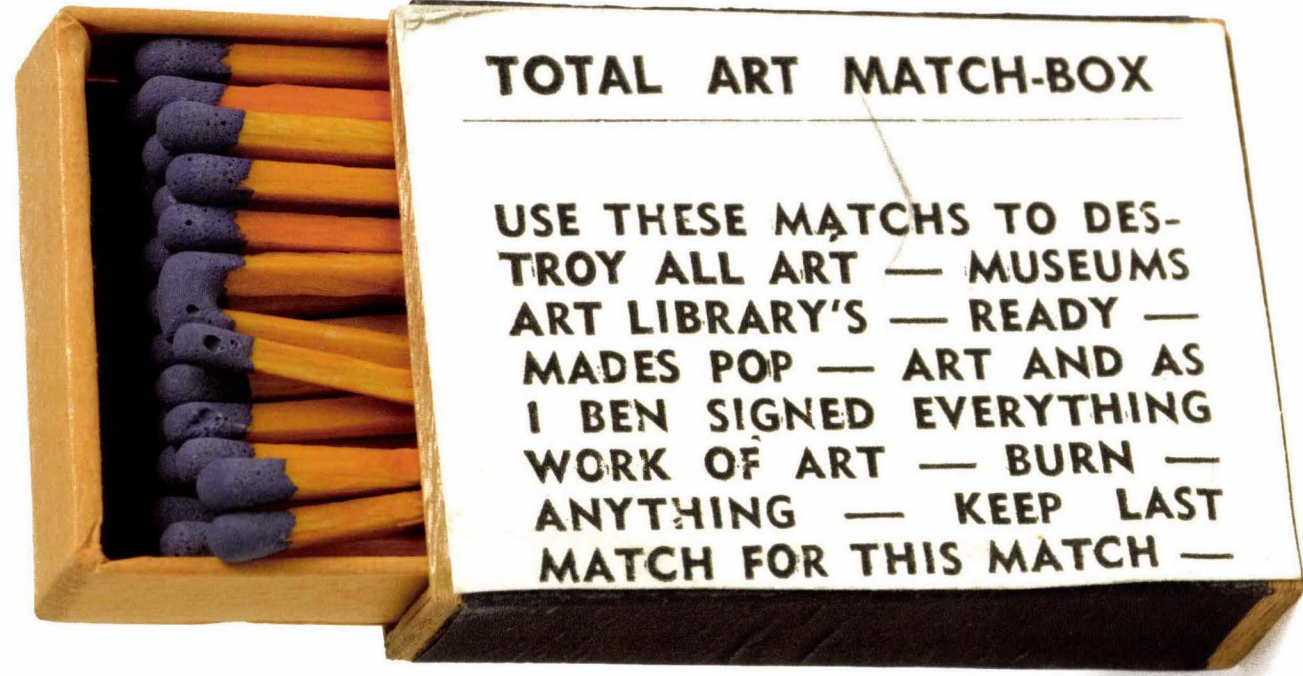
6,3 x 9,1 cm

Inv. Nr. AS 2012/1182



BEN VAUTIER

Neapel, 18. Juli 1935



Seit über 50 Jahren vermittelt der Autodidakt Ben Vautier mit seinen ›Ecritures‹ (Schriftbilder) in verschiedenen Sprachen eine klare Botschaft, die er inhaltlich kaum, in der Wahl der Medien (Öl, Acryl, Buchpublikationen, Mail-Art, Body-Art, Siebdruck, Graffiti und seit 1996 auch das Internet) dagegen stetig weiterentwickelt hat: In einfachen, vielfach humorvollen Statements und Definitionen hinterfragt Vautier immer wieder aufs Neue den traditionellen Kunstbegriff. »Wenn alles Kunst / ist / zur Hölle mit der Kunst«, »NEW NEW NEW NEW NEW / (is such an old idea) / Ben«, »Kunst ist / überflüssig / gehen sie / nach Hause«, schreibt er etwa in dem kleinen Büchlein *a little book of BEN* von 1970 (Kat. 15.34).

Ben Vautier lebt ein Konzept der ›Art Total‹, der totalen Kunst. Darin sind alle denkbaren Schöpfungs- und Destruktionsakte der künstlerischen wie nichtkünstlerischen Realität aufgehoben. »L'art Total est Tout (y compris rien)« (Die Totale Kunst ist Alles [einschließlich dem Nichts]) – so lautet dafür die kürzeste Formel, die Ben Vautier beispielsweise in seinem kleinen Begriffslexikon *BEN, La Vérité de A à Z* (1987) abdruckte. Performativer Ausdruck des Konzepts der ›Art Total‹ ist beispielsweise die berühmte Signier-Aktion in Nizza 1963, in der Vautier Zertifikate an Passanten verteilte, mit denen er die Stadt zum Kunstwerk erklärte (Kat. 15.4–15.7; Abb. 78).

Formal betrachtet, basiert Ben Vautiers Kunst wesentlich auf Schrift und Text. Zwar geht es ihm um den Sinngehalt der Sätze, die er formuliert, und nicht um deren ästhetische Wirkung auf der Bildtafel. Dennoch – und das ist nur einer der vielen kalkulierten Widersprüche im Schaffen Vautiers – erzielt er gerade durch die markante Schülerhandschrift und die kompositorisch sehr überlegte Platzierung des Textes auf der Fläche einen hohen Grad an Wiedererkennbarkeit. Er verleiht seinem quantitativ inzwischen kaum mehr überschaubaren Gesamtwerk dadurch einen konsistenten Charakter und tritt rein optisch als Künstler deutlich hinter seinem Konzept hervor.

Überhaupt ist die Reflexion des eigenen Status als Künstler ein essentieller Bestandteil der Arbeit Ben Vautiers. Immer wieder äußert er sich autobiographisch und legt seine künstlerischen Prämissen manifestartig offen. Ein prägnantes

Beispiel ist der frühe Text *WHO IS BEN?* (Kat.15.8), in dem Ben Vautier auf nur einer Seite sein Künstler- und Kunstprogramm ausbreitet. Er nennt darin zum Beispiel seine Einflüsse – »MARCEL DUCHAMP / JOHN CAGE / ISIDORE ISOU / GOUTAI ZEN / MARX / FRANCIS FONTAMI / YVES KLEIN« –, nur um im selben Augenblick mit einer provokanten Geste seine eigene Überlegenheit als Künstler zum Ausdruck zu bringen: »Hope to kill them.« Die Selbstbefragung gipfelt in den Fragen Warum? und Wie?, und hier kommt das ›Ego‹ des Künstlers besonders deutlich zum Vorschein: »WHY? To be greater then the others / to be the only one / because i am jealous. HOW? By signing i am the Greatest / By signing everything.« Der auf einen Briefbogen von Ben Vautiers Trödeladen Laboratoire 32 geschriebene Text ist unten rechts mit *Ben 1964* signiert, was ihm selbst den Status eines Kunstwerks verleiht.

In seinem Fundamentalangriff auf den traditionellen Kunstbegriff macht Vautier nicht vor dem expliziten, freilich metaphorisch zu verstehenden Aufruf zum Ikonoklasmus halt. 1966 verbreitet er über die *Flux Year Box 2* seine *TOTAL ART MATCH-BOX* (Kat. 15.9; Abb. 77), eine gefüllte Streichholzschachtel, versehen mit dem Appell, alle Kunst inklusive der eigenen sowie ihre Institutionen zu zerstören: »USE THIS MATCHS TO DEST- / ROY ALL ART – MUSEUMS / ART LIBRARY'S – READY – MADES POP – ART AND AS / I BEN SIGNED EVERYTHING / WORK OF ART – BURN – / ANYTHING – KEEP LAST / MATCH FOR THIS MATCH –«. Nie zerstörte Ben Vautier de facto ein Kunstwerk. Allenfalls eignete er sich Werke der Kunstgeschichte durch seine Signatur an oder relativierte ihren Status durch allgemeine Statements wie »L'ART EST INUTILE« (Kat. 15.33; Abb. 80).

SE

Literatur

Biec 1987
Erlangen 1985/87
Marseille 1995
Nice 2001
Roosen 2007
Vautier 1997



↑ Abb. 78, Kat. 15.4

15.1 → Abb. 22 (im Textteil)
no art, 1962
In schwarz lackiertem Holz gerahmte Glasplatte,
schwarzer Filzstift
29,8 x 23,6 cm (Rahmen)
Inv. Nr. AS 2012/1397

15.2
VOMIT, 1962
Schwarz-Weiß-Fotografie
12,7 x 18 cm
Inv. Nr. AS 2012/1406

15.3
BEN DIEU ART TOTAL SA REVUE, 1963
Sammlung von div. maschinenbeschriebenen
Textseiten und Collagen
31 x 22,7 cm (geschlossen)
Inv. Nr. AS 2012/1407

15.4 → Abb. 78
George Maciunas
Je soussigné Ben Vautier, déclare authentique
oeuvre d'art ..., 1963
Schwarz-Weiß-Fotografie
22,4 x 17,5 cm
Inv. Nr. AS 2012/1408

15.5
Je soussigné Ben Vautier, déclare authentique
oeuvre d'art ..., 1964
Auf Holz montiertes, handschriftlich in schwarzem
Filzstift ausgefülltes Papierzertifikat
10,4 x 19,5 x 2,5 cm
Bez. in schwarzem Filzstift: *What you fogot [sic]
where / you put it / 1 1 64 / Ben*
Inv. Nr. AS 2012/1409

15.6
Je soussigné Ben Vautier, déclare authentique
oeuvre d'art ..., 1964
Auf Holz montiertes Papieretikett
10,4 x 19,4 x 2,6 cm
Bez. in schwarzem Filzstift: *I sign what you /
think of signing / Ben 1 1 64*
Inv. Nr. AS 2012/1410

15.7
BEN SIGNE NICE OEUVRE D'ART OUVERT, Nizza 1963
Ausstellungsplakat
Siebdruck auf gelbem Papier
45,9 x 27,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1411

15.8
WHO IS BEN?, 1964
Schreibmaschine und Kugelschreiber
auf Briefbogen von Laboratoire 32
27,1 x 20,9 cm
Bez. r. u. in schwarzem Kugelschreiber: *Ben 1964*
Inv. Nr. AS 2012/1412

15.9 → Abb. 77
TOTAL ART MATCH-BOX, 1965
Mit einem gedruckten Etikett
beklebte Streichholzschachtel
3,2 x 5,3 x 1,2 cm
Inv. Nr. AS 1995/1096

Katalog**15.10***FOURRE TOUT No 1: CONTENU**(dans aucun ordre), 1967*

Mit Klebestreifen verschlossene Klarsichttüte;
 Inhalt: div. maschinenbeschriebene Textseiten,
 Briefumschläge und verschiedene Objekte,
 darunter ein Bleistift und ein Kronkorken
 32 x 23 cm (Klarsichttüte)
 Inv. Nr. AS 2012/1415

15.11*String piece, 1969*

Schwarzer Holzkasten mit Plexiglasfront;
 Inhalt: eine mit Filzstift beschriebene
 Papiertüte und ein Knäuel weißen Fadens
 58,5 x 36 x 6 cm (Kasten)
 Bez. auf der Papiertüte in schwarzem Filzstift:
*for Action Raum 1 / I would like / someone (anybody)
 / seated in a corner on a / chair - undoing - slowly /
 all the String - // piece is finished when the / string
 not cut is rebundled / neatly // P.S Pay the person /
 2 \$ for the / work. // Ben 69*
 Inv. Nr. AS 2012/1192

15.12

Peter Moore

Ben performing Christo package, 1964
 Schwarz-Weiß-Fotografie, 25,3 x 20,4 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1416

15.13*BOITE MYSTERE / MYSTERY BOX No 30, 1971*

Schwarz bemalte und mit einem bedruckten
 Papieretikett versehene Holzbox
 6,6 x 6,8 x 9,8 cm
 Bez. auf dem Etikett o. in schwarzem Filzstift:
*30 // 16/Feb/1971; Front in schwarzem Filzstift:
 for Sohm*
 Inv. Nr. AS 1996/1019

15.14 → Abb. Cover

drink to forget art, 1971
 Flasche auf schwarz lackiertem Holztablett,
 beschriftet in roter Farbe
 37 x 57,7 x 6,8 cm (Tablett);
 33,1 x 8,6 x 8,6 cm (Flasche)
 Bez. auf der Tablettunterseite in
 schwarzem Filzstift: *for Sohm / Ben 1971*
 Inv. Nr. AS 2012/1191

15.15*for nine directions in art, 1964*

Siebdruck auf beigeem Papier
 57 x 38,8 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1419

15.16*ART = BEN*

Siebdruck auf bräunlichem Karton,
 in schwarzem Holzrahmen
 28,6 x 32,4 cm (Rahmen)
 Inv. Nr. AS 2012/1398

15.17*ABSENCE D'ART = ART*

Siebdruck auf bräunlichem Karton,
 in schwarzem Holzrahmen
 23,5 x 32,2 cm (Rahmen)
 Inv. Nr. AS 2012/1399

15.18*TOUT*

Siebdruck auf bräunlichem Karton,
 in schwarzem Holzrahmen
 28,7 x 32,3 cm (Rahmen)
 Inv. Nr. AS 2012/1400

15.19*FAIT COMME D'HABITUDE*

Siebdruck auf bräunlichem Karton,
 in schwarzem Holzrahmen
 23,2 x 33 cm (Rahmen)
 Inv. Nr. AS 2012/1401

15.20*WARUM ÄNDERT SICH DIE KUNST IMMER?*

Roter und schwarzer Siebdruck auf weißem Papier
 43,9 x 47,4 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1402

15.21*KEINE KUNST. PAS D'ART. NO ART*

Offsetdruck auf weißer Papiertüte
 45,2 x 34 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1403



↑ Abb. 79, Kat. 15.22

15.22 → Abb. 79

L'ART EST INUTILE

Roter Siebdruck auf gelbem Papier

28,6 x 49,9 cm

Inv. Nr. AS 2012/1404

15.23

L'ART EST IDEOLOGIE

Roter Siebdruck auf zwei Bögen

gefaltetem weißem Papier

je 69,7 x 99,7 cm

Inv. Nr. AS 2012/1405

15.24

ABSOLUMENT N'IMPORTE QUOI

Siebdruck auf dünnem braunem Packpapier

50,9 cm x 32,3 cm

Inv. Nr. AS 2012/1438

15.25

RIEN

Siebdruck und Deckfarbe auf Tapetenpapier

39 x 39 cm

Inv. Nr. AS 2012/1439

15.26

BIENTOT 7 JOURS DE RECHERCHE

Siebdruck und Deckfarbe auf Tapetenpapier

28,4 x 32,6 cm

Inv. Nr. AS 2012/1441

15.27

A POIL, o. J.

Siebdruck und Deckfarbe auf Tapetenpapier

38,9 x 39 cm

Inv. Nr. AS 2012/1442

15.28

ce sac contient l'histoire de ma vie.

This bag will not change the world.

Offsetdruck auf weißer Plastiktüte

44,5 x 37,5 cm

Inv. Nr. AS 2012/1444

15.29

*oh Ben you are stupid you talk too much
about art (addi said that once to me)*

Offsetdruck auf Karton mit montierter

Schwarz-Weiß-Fotografie, 39,9 x 39,6 cm

Inv. Nr. AS 2012/1446

15.30

LA VERITE CHANGERA L'ART, 1970
Siebdruck auf gelbem Papier
59,9 x 79,7 cm
Inv. Nr. AS 2012/1449

15.31

My Statement for Documenta 5, 1972
Offsetdruck auf weißem Papier
42,9 x 30,9
Inv. Nr. AS 2012/1450

15.32

Ohne Titel, o. J.
Gouache in monochromem Blau auf grauem Karton
15,9 x 10,6 cm
Bez. verso: M. r. in schwarzem Kugelschreiber:
47/10; M. u. in schwarzem Kugelschreiber: *Ben*
Inv. Nr. AS 2012/1413

15.33 → Abb. 80

LART EST INUTILE, o. J.
Kunstdruck von einer Buchmalerei und Stempel-
druck auf weißem Schreibmaschinenpapier
27 x 21 cm
Inv. Nr. AS 2012/1414

15.34

a little book of BEN. ein kleines buch von BEN.
FUTURE CULTURE 14, 1970
reflection-press, Stuttgart
Kleines Heft mit Einband aus Packpapier,
darauf ein gelbes Titelcover aus gelbem Karton;
mehrfarbige Hektografie auf Umdruckpapier
14,8 x 21,8 cm
Inv. Nr. AS 2012/1417 (2. Ex.: Inv. Nr. AS 2012/1418)

15.35

Jacques Strauch
Magazin de Ben Vautier, 1966
Schwarz-Weiß-Fotografie
23,7 x 17,7 cm
Inv. Nr. AS 1990/47,1



LART EST
INUTILE

↑ Abb. 80, Kat. 15.33

15.36

Jacques Strauch
Ben Vautier devant son magazin, 1967
Schwarz-Weiß-Fotografie
17,8 x 23,8 cm
Inv. Nr. AS 1990/47,2

15.37

Jacques Strauch
Magazin Ben Vautier. Interieur, 1967
Schwarz-Weiß-Fotografie
23,7 x 17,7 cm
Inv. Nr. AS 1990/47,3

WOLF VOSTELL

Leverkusen, 14. Oktober 1932 – 3. April 1998, Berlin



Der mit der Kunst Wolf Vostells am stärksten verbundene Begriff ist der der *Décollage*, und zwar in seiner ›décollagierten‹, in Silben zerlegten Schreibweise: »dé-coll/age«. Dieser ist – wie »Fluxus« – vieldeutig. Er bezeichnet ein generelles ›Sich-lösen‹, ›Aus-dem-Leim-gehen‹, wie auch das Abheben eines Flugzeugs und dessen ›Abkratzen‹. Mit »décollage« war das Foto eines abgestürzten Passagierflugzeugs in *Le Figaro* vom 6.9.1954 übertitelt; auf Vostell wirkte dies wie eine Initialzündung. Während die ›Décollage-Collagen‹ der Affichisten im Kreis der Nouveaux Réalistes in den 1950er Jahren mit ihren Plakatfetzen auf Leinwand die informelle Malerei nur um eine Spielart erweitert hatten, ging es Vostell um anderes: den Akt des Abreißen selbst, das Aufdecken von Verborgenen im Kontext des öffentlichen Raums. Mit seiner Plakatabriss-Aktion *Das Theater ist auf der Straße* (Kat. 16.27) realisierte Vostell 1958 in Paris das erste europäische Happening – im selben Jahr also, in dem dieser Begriff für eine neue Aktionskunstform von Allan Kaprow geprägt worden war. Deren wichtigste Kriterien (im Unterschied zu den bühenmäßig und wiederholt aufführbaren Fluxus-Aktionen): die Zuschauenden werden zu Mitakteuren – auch Betroffenen – des Geschehens; Ort und Zeit sind variabel, das Geschehen aber bleibt einmalig; die Thematik ist eine außerkünstlerische, dem sozialen Feld entnommene und im öffentlichen Raum als offenes Erfahrungsexperiment zum Ausdruck gebrachte. Leben und Kunst sollen in eins gehen. Vostell brachte dies auf die Universalformel »Leben = Kunst = Leben«. Eine strikte Trennung zwischen Happening und Fluxus gab es für Vostell (wie auch für Al Hansen) nicht. Er wirkte ebenso an Fluxus-Festivals maßgeblich mit (Wiesbaden 1962) wie er auch große Happening-Festivals (*24 Stunden*, Wuppertal 1965) konzipierte und Dutzende eigener Happenings und Aktionen in Europa und den USA durchführte. Diese wurden von ihm akribisch dokumentiert (Happening Archiv Berlin; später im Museo Vostell, Malpartida) und mittels bildmäßiger Partitur-Skizzen (Notationen, Kat. 16.5), unikatärer Buchobjekte (Happening-Skizzenbüchern; Kat. 16.32–16.34), Multiples (Kat. 16.17), Druckgrafiken (Kat. 16.19) und Video-Editionen über den kleinen Kreis

der ehemals Beteiligten hinaus für eine gedankliche Teilhabe vieler verfügbar gemacht. Unter den bedeutenden frühen Happenings kommt in unserer Ausstellung auch sein spektakulärstes und komplexestes, *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* (1964), zur Darstellung (Kat. 16.7–16.10).

Eine wichtige Rolle spielt für Vostell das Moment des Akustischen. In Übereinstimmung mit den Ideen John Cages und von Fluxus ist für ihn alles Hörbare prinzipiell Musik, »Lebens-Musik« – bis hin zum Autounfall mit tödlichem Ausgang; auch dieser im Sinne Vostells eine »dé-coll/age«.

Als einer, der an den Oberflächen kratzt und durch Verwischungen des öffentlichen Bildraums (Fernsehbilder, Illustriertenfotos; Kat. 16.20, 16.4) für eine größere Wahrnehmungstiefe und mehr Klarheit sorgen will, hat sich Vostell fast ausschließlich mit den dunklen Seiten der Gesellschaft befasst: mit Atom- (Kat. 16.23) und Vietnamkrieg (Kat. 16.24), Nazi-Deutschland (Kat. 16.2–16.3), Rassismus, Polizeistaat (Kat. 16.11–16.12), Verkehrsinfarkt, mit der ›Unwirtlichkeit unserer Städte‹, der medialen Vereinnahmung (Kat. 16.20) und anderem mehr. Seine Ausdrucksmittel: Neben dem Aktionistischen waren dies große Rauminstallationen (Environments) und Assemblagen, Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Grafik-Editionen, Multiples, Filme, Bücher, Essays, Interviews – er spielte auf allen Klaviaturen der öffentlichen Artikulation. Im Netzwerk der Intermedia- und Fluxuskünstler zählte Dick Higgins zu seinem wichtigsten Partner.

WE

Literatur

- Agúndez García 2001 (mit umfangreicher Bibliografie)
- Becker/Vostell 1965
- Bergisch Gladbach 2005
- Block 1968
- Gera 1994
- Leverkusen 2010 (mit umfangreicher Bibliografie)
- Schilling 1987
- www.vostell.de
- www.museovostell.org

Katalog**16.1** → Abb. 81

Hanns Sohm, 1967
 Porträt aus der Serie *Out of Focus*
 Mischtechnik auf Leinwand
 100,5 x 100 cm
 Bez. verso auf dem Keilrahmen:
 WOLF VOSTELL „Hanns Sohm“ 1967
 Inv. Nr. 2012/1311

16.2

Nein-Buch Oradour, 1959–66
 (auch: *Treblinka*, 1958–61)
 Assemblage, Objektkasten mit *Nein-Buch*, 1961
 95,5 x 75 x 75,5 (inkl. Unterbau)
 Inv. Nr. AS 2012/1312

16.3

Treblinka, 1967
 Farbserigrafie auf Papier; Ex. 19/30
 70,5 x 100,5 cm
 Bez. l. u.: 19/30 VOSTell.67
 Inv. Nr. AS 2012/1313

16.4

FÜR FLUXUS UND ZU ROKIN, 1962
 Fotoverwischung, Mischtechnik auf Papier
 34,3 x 51,7 cm
 Bez. recto r. u.: VOSTell.62;
 verso: *FÜR FLUXUS UND ZU ROKIN / 1962 / (Auf der
 Reise von Wiesbaden / nach AMSTERDAM) / VOSTELL.*
 Inv. Nr. AS 2012/1314

16.5

CITYRAMA (1), 1961
 Notation zum gleichnamigen Happening
 Mischtechnik auf Karton
 51 x 66 cm (Rahmen)
 Bez. r. u.: *CITYRAMA (1) 1961 VOSTell*
 Inv. Nr. AS 2012/1315

16.6

»Stadtrundfahrt« am 3. März 1962 in KÖLN
 »cityrama« [...], 1962
 Ablaufplan
 Verso undatierter Brief an Addi Köpcke
 (vor dem 17.2.1962)
 Tinte in Schwarz (recto), Kugelschreiber in Blau
 (verso) auf Papier, 60,9 x 78,1 cm
 Inv. Nr. AS 2005/1007

16.7

»in ulm, um ulm und um ulm herum« /
 24 verwischte ereignisse (*happenings*), 1963
 Plakatentwurf
 Fotoverwischung, Collage auf Papier
 22,6 x 50 cm
 Bez. r. o. (auf dem Kopf stehend): VOSTell 63
 Inv. Nr. AS 2012/1317

16.8

In Ulm, um Ulm und um Ulm herum, 1964
 Notation A und B zum gleichnamigen Happening
 Mischtechnik auf Karton
 Inv. Nr. AS 2012/1318

16.9

In Ulm, um Ulm und um Ulm herum, 1964
 Notation C zum gleichnamigen Happening
 Mischtechnik auf Karton
 51 x 65,5 cm (Rahmen)
 Bez. r. u.: VOSTell 64
 Inv. Nr. AS 2012/1319

16.10

Roland Fürst, Hanns Sohm
In Ulm, um Ulm und um Ulm herum, 1964
 Fotodokumentation zum gleichnamigen Happening
 10 auf Spanplatte aufgezoogene Aufnahmen
 Schwarz-Weiß-Fotografie
 je 31–51,5 x 35–53,5 cm
 Inv. Nr. AS 1998/42; AS 2012/1472

16.11

DEUTSCHE STUDENTENTAPETE, 1967
 Layoutentwurf
 Collage auf Papier, mit handschriftlichen Angaben
 für den Druck
 39,1 x 24 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1475

16.12

DEUTSCHE STUDENTENTAPETE, 1967
 Tapetenrolle, Multiple der Galerie René Block,
 Berlin, Auflage 200 Expl.
 Offsetdruck auf Papier
 1000 x 53,2 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1321

16.13

Klaus Eschen

DEUTSCHE STUDENTENTAPETE, 1967

Dokumentationsfoto einer Aktion

an der Freien Universität Berlin

Schwarz-Weiß-Fotografie

21 x 18,2 cm

Inv. Nr. AS 2012/1474

16.14*NOTSTANDS-BORDSTEIN*, 1967

Handelsüblicher Tortenboden in Plastikverpackung,

mit gelbem Aufkleber »Ich bin ein Ordner«

Handschriftlich mit schwarzem Folienstift betitelt:

NOTSTANDS- / BORDSTEIN

31 cm (Durchmesser)

Bez. auf dem Aufkleber mit roter Tinte r. u. u.:

VOSTELL; auf der Unterseite: *VOSTELL /**BONN / 11.5.67*

Inv. Nr. AS 2012/1322

16.15*ERKLÄRUNG*, 1968

Protestnote gegen die Notstandsgesetze

Vervielfältigtes Typoskript auf Papier

29,7 x 21 cm

Bez. r. oberhalb der Mitte: *VOSTELL*

Inv. Nr. AS 2012/1323

16.16*Prager Brot*, 1968

Multiple des VICE-Versands (V 42),

Auflage unlimitiert

Weizenmischbrot, teilweise mit Goldfarbe bemalt,

mit eingelegtem Badethermometer aus Kunststoff

5,5 x 23 x 10 cm

Bez. auf teilweise nicht mehr lesbarem Papieretikett

auf der Unterseite: [...] *VOSTELL*

Inv. Nr. AS 2007/1010

16.17*SALATKISTE*, 1970

Multiple der Edition Hossmann, Hamburg,

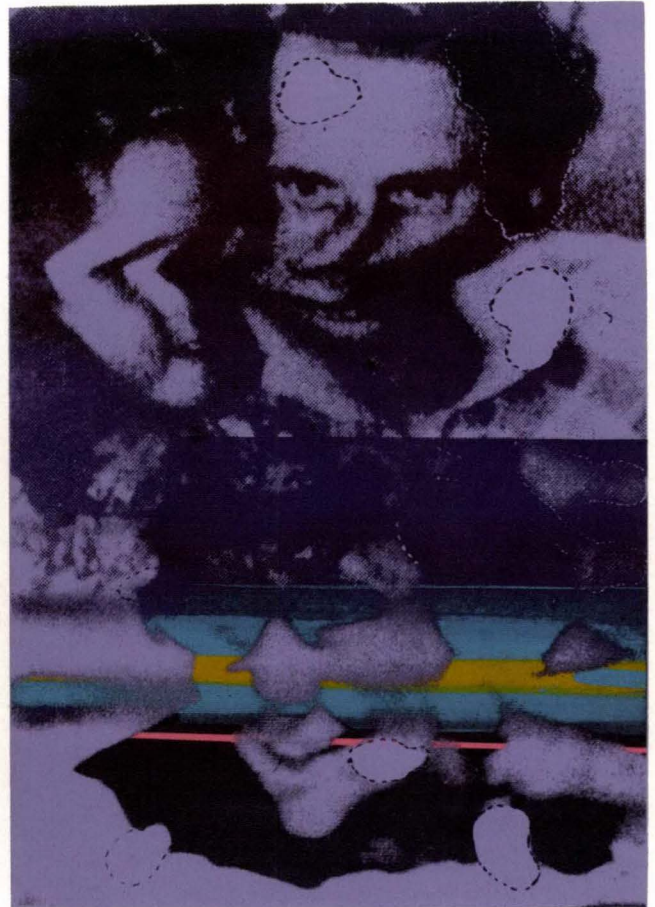
zum Happening *Salat. 365 Tage zwischen Köln**und Aachen*, Auflage 23 Expl.

Salatkiste aus Holz im Plexiglastasten mit Resten

verrotteten Kopfsalats; dazugehörig ein zweiter

Plexiglastasten mit einem weißen Briefumschlag,

der die Dokumentation des 365-Tage-Happenings in



Probedruck
*im Hossmann'schen
 (15. August 1967)*
VOSTELL 67

↑ Abb. 82, Kat. 16.20

vervielfältigten Texten und Schwarz-Weiß-Fotos
 enthält sowie einen auf ein mehrfach gefaltetes,
 naturfarbenes Leintuch gebetteten Bronzeguss
 eines geschrumpften Kopfsalats

24,7 x 62,8 x 42,3 cm (Objektkasten); 5,8 x 62,8 x
 42,4 cm (Dokumentationskasten); ca. 2 x 3 x 3 cm
 (Bronzeguß)

Bez. auf dem Briefumschlag l. u.: 20/23;

r. u.: *VOSTELL*; auf dem Leintuch r. u.: 20/23 *SALAT*

Bronze VOSTELL

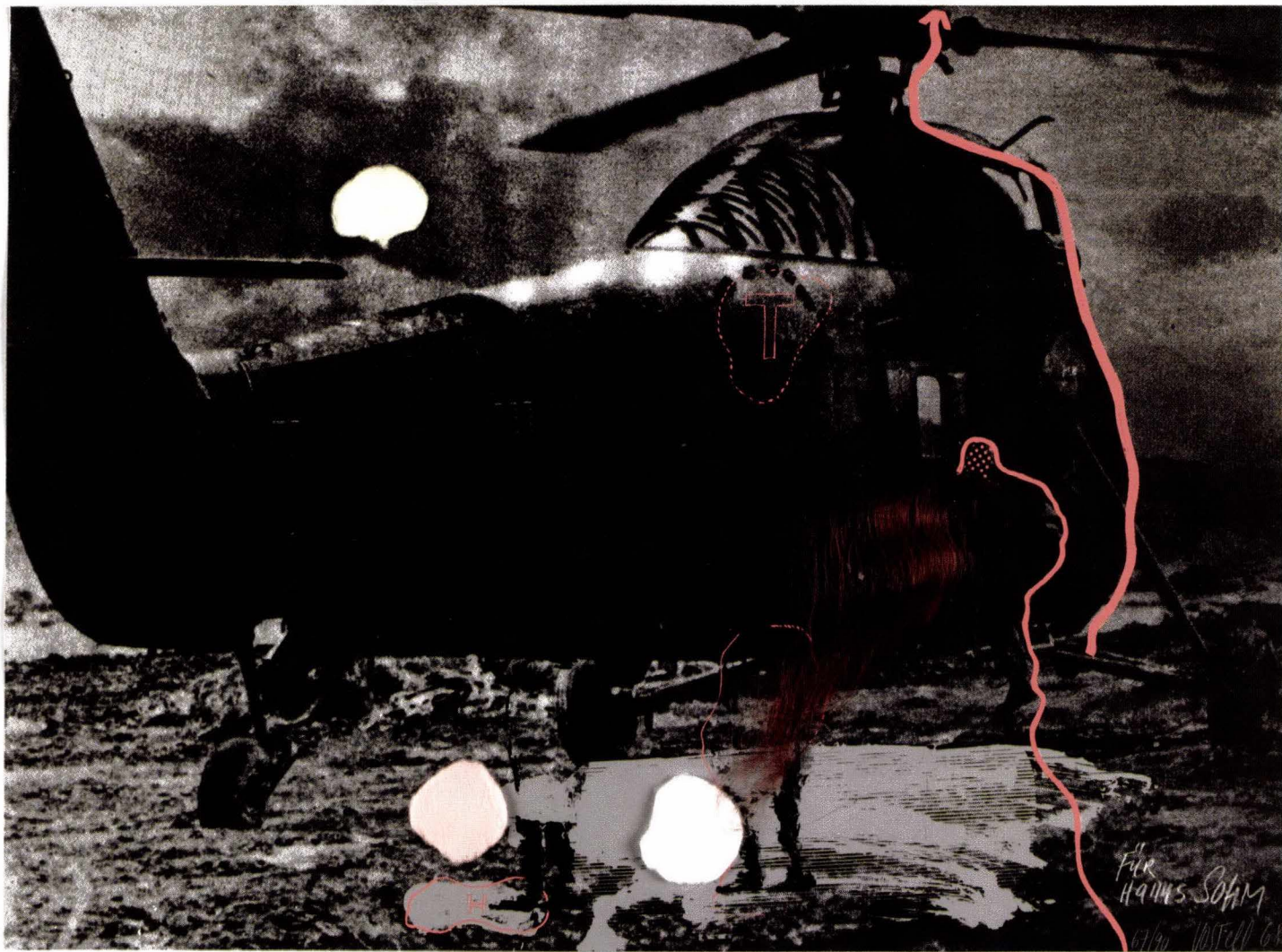
Inv. Nr. AS 1998/1131

16.18

Hanns Sohm

SALAT, 1970

Zwei Aufnahmen aus Sohms Fotodokumentation



↑ Abb. 83, Kat. 16.23

des gleichnamigen Happenings im Zug Köln – Aachen, 6.11.1970–6.11.1971
Schwarz-Weiß-Fotografie, Vergrößerung 2012
Inv. Nr. AS 2011/1007, 20A; AS 2012/1471, 28A

16.19

365 TAGE REISE DER SALATKISTE, 1972
Dokumentationsgrafik zum Happening SALAT, 1970/71; Expl 40/50
Siebdruck in Schwarz auf Papier
62,3 x 88,2 cm
Bez. l. u.: 40/50 VOSTELL
Inv. Nr. AS 2012/1324

16.20 → Abb. 82

Farbfernsehverwischung
(auch: Fernsehverwischung), 1966/67
Farbserigrafie, Probedruck
61,5 x 43,1 cm
Bez. l. u.: Probedruck 8; M. u.: für Hanns / Sohm / (Farbfernsehverwischung); r. u.: VOSTell. 67
Inv. Nr. AS 2012/1326

16.21

Neue deutsche Landschaft, 1967
Farbserigrafie, Probedruck, 59,5 x 42 cm
Bez. l. u.: 3/12; r. u.: Für Hanns Sohm / VOSTell. 67
Inv. Nr. AS 2012/1327

Katalog

- 16.22**
Starfighter, 1967
 Farbserigrafie mit Flitter, Probedruck
 53,2 x 81,5 cm
 Bez. l. u.: *Probedruck*; r. u.: *VOSTell. 67*
 Inv. Nr. AS 2012/1328
- 16.23** → *Abb. 83*
Drei Haare und Schatten, 1968
 Farbserigrafie, Objektgrafik; Ex. 67/90
 61 x 81,6 cm
 Bez. r. u.: *Für / Hanns SOHM / 67/90 / VOSTell 68*
 Inv. Nr. AS 2012/1329
- 16.24**
Extraordinary Savings, 1971
 Farbserigrafie mit Hologrammeffekten auf verso
 schwarz gestrichenem Karton; Ex. e. a.
 98 x 75,5 cm
 Bez. M. u.: *E.A./71 VOSTELL*
 Inv. Nr. AS 2012/1330
- 16.25**
Für Køpcke, 1980
 Farboffsetdruck auf Papier; Ex. 7/100
 40,3 x 28,5 cm
 Bez. l. o.: *VOSTELL 7/100*
 Inv. Nr. AS 2012/1331
- 16.26**
CLUB DU K.C., 1958
 Dé-coll/age
 Öl, Papier auf Leinwand
 33 x 36 x 5 cm (Rahmen)
 Inv. Nr. AS 2012/1332
- 16.27**
TOUR DE VANVES (Das Theater ist auf der Straße),
 1958
 Dokumentationsmappe zum Happening *Das Theater
 ist auf der Straße*, Paris 1958, im Plexiglasschuber;
 darin acht Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Plakat-
 abrissen sowie fünf Blätter mit Handlungsanweisung
 und transkribierten Textfragmenten; auf dem umbra-
 farbigen Papierumschlag Original-Dé-coll/age
 31,8 x 31,3 x 31 x 2,9 cm (Plexiglasschuber)
 Inv. Nr. AS 2012/1333
- 16.28**
FRAGMENTE AUS DEM DÉ-COLL/AGE_happening
 »PLAKATPHASEN« BARCELONA (...), 1960
 Skizzenbuch mit 24 eingeklebten Dé-coll/agen
 sowie einer Dé-coll/age auf dem Umschlag
 23,5 x 33,7 cm (geschlossen)
 Bez. auf der Umschlaginnenseite: *FRAGMENTE / AUS
 DEM DÉ-COLL/AGE_happening / »PLAKATPHASEN« /
 BARCELONA / PLAZA DE CATALUÑA / 1960 / WOLF
 VOSTELL*
 Inv. Nr. AS 2012/1334
- 16.29**
das theater ist auf der straße /1 (1958), 1967
 Multiple der Edition Hake, Köln, nach dem
 gleichnamigen Happening Paris 1958 (Kat. 16.27);
 Auflage 25 Ex.
 Holzkasten mit Schiebedeckel und ausgesägtem
 Sichtfenster; darin 5 in Folie eingeschweißte
 originale Verwischungen und eine Dé-coll/age, eine
 »Liegewiese« betitelt Assemblage von kleinen
 weggeworfenen und verloren Dingen (Bonbon-
 papiere, Kamm, Tempotaschentücher) auf einem
 quadratischen Stück Dekorationsrasen aus Plastik
 sowie eine die Assemblage abdeckende magenta-
 farbene Klarsichtfolie
 44 x 44,3 x 3,8 cm
 Bez. auf allen Unikaten: *VOSTell. 67*
 Inv. Nr. AS 1998/1129
- 16.30**
Das Theater ist auf der Straße, 1967
 Etikett zum gleichnamigen Multiple
 der Edition Hake, Köln (Kat. 16.29)
 Offsetdruck auf Papier
 20 x 20 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1335
- 16.31**
Das Theater ist auf der Straße, 1967
 Werbepostkarte zum gleichnamigen Multiple
 der Edition Hake, Köln (Kat. 16.29)
 Offsetdruck auf Papier mit Original-Dé-coll/age
 14,8 x 9,9 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1336



↑ Abb. 84, Kat. 16.32

16.32 → Abb. 84

THINK BIG, 1964–66

Happening-Skizzenbuch mit Zuckerkasten
Notizbuch mit handschriftlichen Eintragungen,
Skizzen, Collagen, Fotos, Dokumenten u. a. in
einem auf eine Zuckerschicht gebetteten
Bilderrahmen im Plexiglaskasten

50,8 x 65,8 x 6 cm (Plexiglaskasten)

Inv. Nr. AS 2012/1337

16.33

HOMMAGE A RABBI JACOB ABEN-NÚÑEZ, 1965

Happening-Skizzenbuch als Pultordner
Pultordner aus Papier und Metall mit der
Assemblage von u. a. 7 Verwischungen, Mallappen
mit Zahnbürsten und einem Taschenkalender des
Jahres 1965; auf dem Deckel Original-Dé-coll/age,
Papier auf Hartfaser, 1958

33,8 x 32,8 x 5,5 cm (zusammengeklappt)

Bez. auf der vorletzten Seite: *HOMMAGE /*

A RABBI JACÓB / ABEN-NÚÑEZ / DE VOSTELL;

auf der letzten Seite: *VOSTell*

Inv. Nr. AS 2012/1338

16.34 → Abb. 85

*IMPORTANT / PLEASE WASH YOUR HANDS
AFTER USING THE TOILET*, 1966

Happening-Skizzenbuch mit Sichel
Notenbuch mit handschriftlichen Eintragungen,
Skizzen, Collagen, Fotos, Dokumenten u. a. vom
Destruction in Art Symposium (DIAS), London 1966;
dazugehörig eine rot bemalte, handelsübliche
Handsichel

33,7 x 29 x 3 cm (Buch, geschlossen);

36 x 32 cm (Sichel)

Bez. auf dem ersten Notenblatt recto:

*EIN HAPPENING- / SKIZZENBUCH /
VON SEPTEMBER / BIS NOVEMBER / 1966 /
für HANNES SOHM / VON WOLF VOSTell*

Inv. Nr. AS 2012/1339

16.35

dé-coll/age, 1962–1969

No. 1 bis 7 der von Vostell als *Bulletin aktueller Ideen* gestalteten und herausgegebenen Künstlerzeitschrift:

No. 1, Juni 1962

Klebegebundenes Heft im Offsetdruck mit Banderole
26 x 22,3 cm

No. 2, November 1962

Klammergeheftetes Loseblatt-Konvolut
im Offsetdruck mit Banderole, 29,3 x 21 cm

No. 3, Dezember 1962

Klebegebundenes Buch im Offsetdruck
mit ausklappbaren Fototafeln, 27 x 21,3 cm

No. 4, Januar 1964

Klebegebundenes Heft im Offsetdruck, teilweise in
Rot, teilweise auf verschiedenfarbigen Papieren, mit
ausklappbaren Text- und Fototafeln, 28,3 x 21,3 cm

No. 5, Februar 1966

Portfolio in einer Umschlagmappe im Offsetdruck
mit Texten, Partituren, Objekten, darunter das
Schokolade-Multiple von Joseph Beuys, *Zwei
Fräulein mit leuchtendem Brot*; im Vertrieb des
Typos-Verlags, Frankfurt am Main 1966;
Expl. 187/500, ca. 29 x 23 x 4 cm

No. 6, Juli 1967

Klebegebundenes Buch im Offsetdruck mit
Textilrücken; Cover mit Strichmarkierung
von Hand in Magenta, 29,3 x 22 cm

No. 7, Februar 1969

Klebegebundenes Buch im Offsetdruck;
Dokumentation von Vostells *E d H R / Elektronischer
dé-coll/age Happening Raum*, Realisation in
Nürnberg und Venedig 1968; im Vertrieb des
Typos-Verlags, Frankfurt am Main 1969
19 x 19,5 cm

Inv. Nr. AS 2012/1340, 1–7



↑ Abb. 85, Kat. 16.34

ROBERT WATTS

Burlington, Iowa, 14. Juni 1923 – 2. September 1988, Bangor, Pennsylvania



Der künstlerische Werdegang Robert Watts', den Larry Miller einen »wissenschaftlichen Mönch« nannte, weist in mancherlei Hinsicht Ähnlichkeit mit dem von George Brecht auf: Robert Watts studierte zunächst Ingenieurwissenschaften, bevor er sich 1946 an der Art Students League, New York, einschrieb und die dort genossene künstlerisch-praktische Ausbildung 1948–1951 mit einem Kunstgeschichtsstudium an der renommierten Columbia University abrundete. Es ist der aus dieser Ausbildung resultierende doppelte Blick auf die Welt – der technisch-wissenschaftliche und der bild-künstlerische –, den auch der Chemiker George Brecht sich erwarb und der das Schaffen beider Künstler phasenweise aufs Engste miteinander verband. Wichtige Impulse für sein Schaffen erhielt Robert Watts in John Cages Sommerkurs über experimentelle Musik, den er 1958 besuchte.

1957 hatten sich George Brecht und Robert Watts persönlich kennengelernt, bereits im folgenden Jahr erprobten sie im Rahmen eines gemeinsam mit Allan Kaprow an der Rutgers University eingereichten, jedoch leider abgelehnten Projektantrags (*Project in Multiple Dimensions*) eine erste Zusammenarbeit. 1962 entwickelten Brecht und Watts zusammen die Idee zum *Yam Festival*, jener lockeren Reihe von Events, die zeitgleich mit den europäischen Veranstaltungen von George Maciunas in New York den Boden für Fluxus bereitete (Kat. 1.6–1.16). Robert Watts konzipierte – neben seiner organisatorischen und gestalterischen Aufgabe – eigene Events. So initiierte er eine *Yam-Lecture*. Im Archiv Sohm hat sich der Entwurf für ein *RAIN EVENT* erhalten, der die Anleitung für die Gestaltung eines Etiketts beinhaltet, welches Teilnehmer der Aktion am ersten Regentag nach dem 14. Januar 1963 an ihrem Regenschirm anbringen sollten (Kat. 17.11; Abb. 88).

Robert Watts war einer der eifrigsten Beiträger zu den diversen von George Maciunas im Anschluss an dessen Rückkehr nach New York betriebenen Fluxus-Editionen. Anfänglich ähnelten die Objekte, die Robert Watts beisteuerte, sehr denen von George Brecht: Es handelte sich um kleine Schachteln, die entweder Event-Partituren oder kleine Objekte, z. B. ganze Sammlungen von

Kieselsteinen, enthielten (Kat. 17.5). In dem 1967 zusammen mit Maciunas gegründeten Versandhandel Implosions vertrieb Watts Briefmarkenbögen, die er bereits 1963/64 entworfen hatte (Kat. 17.6–17.9). Sie stellen – wie auch der schon von 1961 datierende Briefmarkenautomat (Kat. 17.1; Abb. 87) – einen wichtigen Beitrag zu einem der zentralen Fluxus-Themen dar: die Reflexion auf Postwege und die dadurch ermöglichten Kommunikationsnetze mit gleichgesinnten Künstlern und Freunden. Watts konzipierte in diesem Zusammenhang auch ein *mailbox event*.

In den späteren 1960er Jahren emanzipierte sich Robert Watts teilweise von Brechts sehr theoretischer und in der Ästhetik reduzierten Eventauffassung, die auch seine eigenen frühen Fluxus-Arbeiten prägte. So entwarf er Damen- bzw. Herrenunterwäsche, die er mit den zugehörigen nackten Geschlechtsteilen bzw. Oberkörpern bedruckte (Kat. 17.6–17.9; Abb. 86). Diese Textilarbeiten nehmen die eigentlich erst mit der Studentenbewegung nach 1968 einsetzende Thematisierung sexueller Befreiung vorweg und dürften in ihrer Plakativität zu dieser Zeit nicht ohne provozierende Wirkung geblieben sein.

SE

Literatur

Miller 1991

Stuttgart 1997

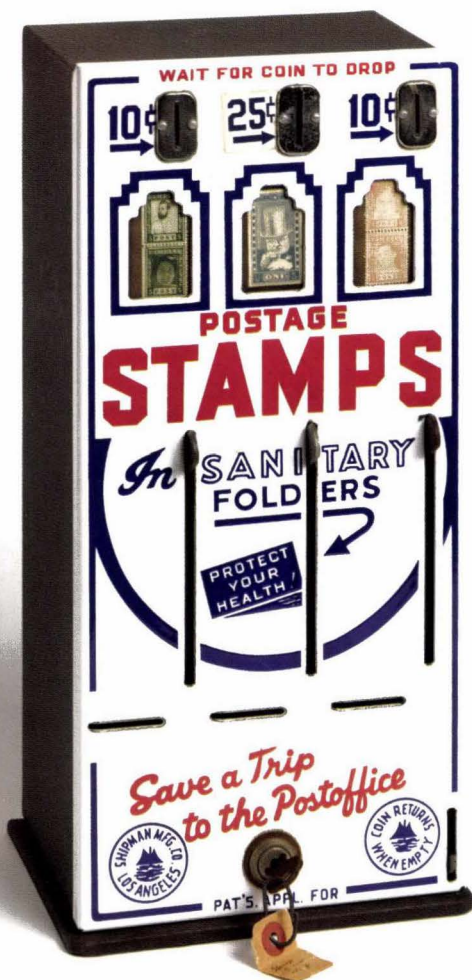


Abb. 87, Kat. 17.1

17.1 → Abb. 87
 Stamp Machine No. 4, 1961
 Signierter Briefmarkenautomat
 40,6 x 19,5 x 14 cm
 Bez. auf der Rückwand o. in grünem Filzstift:
 Stamp Machine No. 4 / Watts;
 auf einem Papieretikett darunter in schwarzem
 Kugelschreiber: Stamp Machine / # 4 / 1961
 Inv. Nr. AS 1996/1047

17.2

YAMFLUG/5 POST 5, 1963/1967
 Watts-Edition, für Implosions Inc., New York
 100 verschiedene Motive in karminrotem Offsetdruck
 auf perforiertem und gummiertem weißem Papier
 in einer Plastikhülle, oben verschlossen mit einem
 bedruckten Kartonstreifen
 30,1 x 22 cm (Hülle)
 Inv. Nr. AS 2012/1422

17.3

YAMFLUG/5 POST 5, 1963
 Watts-Edition, für Implosions Inc., New York
 100 verschiedene Motive in olivgrünem Offsetdruck
 auf perforiertem und gummiertem weißem Papier
 in einer Plastikhülle, oben verschlossen mit einem
 bedruckten Kartonstreifen
 30,1 x 22 cm (Hülle)
 Inv. Nr. AS 2012/1424

17.4

FLUX POST 17-17, 1964
 Fluxus Edition
 100 verschiedene Motive in blauem Offsetdruck auf
 perforiertem und gummiertem weißem Papier, oben
 verschlossen mit einem bedruckten Kartonstreifen
 30,1 x 22 cm (Hülle)
 Inv. Nr. AS 2012/1423

17.5

Rocks Marked by Weight (1), 1964/65
 Fluxus Edition, New York
 Transparente Plastikschatel mit sieben
 Kompartimenten; Inhalt: sieben Kieselsteine mit
 einer in Letraset applizierten Gewichtsangabe
 9,3 x 12 x 2,3 cm
 Inv. Nr. AS 1998/1055

17.6 → Abb. 86

Female underpants, um 1966
 Siebdruck auf einer roten Damenunterhose
 aus Baumwolle
 ca. 23,5 x 24,5 cm
 Inv. Nr. AS 2012/1502

17.7

Female undershirt, um 1966
 Mit dem Stempel:
 DESIGNED & TAILORED BY ROBERT WATTS

Grauer Siebdruck auf einem T-Shirt
aus rohweißer Baumwolle
ca. 71 x 64 cm
Inv. Nr. AS 2012/1504

17.8

Male underpants, um 1966
Grauer Siebdruck auf einer rohweißen
Herrenunterhose aus Baumwolle
ca. 46 x 67 cm
Inv. Nr. AS 2012/1503

17.9

Male undershirt, um 1966
Grauer Siebdruck auf einem T-Shirt
aus rohweißer Baumwolle
ca. 69 x 66 cm
Inv. Nr. AS 2012/1505

17.10

flexing mirror, 1970
Holzbox mit verspiegelter Blechfront und
appliziertem rotem Karton, Elektromotor
38,5 x 38,5 x 32,6 cm
Inv. Nr. AS 1996/1060

17.11 → Abb. 88

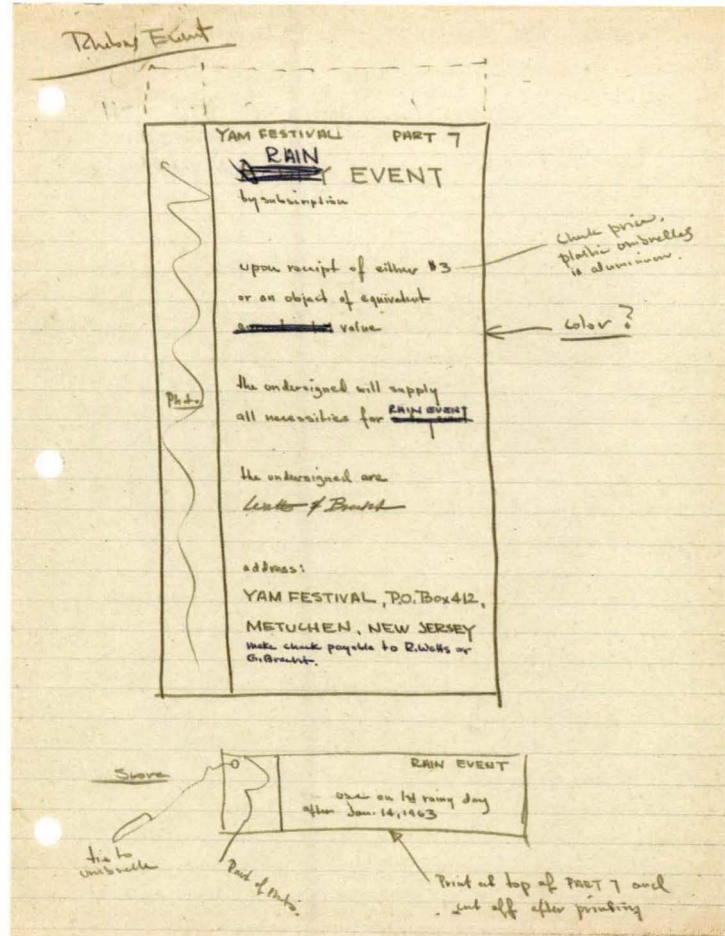
YAM FESTIVAL. RAIN EVENT, ca. 1963
Manuskript und Skizzen in Bleistift und blauem
Kugelschreiber auf blauuliniertem gelbem Papier
28 x 21,4 cm
Inv. Nr. AS 2012/1425

17.12

EVENTS FOR PARADE, o. J.
Achtseitiges hektografiertes Typoskript
auf Umdruckpapier, l. o. einfach geheftet
27,9 x 21,6 cm
Bez. l. o. in Kugelschreiber:
Presented By: The Tampax [unleserlich]
Fuel [unleserlich]
Inv. Nr. AS 2012/1426

17.13

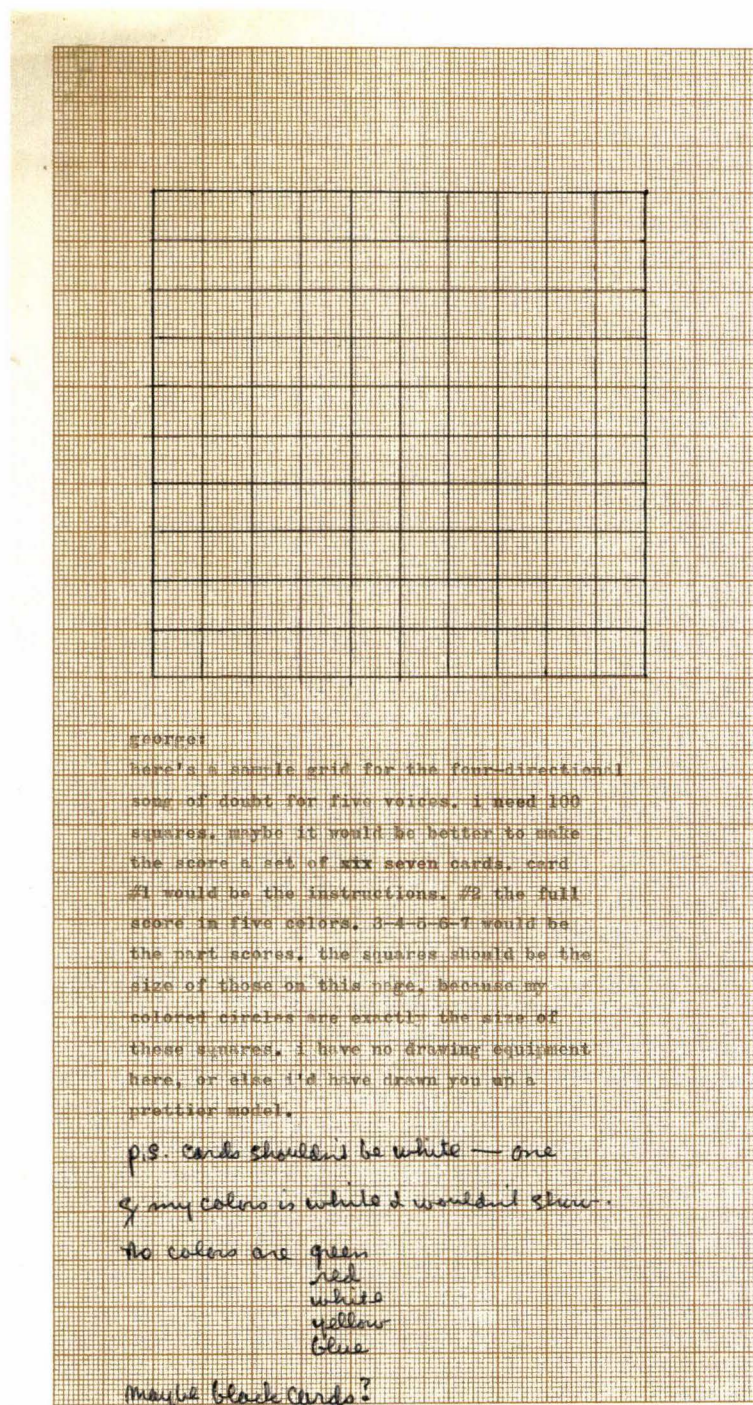
Hanns Sohm
Atelier Bob Watts, 1970
Schwarz-Weiß-Fotografie
17 x 23,1 cm
Inv. Nr. AS 2012/1432,1



↑ Abb. 88, Kat. 17.11

EMMETT WILLIAMS

Greenville, South Carolina, 4. April 1925 – 14. Februar 2007, Berlin



Der US-Amerikaner Emmett Williams hatte am Kenyon College Literatur studiert, bevor er 1949 zunächst nach Paris, später nach Lugano und Darmstadt ging. Durch Daniel Spoerri lernte Emmett Williams Robert Filliou und Dieter Roth kennen, mit denen ihn die Arbeit an der Sprache als Ausdrucksmedium innerhalb einer grundsätzlich gattungsübergreifenden Kunstauffassung verband. Er gehörte dem Darmstädter Kreis für Konkrete Poesie an, der sich 1957 am Darmstädter Landestheater formierte.

Eine Mail-Art-Arbeit, adressiert an Arthur Köpcke, dokumentiert Emmett Williams' frühe Sprachexperimente. Mit Stempeldruck bearbeitete er eine Schwarz-Weiß-Postkarte, indem er die Wörter eines Satzes von Gertrude Stein – »when this you see remember me« – aufdruckte (Kat. 18.1; Abb. 90). Die Arbeit entstand 1961 im Zusammenhang mit dem frühen Hauptwerk *13 Variations on 6 Words of Gertrude Stein*, einer Serie von Druckgrafiken, an denen Emmett Williams ab 1959 arbeitete und die er 1965 zu der von Daniel Spoerri und Karl Gerstner herausgegeben Edition *Mat-Mot* beitrug. Durch farbliche Differenzierung der einzelnen Wörter zerlegt Emmett Williams darin den Satz Gertrude Steins in seine Bestandteile. Die Wörter stehen für sich, wenn er sie – mit reichlich Abstand und unterschiedlichen Farben – auf die Fläche stempelt. In einer ganzen Serie verdoppelt er die Wörter jeweils von Blatt zu Blatt, sodass aus Einzelwörtern Wolken entstehen, die sich zu überlagern beginnen, bis im letzten Blatt der Serie aufgrund der vielfachen Überlagerung allenfalls noch Buchstaben, jedoch keine zusammenhängenden Worte mehr zu lesen sind: Der Wortsinn geht in der abstrakten Farbtextur endgültig verloren. In der Mail-Arbeit an Arthur Köpcke, in dessen Galerie er die *13 Variations* 1962 ausstellte, rekonstruiert Emmett Williams den Satz: Er entfaltet im Kontext der Postkarte seinen appellativen Charakter, ist er doch als eine wörtliche Aufforderung zu verstehen, den Künstlerfreund bei der Lektüre zu erinnern.

Mit überwiegend sprachbasierten Arbeiten, die von Daniel Spoerri's Idee des »Dynamischen Theaters« beeinflusst waren, beteiligte sich Emmett Williams an George Maciunas' frühen europäischen Fluxus-Veranstaltungen. Er prägte als Mitglied der Kerngruppe die Veranstaltungen mit Performances, die auch lange nach der Maciunas-Ära im Rahmen von Fluxus-Revivals und bei anderen Gelegenheiten aufgeführt wurden. Dem bereits 1957 in Darmstadt

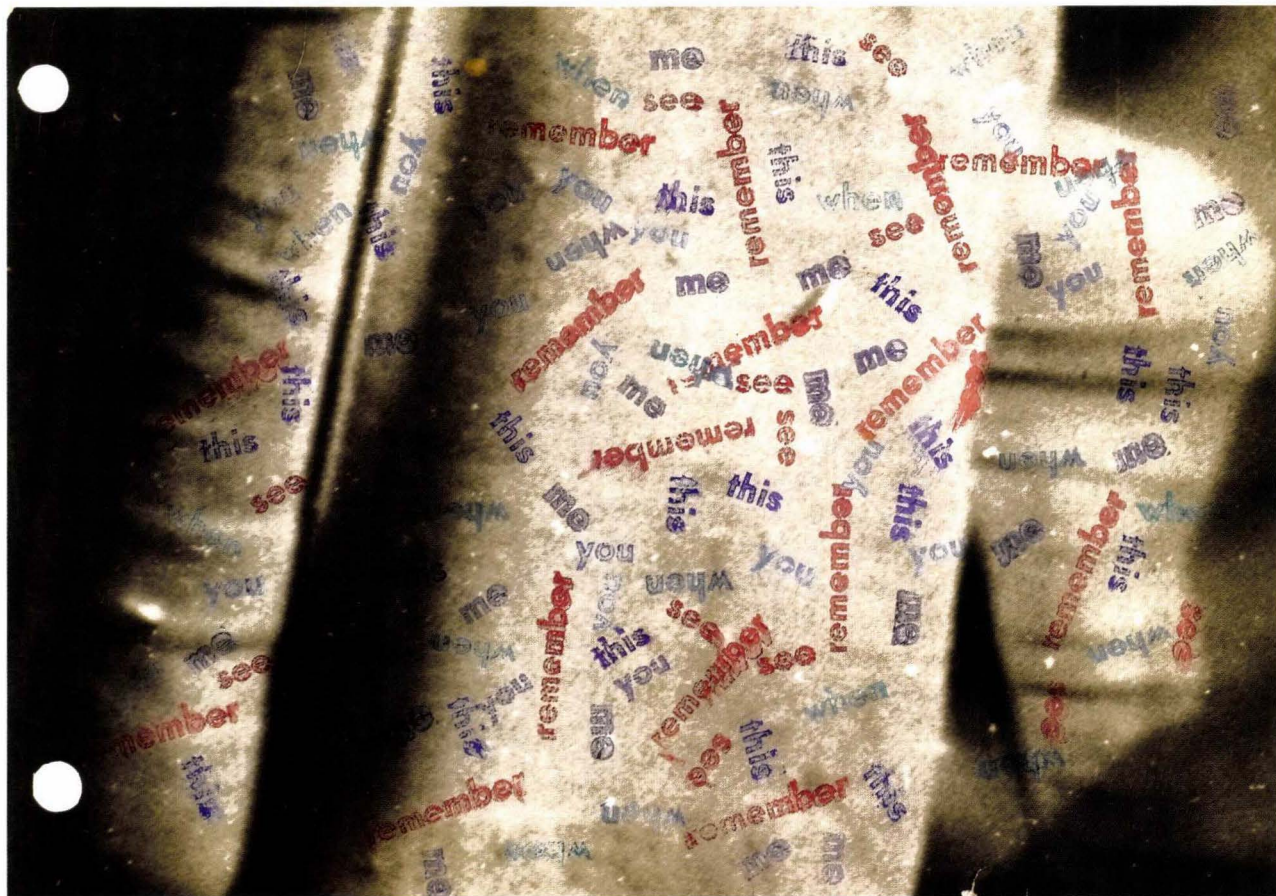
geschriebenen *four-directional song of doubt* (Kat. 18.5–18.6; Abb. 89 und 91) liegt – wie den *13 Variations* – ein simpler Satz zugrunde: »you just never quite know.« Die Einzelworte ordnet Emmett Williams einzelnen Personen zu, die angehalten sind, einer Partitur folgend im Rhythmus eines Metronoms Gesten auszuführen oder definierte Töne anzustimmen. Indem er die Leserichtung seiner Partituren nicht festlegte, brachte Emmett Williams den Zufall als Element in seine Arbeit mit ein. In der berühmten *Alphabet Symphony*, erstmals aufgeführt 1962 beim *Festival of Misfits* in London und fotografisch dokumentiert während der Aufführung in Darmstadt 1963 (Kat. 18.2–18.4), suggeriert Emmett Williams durch den Titel ein Musikstück – ganz im Sinne des Gattungskontextes, der durch die Plakate zu den frühen Fluxus-Festspielen evoziert wurde. Dem Betrachter wurde statt Klängen jedoch eine Reihe von Objekten und pantomimischen »activities« (Aktionen) dargeboten, die die einzelnen Buchstaben des Alphabets repräsentieren. Das Prinzip bestand darin, dass der Zuschauer die teilweise skurrilen Aktivitäten in Sprache zu übersetzen hatte: Wenn Emmett Williams etwa Bier »einschenkte«, stand diese Aktion für »pouring«, dessen Anfangsbuchstaben es zu identifizieren galt – in diesem Falle also »p«. Mit Kenntnis dieser neuen Sprachkodifizierung konnte der Betrachter schließlich Sequenzen von kleinen Performances als Wörter dechiffrieren.

SE

Literatur

Williams 1982

Williams 1991



↑ Abb. 90, Kat. 18.1

18.1 → Abb. 90

when this you see remember me, 1961

Postkarte an Arthur Köpcke vom 21.3.1961

Mit Stempeldruck und Collage bearbeitete Postkarte

10,4 x 15 cm

Inv. Nr. AS 2012/1431

18.2

Bernhard Kirchoff

Alphabet Symphony, 1962

26 Schwarz-Weiß-Fotografien, aufgezogen

64 x 40 cm (A); 60 x 40 cm (B, P); 57 x 40 cm (Y);

56 x 40 cm (K, V); 55 x 40 cm (C, H, J, R); 50 x 40 cm

(M, Q, S, T, X) und 30 x 40 cm (D, E, F, G, I, L, N, O,

U, W, Z)

Inv. Nr. AS 2012/1435, 1-26

18.3

ICA Programme October 1962, 1962

Hektografiertes Typoskript auf weißem Papier

25,2 x 20,2 cm

Inv. Nr. AS 2012/1427

18.4

Festival of Misfits, 1962

Einladungskarte

Klappkarte mit perforiertem Rand

12,1 x 16,2 cm (aufgeklappt und ohne Randstreifen)

Inv. Nr. AS 2012/1428

18.5 → Abb. 91

four-directional song of doubt for five voices.

four-directional song of certainty for five voices, o. J.

Typoskript und schwarzer Kugelschreiber auf Papier

55,9 x 20,2 cm (aufgeklappt)

Inv. Nr. AS 2012/1156

four-directional song of doubt for five voices

by emmett williams

you			
you			
you			
you	just		
you		never	
you			quite
you			know
	just		
you	just		
	just		
	just		
	never		
	just		
		quite	
	just		
			know
	never		
you	never		
	just		
	never		
	never		
	never		
		quite	
	never		
			know
		quite	
you		quite	
	just	quite	
		quite	
	never		
		quite	
		quite	
		quite	
			know
			know
you			know
	just		know
			know
	never		know
			know
		quite	
			know
			know

18.6 → Abb. 89

four-directional song of doubt for five voices, o. J.
Entwurfsskizze mit handschriftlichen Anmerkungen
Typoskript und blauer Kugelschreiber
auf Millimeterpapier

29,7 x 15,3 cm

Inv. Nr. AS 2012/1429

18.7

Alphabet Poem, ca. 1963

Offsetdruck auf beigem Papier

221,5 x 6,9 cm

Inv. Nr. AS 2012/1430

FLUXUS * INTERNATIONALE FESTSPIELE NEUESTER MUSIK

IM HÖRSAAL DES STÄDTISCHEN MUSEUMS, WIESBADEN

SAMSTAG 1. SEPT. 1962 14:30 UHR KONZERT NR.1, KLAVIER KOMPOSITIONEN - U.S.A., K.E.WELIN UND F.RZEWSKI - PIANISTEN. JOHN CAGE: 31'57.9864" / PHILIP CORNER: KLAVIER TATIGKEITEN (FÜR EIN KLAVIER UND VIELE SPIELER) & FLUX & FORM NR.7 & 14 / TERRY RILEY: KONZERT FÜR 2 PIANISTEN UND TONBAND / T.JENNINGS: KLAVIER STÜCKE / JED CURTIS: KLAVIER STÜCK / GRIFITH ROSE: 2. ENNEAD / DICK HIGGINS: CONSTELLATION NR.1 (FÜR 2 KLAVIERE UND 3 RADIOS) / LA MONTE YOUNG: "566" FÜR HENRY FLYNT & KLAVIER STÜCKE FÜR DAVID TUDOR NR.2 / GEORGE BRECHT: FÜNF KLAVIER STÜCKE 1961 UND DREI KLAVIER STÜCKE 1962

SAMSTAG 1. SEPT. 20:00 UHR KONZERT NR.2 KLAVIER KOMPOSITIONEN - JAPAN, K.E.WELIN - PIANIST. TOSHI ICHIYANAGI: MUSIK FÜR KLAVIER NR.1 BIS NR.7 / YORIAKI MATSUDAIRA: INSTRUKTIONEN FÜR KLAVIER / SHINICHI MATSUSHITA: MOSAIKEN / YOKO ONO: EIN STÜCK UM DEN HIMMEL ZU SEHEN / KEIJIRO SATO: CALIGRAPHY / YUJI TAKAHASHI: EKSTASIS / TORU TAKEMITSU: KLAVIER ENTFERNUNG UND ÜBERGANG / YASUNAO TONE: KLAVIER TON MIT TONBAND / GEORGE YNASA: PROJECTION ESEMLASTIC I, II UND III

SONNTAG 2. SEPT. 14:30 UHR KONZERT NR.3, KLAVIER KOMPOSITIONEN - EUROPA, K.E.WELIN - PIANIST. K.H.STOCKHAUSEN: KLAVIERSTÜCK IV / G.LIGETI: TROIS BAGATELLES / G.M.KOENIG: 2 KLAVIER STÜCKE / KONRAD BOEHMER: KLANGSTÜCK & POTENTIAL / JAN MORTHENSON: COURANTE / LARS J.WERLE: GRILLER FÜR PIANIST / MICHAEL VON BIEL: EIN BUCH FÜR DREI / DIETER SCHNEBEL: REACTIONS (KONZERT FÜR EINEN INSTRUMENTALISTEN & PUBLIKUM) & VISIBLE MUSIK FÜR 1 DIRIGENTEN UND 1 INSTRUMENTALISTEN.

SONNTAG 2. SEPT. 20:00 UHR KONZERT NR.4, KLAVIER KOMPOSITIONEN - EUROPA, F.RZEWSKI - PIANIST. JACQUES CALONNE: QUADRANGLES SUIVIS DE FENETRES ET BOUCLES / PAOLO EMILIO CARAPEZZA: 90 CIELO / GIUSEPPE CHIARI: GESTI SUL PIANO / SYLVANO BUSSOTTI: POUR CLAVIER, 5 KLAVIER STÜCKE FÜR DAVID TUDOR & PER TRE (FÜR EIN KLAVIER UND 3 PIANISTEN) / FREDERIC RZEWSKI STUDIEN & TRÄUME / LUCIER: ACTION MUSIC FOR PIANO BOOK I / MACCHI: TITONE / MARCHETTI MUSIK

SAMSTAG 8. SEPT. 20:00 UHR KONZERT NR.5, KOMPOSITIONEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - U.S.A., GEORGE BRECHT: KARTENSTÜCK FÜR STIMMEN / JOHN CAGE: SOLO FÜR STIMME (2) 1960 / PHILIP CORNER: PASSIONATE EXPANSE OF THE LAW / DICK HIGGINS: CONSTELLATION NR.4 & NR.7 / TERRY JENNINGS: STREICHQUARTETT / PHILIP KRUMM: MUSTER (FÜR STREICHQUARTETT) / JACKSON MAC LOW: BUCHSTABEN FÜR IRIS NUMMERN FÜR DIE STILLE UND DANKE - EINE ZUSAMMENARBEIT FÜR LEUTE / TERRY RILEY: UMSCHLAG 1960 (FÜR STREICHQUARTETT) / EMMETT WILLIAMS: EIN ZWEIFELHAFTES LIED IN VIER RICHTUNGEN FÜR 5 STIMMEN / GEORGE BRECHT: STREICHQUARTETT / LA MONTE YOUNG: KOMPOSITION 1960 NR.7 (FÜR STREICHQUARTETT)

SONNTAG 9. SEPT. 14:30 UHR KONZERT NR.6, KOMPOSITIONEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - JAPAN, TOSHI ICHIYANAGI: STANZEN & PILE / KENJIRO EZAKI: BEWEGLICHE PULSE & DISCRETION / YORITSUNE MATSUDAIRA: EIN STÜCK FÜR SOLO FLÖTE / YASUNAO TONE: ANAGRAMM FÜR STREICHE / YOKO ONO: DER PULS /

SONNTAG 9. SEPT. 20:00 UHR KONZERT NR.7, KOMPOSITIONEN FÜR ANDERE INSTRUMENTE UND STIMMEN - EUROPA, MICHAEL VON BIEL: STREICH MUSIK / GEORGE MACIUNAS: SOLO FÜR STIMME UND MIKROPHON / GRIFITH ROSE: STREICHQUARTETT / FREDERIC RZEWSKI: SOLILOQUY (FÜR VIOLINE) UND THREE RHAPSODIES FOR SLIDE WHISTLES / BENJAMIN PATTERSON: VARIATIONEN FÜR KONTRABASS /

FREITAG 14. SEPT. 20:00 UHR KONZERT NR.8, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - U.S.A., JOSEPH BYRD: ZWEI STÜCKE FÜR RICHARD MAXFIELD, 1960 / JOHN CAGE: VARIATIONS / GEORGE BRECHT: KARTENSTÜCK FÜR OBJEKTE, TRÖPFELNDE MUSIK, KERZEN STÜCK FÜR RADIOS & SOLO FÜR EINEN BLÄSER / JED CURTIS: GAVOTTE, ALLEMAND, UND GIGUE / DICK HIGGINS: GEFÄHRLICHE MUSIK NR.2 UND GRAPHIS 82 / JACKSON MAC LOW: EIN STÜCK FÜR SARI DIENES / TERRY RILEY: OHR STÜCK (FÜR PUBLIKUM) /

SAMSTAG 15. SEPT. 20:00 UHR KONZERT NR.9, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - JAPAN, TOSHI ICHIYANAGI: MUSIK FÜR ELEKRISCHE METRONOM & IBM MUSIK / K. AKIYAMA: EINE GEHEIM METHODE / TAKENHISA KOSUGI: MICRO I & MANODHARMA I / YOKO ONO: ZWEI STÜCKE / YASUNAO TONE: TAGE, NUMMER & UNTERREDUNG / GEORGE YNASA: MUSIQUE CONCRETE UND AOINOUE /

SONNTAG 16. SEPT. 20:00 UHR KONZERT NR.10, KONKRETE MUSIK & HAPPENINGS - INTERNATIONAL, NAM JUNE PAIK: SIMPLE / PIERRE MERCURE: STRUCTURES METALLIQUES NR.3 / NAM JUNE PAIK: HOMMÂGE À JOHN CAGE / ETUDE FOR PIANOFORTE UND SONATA QUAZI UNA FANTASIA / DIETER SCHNEBEL: SICHTBARE MUSIK FÜR EINEN DIRIGENTEN / MACIUNAS: IN MEMORIAM FÜR ADRIANO OLIVETTI / BENJAMIN PATTERSON: SEPTET AUS "LEMONS" UND OVERTURE (2. DARSTELLUNG) / GEORGE BRECHT: WORD EVENT

22. SEPT. 14:30 UHR KONZERT NR.11, TONBAND MUSIK UND FILME - U.S.A., JOHN CAGE: FONTANA MIX, MUSIC FOR THE MARRYING MAIDEN / LA MONTE YOUNG: ZWEI TÖNE / STAN VANDERBEEK: FILMEN / DICK HIGGINS: REQUIEM FOR WAGNER THE CRIMINAL MAYOR

22. SEPT. 20:00 UHR KONZERT NR.12, TONBAND MUSIK - U.S.A., RICHARD MAXFIELD: HUFTEN MUSIK / RADIO MUSIK / DAMPF / PASTORAL SYMPHONY / PERSPECTIVES / NACHT MUSIK

SONNTAG 23. SEPT. 14:30 UHR KONZERT NR.13, TONBAND MUSIK UND FILME - JAPAN, KANADA. TOSHI ICHIYANAGI: KAIKI / NOBUTAKA MIZUNO: TONBAND STÜCK / TORU TAKEMITSU: VOCALISM A-I & WASSER MUSIK / YASUNAO TONE: COSTUME UND WARANIN / GEORGE YNASA: AOI-NO-UE / TESHIGAHARA: FILM / YOJI KURI: HUMAN ZOO / OSHIMA: FILM / HANI: FILM / ISTVAN ANHALT: COMPOSITION NR.4 / CIONI CARPI & L. PORTUGAIS: POINT ET CONTREPOINT (FILM) / MAURICE BLACKBURN: JE (FILM) /

SONNTAG 23. SEPT. 20:00 UHR KONZERT NR.14, TONBAND MUSIK - FRANKREICH, "LES PREMIERES DECOUVERTES": P. SCHAEFFER: ETUDE AUX CASSEROL P. HENRY: MUSIQUE SANS TITRE / P. ARTHUYS: NATURE MORTE À LA GUITARE / A. HOEIR: JAZZ ET JAZZ / "RECHERCHES RECENTES": L. FERRARI: ETUDE AUX ACCIDENTS & TÊTE ET QUEUE DU DRAGON / F.B. MACHE: PRÉLUDE / E. CANTON: ETUDE / J. HIDALGO: ETUDE / B. PARMIGIANI: ETUDE / F. BAYLE: TREMPLINS & LIGNES ET POINTS / M. PHILIPPOT: AMBIANCE II / P. CARSON: ETUDE / P. SCHAEFFER: SIMULTANÉ CAMEROUNAIS /

EINTRITTSKARTEN FÜR JEDES KONZERT DM 3
FÜR EIN ABONNEMENT (14 KONZERTE) DM 20
FÜR STUDENTEN DM 1.50
EINTRITTSKARTEN SIND AM EINGANG ZU ERHALTEN ODER DURCH:
VORVERKAUF AM HAUPTBAHNHOF, WIESBADEN

FLUXUS * EINE INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT NEUESTER KUNST, ANTIKUNST, MUSIK, ANTIMUSIK, DICHTUNG, ANTIDICHTUNG, ETC.

PLAKATE

19.1 → Abb. 92

*FLUXUS INTERNATIONALE FestsPiELe NEUESTER
MUSiK*, Wiesbaden 1962
Offsetdruck auf Papier
42 x 29,9 cm
Inv. Nr. AS 2012/1451

19.2

*FesTVM FLvXoRvM. PoESIE, MUSIQUE eT ANTiMUSIQUE
EVèNEMENTielle eT CONCrète*, Paris 1962
Offsetdruck auf Papier
32,4 x 23,1 cm
Inv. Nr. AS 2012/1232

19.3

*FesTVM FLvXoRvM. MUSIK UND ANTiMUSIK DAS
INSTRUMENTALE THEATER*, Düsseldorf 1963
Offsetdruck auf Papier, 48,5 x 23,7 cm
Inv. Nr. AS 2010/1028

19.4

FLUXUS. MUSIK OG ANTI-MUSIK, Kopenhagen 1962
Siebdruck auf bräunlichem Papier, 83,7 x 62 cm
Inv. Nr. AS 2012/1445

19.5

FLUXUS FESTIVAL, Amsterdam und Den Haag 1963
Siebdruck auf weißem Papier, 42,5 x 61,8 cm
Inv. Nr. AS 2012/1443

19.6

*INSTEAD OF DOING A WORK OF ART SEND RICE
TO INDIA*, Köln, 1963
Offsetdruck auf weißem Kunstdruckpapier
42,6 x 30,4 cm
Bez. r. oberhalb der M. in Kugelschreiber:
*Dear I forgot one box of slides in our room,
probably in the green suitcase. Could you
bring it when you come Love yez, Dick*
Inv. Nr. AS 2012/1396

19.7

FLUX FESTIVAL, Rotterdam 1964
Siebdruck auf weißem Papier
94 x 59,5 cm
Inv. Nr. AS 2012/1437

19.8

PERPETUAL FLUXUS FESTIVAL, New York City 1964
Siebdruck auf bräunlichem Papier
44,2 x 41,3 cm
Inv. Nr. AS 2012/1447

19.9

*ACTIONS / AGIT POP / DE-COLL/AGE HAPPENING /
EVENTS / ANTI-ART / L'AUTRISME / ART TOTAL /
REFLUXUS*, Aachen 1964
Schwarzer Offsetdruck auf Papier
58,8 x 84 cm
Inv. Nr. AS 2012/1448

19.10

24 Stunden, Wuppertal 1965
Offset- und Siebdruck auf weißem Papier
50,7 x 64,9 cm
Inv. Nr. AS 2012/1455

19.11

*Nam June Paik, Charlotte Moorman.
Avant Garde Music Pieces*, Philadelphia 1966
Siebdruck in Violett auf beigem Papier
49,4 x 40,2 cm
Inv. Nr. AS 2012/1462

19.12

George Brecht. Robert Filliou, Villingen 1967
Offsetdruck auf weißem Papier
83,9 x 59,1 cm
Inv. Nr. AS 2012/1459

19.13

Nam June Paik & Charlotte Moorman,
Cincinnati 1968
Siebdruck auf beigem Papier
55,9 x 35,5 cm
Inv. Nr. AS 2012/1461

19.14

futura 26. galerie legitime. Intuitionen + galerien,
Stuttgart 1968
Offsetdruck und mehrfarbiger Filzstift
auf weißem Papier
63,8 x 47,6 cm
Inv. Nr. AS 2012/1458

19.15

intermedia '69, Heidelberg 1969
Zweifarbiger Siebdruck auf weißem Papier
85,6 x 61 cm
Inv. Nr. AS 2012/1452

19.16

An Evening of New Music. Happenings. Events etc.,
Leeds o. J.
Siebdruck auf weißem Papier
38 x 25,4 cm
Inv. Nr. AS 2012/1454

19.17

*this is a poster to inform you that I shall
show off for money and glory at the Denise
René and Hans Mayer gallery,* Düsseldorf 1970
Siebdruck auf weißem Papier
124 x 59,4 cm
Inv. Nr. AS 2012/1456

19.18

FLUXSHOE UK 1972, Exeter u. a. 1972
Brauner Siebdruck auf gelblichem Papier
60,5 x 43 cm
Inv. Nr. AS 2012/1440

19.19

Partielle Sammenhaenge, Kopenhagen 1973
Siebdruck auf weißem Papier
84,8 x 61,8 cm
Inv. Nr. AS 2012/1460

19.20

artefiera '76, Bologna 1976
Zweifarbiger Siebdruck auf weißem Papier
69,7 x 49,7 cm
Inv. Nr. AS 2012/1453

LITERATUR

Agúndez García 2001

José Antonio Agúndez García, *10 Happenings von Wolf Vostell*, Mérida/Malpartida de Cáceres 1999/2001.

Altner 2003

Marvin Altner, *Die Kunst der Aufforderung*, in: Hamburg 2003, S. 7–24.

Aubert 1998

Maeva Aubert, *Flux Film*, Begleitheft zur DVD-Edition *Flux Film Anthology*, Re:Voir Vidéo., Paris 2010.

Barcelona 2002

Berta Sichel/Peter Frank (Hg.), *fluxus y fluxfilms 1962–2002*, Barcelona 2002. Katalog zur Ausstellung des Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2002.

Becker/Vostell 1965

Jürgen Becker/Wolf Vostell (Hg.), *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Reinbeck bei Hamburg 1965.

Bergmann 1991

Rudij Bergmann, *Wolf Vostell*, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 13, München 1991.

Berlin 1975

Jörn Merkert, *Vostell. Retrospektive 1958–1974*, Berlin 1975. Katalog zur Ausstellung des Neuen Berliner Kunstvereins e.V. und der Nationalgalerie Berlin SMPK, 12.4.–1.6.1975.

Berlin 1987–1989

René Block, *Arthur Kœpcke. Bilder und Stücke*. Katalog zur Wanderausstellung des DAAD 1987–1989.

Biec 1987

Odile Biec (Hg.), *Ben. La vérité de A à Z*, Toulouse 1987.

Bielefeld 2008

Thomas Kellein, *Yoko Ono. between the sky and my head*, Köln 2008. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld, 24.8.–16.11.2008.

Block 1969

René Block, *Wolf Vostell*, Edition 17 der Galerie René Block, Berlin 1969.

Blunck 2003

Lars Blunck, *Between object & event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, Weimar 2003.

Bret 2010

Cyrille Bret, *Robert Filliou et sa »recherche«. Les enjeux plasticognitifs de la recherche sur l'origine*, Québec 2010.

Christiansen 1991

Henning Christiansen, *Joseph Beuys – Fluxusmensch*, in: *Kunstforum International*, Bd. 115, Sept./Okt. 1991, S. 156–160.

Cladders/Knapstein 1995

Johannes Cladders/Gabriele Knapstein, »jede kommunikation ist eine collage«. *Johannes Cladders erinnert sich an frühen Fluxus im Gespräch mit Gabriele Knapstein am 7. November 1994 in Krefeld*, in: Stuttgart 1995, S. 4–17.

Conzen 1991

Ina Conzen, *liber maister s. Hanns Sohm zum siebzigsten Geburtstag*, Stuttgart 1991.

Conzen 1993

Ina Conzen, *George Maciunas*, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 22, München 1993.

Daniels/Shiomi 1991

Dieter Daniels/Mieko Shiomi, *Vier Fragen an Mieko Shiomi*, in: *Kunstforum International*, Bd. 115, Sept./Okt. 1991, S. 212–213.

Daniels/Higgins 1991

Dieter Daniels/Dick Higgins, *Fluxus vor Fluxus. Dick Higgins im Gespräch mit Dieter Daniels*, 9. Mai 1990, in: Kunstforum International, Bd. 115, Sept./Okt. 1991, S. 197–205.

Daniels 2011

Dieter Daniels, *Zufall und Technik in Kunst und Musik bei Duchamp, Cage und Paik*, in: Katja Riemer/Andreas Kreul, *Wunderkammermusik. Die Sammlungen der Kunsthalle Bremen 1994–2011 und darüber hinaus. Eine Introspektive*, Köln 2011, S. 246–255.

Darmstadt 2012

Ralf Beil/Peter Kraut (Hg.), *A House Full of Music. Strategien in Musik und Kunst*, Ostfildern 2012. Katalog zur Ausstellung der Mathildenhöhe Darmstadt, 13.5.–9.9.2012.

Decker 1988

Edith Decker, *Paik. Video*, Dissertation, Köln 1988.

Decker 1992

Edith Decker (Hg.), *Nam June Paik. Niederschriften eines Kulturnomaden. Aphorismen – Briefe – Texte*, Köln 1992.

Düsseldorf 2003

Sylvie Jouval/Heike van den Valentyn, *Robert Filliou. Genie ohne Talent*, Ostfildern-Ruit 2003. Katalog zur Ausstellung im Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 10.4.–29.6.2002; museum kunst palast, Düsseldorf, 26.7.–9.11.2003; Musée d'Art Moderne, Villeneuve-d'Ascq, 6.12.2002–28.3.2004.

Düsseldorf 2010

Susanne Rennert/Sook-Kyung Lee (Hg.), *Nam June Paik*, Ostfildern 2010. Katalog zur Ausstellung im museum kunst palast, Düsseldorf, 11.9.–21.11.2010.

Eco 1977

Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1977.

Erlangen 1985/1987

Karl Manfred Fischer/Lisa Puyplat, *Ben Vautier. zu viel Kunst*, Erlangen 1987 [2. erweiterte Aufl. 1993]. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie Erlangen 1985–1987.

Fricke 1997

Christiane Fricke, *Takako Saito. ACDKLMNQRUVYZ*, in: Kunstforum International, Bd. 139, Dez.–März 1997/98, S. 301–319.

Fricke 1999

Stefan Fricke, *Danger Music. Der Fluxuskünstler Dick Higgins ist tot*, in: Positionen. Beiträge zur Neuen Musik, Nr. 39, Mai 1999, S. 49.

Friedman 1991

Ken Friedman, *Wer ist Fluxus?*, in: Kunstforum International, Bd. 115, Sept./Okt. 1991, S. 189–195.

Friedman 1998

Ken Friedman (Hg.), *The Fluxus Reader*, Chichester 1998.

Gera 1994

Ulrike Rüdiger (Hg.), *Wolf Vostell. Leben = Kunst = Leben*, Leipzig 1993. Katalog zur Ausstellung in der Kunstgalerie Gera, 7.9.1993–30.1.1994.

Gronemeyer 1992

Giesela Gronemeyer, *Ernst und Hingabe. Die amerikanische Avantgarde-Cellistin Charlotte Moorman*, in: MusikTexte 43, Februar 1992, S. 5–12.

Hamburg 2003

Art is work is art. Arthur Köpcke zum 75. Geburtstag, Hamburg 2003. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 25.9.–30.11.2003; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 13.12.–7.3.2004; Kassel Fridericianum, Kassel 19.3.–31.5.2004.

Hannover 1984

Michael Erlhoff, *Das immerwährende Ereignis zeigt Robert Filliou*, Hannover 1984. Katalog zur Ausstellung im Sprengelmuseum, Hannover, 13.7.–2.9.1984; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris – ARC 2, Paris, Oktober–November 1984; Kunsthalle Bern, 18.1.–17.2.1985.

Hansen 1991

Al Hansen, *How we met. Notizen zu einem Heft mit dem Titel »Maciunas und Fluxus«*, in: Kunstforum International, Bd. 115, Sept./Okt. 1991, S. 120–123.

Hendricks 1983

Jon Hendricks (Hg.), *Fluxus etc. Addenda I. The Gilbert and Lila Silverman Collection*, New York 1983.

Hendricks 1988

Jon Hendricks (Hg.), *Fluxus Codex. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection*, New York 1988.

Higgins 1994

Hannah Higgins, *Critical refluxions, or, Fluxscrib- notes by the daughter of Dick Higgins and Alison Knowles*, in: *New Art Examiner*, vol. 21, no. 7, March 1994, S. 17–23.

Higgins 1998a

Dick Higgins, *Fluxus: Theory and Reception*, in: Friedman 1998, S. 217–236.

Higgins 1998b

Hannah Higgins, *Fluxus Fortuna*, in: Friedman 1998, S. 31–60.

Higgins 2002

Hannah Higgins, *Fluxus experience*, Berkeley u. a. 2002.

Houston 2012

Valerie Cassel Oliver, *Benjamin Patterson. Born in the State of FLUX/us*, Seattle 2012. Katalog zur Ausstellung des Contemporary Arts Museum Houston, 6.11.2010–23.1.2011; Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, 2.6.–30.9.2012.

Jaschke 1990

Gerhard Jaschke (Hg.), *Fluxus*, Freibord. Zeitschrift für Literatur und Kunst, Nr. 73, Wien 1990.

Kawamura 2009

Sally Kawamura, *Appreciating the incidental: Mieko Shiomi's »Events«*, in: *Women & Performance: A journal of feminist theory*, vol. 19, no. 3, 2009, S. 311–336.

Kellein 2007

Thomas Kellein, *Der Traum von Fluxus. George Maciunas. Eine Künstlerbiografie*, Köln 2007.

Kemp 1985

Wolfgang Kemp, *Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 253–278.

Knapstein 1999

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

Knapstein 2005

Gabriele Knapstein, *Münzen und Würfel werfen. Zufallsspiele von John Cage, George Brecht, Robert Filliou und Takako Saito*, in: Nike Bätzner/Kunstmuseum Liechtenstein (Hg.), *Kunst und Spiel seit DADA – Faitez vos jeux!*, Ostfildern 2005, S. 85–96. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 10.6.–23.10.2005.

Köln 1970

Hanns Sohm/Harald Szeemann (Hg.), *happening & fluxus*, Köln 1970. Katalog zur Wanderausstellung des Kölnischen Kunstvereins, 1970–1971.

Köln 1976

Wulf Herzogenrath (Hg.), *Nam June Paik. Werke 1946–1976. Musik – Fluxus – Video*, Köln 1976. Katalog zur Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, 19.9.1976–9.1.1977.

Köln 1990

Frank M. Berndt (Hg.), *Arthur Köpcke*, Köln 1990. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Berndt + Krips, Köln, 23.1.–7.3.1990.

Köln 1992

Galerie Schüppenbauer, Köln (Hg.), *FLUXUS VIRUS 1962–1992*. Katalog zur Ausstellung »Temporäres Museum«, Köln, 1.–27.9.1992; Aktionsforum Praterinsel, München, 19.11.1992–17.1.1993.

Köln 1996

Werner Schäffe/Michael Euler-Schmidt (Hg.), *Al Hansen. An introspective*, Köln 1996. Katalog zur Ausstellung in der Kölnischen Galerie des Kölnischen Stadtmuseums, Köln, 7.9.–20.10.1996.

Köln 2005

Alfred M. Fischer (Hg.), *George Brecht: Events. Eine Heterospektive*, Köln 2005. Katalog zur Ausstellung im Museum Ludwig, Köln, 17.9.2005–8.1.2006; Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 25.5.–3.9.2006.

Köln 2008

Barbara Engelbach (Hg.), *Jonas Mekas*, London 2010. Katalog zur Ausstellung im Museum Ludwig, Köln, 8.11.2008–1.3.2009; Serpentine Gallery, London 2010.

Krieger 2007

Verena Krieger, *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler*, Köln 2007.

Kubitza 2002

Anette Kubitza, *Fluxus, Flirt, Feminismus? Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde*, Berlin 2002.

Leverkusen 2010

Markus Heinzelmann/Fritz Emslander/José Antonio Agúndez García (Hg.), *Das Theater ist auf der Straße. Die Happenings von Wolf Vostell*, Bielefeld u.a. 2010. Katalog zur Ausstellung im Museum Morsbroich, Leverkusen, 6.6.–15.8.2010; Museo Vostell Malpartida, 2010/11.

MacEvilley 2005

Thomas MacEvilley, *The triumph of anti-art. Conceptual and performance art in the formation of post-modernism*, Kingston, NY 2005.

Maciunas 1979

Leokadija Maciunas, *My Son*, 1979, Kopie des Typoskripts, Archiv Sohm, Kasten 289. Online zugänglich unter: http://georgemaciunas.com/?page_id=1310.

Marseille 1995

Bernard Blistène (Hg.), *Ben, pour ou contre. Une Rétrospective*. Katalog zur Ausstellung des MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, 14.7.–1.10.1995.

Miller 1991

Larry Miller, *Robert Watts: wissenschaftlicher Mönch*, in: *Kunstforum International*, Bd. 115, Sept./Okt. 1991, S. 144–155.

Minneapolis 1993

Elizabeth Armstrong/Joan Rothfuss (Hg.), *In the Spirit of Fluxus*, New York 1993. Katalog zur Ausstellung des Walker Art Center, Minneapolis, 14.2.–6.6.1993.

Moore 1982

Barbara Moore, *George Maciunas: A Finger in Fluxus*, in: *Artforum*, Okt. 1982, S. 38–45.

Mottram/Higgins 1977

Eric Mottram/Dick Higgins, *Call it ›Something Else‹. A conversation*, in: *Spanner*, no. 9, Jan. 1977, S. 157–183.

New York 1992

Estera Milman (Hg.), *Fluxus. A Conceptual Country, Visible Language*, vol. 26, no. 1/2. Katalog zur Wanderausstellung der Rhode Island School of Design, Providence, 1992–1993.

New York 2000

Alexandra Munroe/Jon Hendricks (Hg.), *Yes Yoko Ono*, New York 2000. Katalog zur Ausstellung in der Japan Society Gallery, New York, 18.10.2000–14.1.2001.

Nierhoff-Wielk 2012

Barbara Nierhoff-Wielk, »A purposeful purposelessness« – *Zufall in der Kunst von John Cage*, in: Wulf Herzogenrath/Barbara Nierhoff-Wielk (Hg.), »John Cage ...«. *Bildender Künstler, Einflüsse, Anregungen*, Köln 2012. Katalog zur Ausstellung in der Akademie der Bildenden Künste, Berlin, 22.3.–17.6.2012.

Nîmes 1990

Robert Filliou, Bruxelles u. a. 1990. Katalog zur Wanderausstellung des Musée d'Art Contemporain de Nîmes, 1990–1991.

Nizza 2001

Gilbert Perlein/Michèle Brun (Hg.), *Ben. Je Cherche la vérité*, Paris 2001. Katalog zur Ausstellung im Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nizza, 17.2.–27.5.2001.

Patrick 2010

Martin Patrick, *Unfinished Filliou. On the Fluxus ethos and the origins of relational aesthetics*, in: *Art Journal*, vol. 69, no. 1/2, 2010, S. 44–61.

Patterson 1991

Ben Patterson, »*Ich bin froh, daß Sie mir diese Frage gestellt haben*«, in: Kunstforum International, Bd. 115, Sept./Okt. 1991, S. 166–177.

Rahmani 1991

Aviva Rahmani, *Alison Knowles: An interview*, in: Meaning. Contemporary Art Issues, vol. 10, November 1991, S. 21–25.

Rennert 1996

Susanne Rennert, *Arthur K pcke. Grenzgänger. Bilder, Objekte, Fluxus-Stücke*, München 1996.

Richter 1965

Hans Richter, *Art and anti-art*, New York 1965.

Rio de Janeiro 2002

Jon Hendricks (Hg.), *O que   Fluxus? O que n o  ! O porqu . What's Fluxus? What's Not! Why.*, Detroit 2002. Katalog zur Ausstellung im Centro Cultural Banco do Brasil – Brasilia/Rio de Janeiro.

Robinson 2004

Julia Robinson, *The sculpture of indeterminacy. Alison Knowles's beans and variations*, in: Art Journal, vol. 63, no. 4, 2004, S. 96–115.

Robinson 2005

Julia Robinson, *In the event of George Brecht / Was der Fall war: George Brechts Events*, in: Köln 2005, S. 16–181.

Roosen 2007

Barbara Roosen, *Benjamin Vautier. Einführung in das Werk und Überlegungen zur autothematischen Reflexion des künstlerischen Selbstverständnis*, Bonn, Univ., Diss. 2007 [Online-Ressource: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2007/1162/1162.htm>].

Rosenheim 1995

Friedemann Malsch/Pietro Pellini, *Al Hansen. Oeuvre/ Flashbacks*, Rosenheim 1995. Katalog zur Ausstellung im Kunstverein Rosenheim, 11.11.–30.12.1995.

Roskilde 2008

Jon Hendricks u. a. (Hg.), *Fluxus Scores and Instructions. The Transformative Years*, Roskilde 2008. Katalog zur Ausstellung im Museum for Contemporary Art, Roskilde, Denmark.

Rothfuss 2010

Joan Rothfuss, *Die Ballade von Nam June und Charlotte. Eine revisionistische Geschichte*, in: Düsseldorf 2010, S. 145–167.

Sauerbier 1990

Samson D. Sauerbier, *Arthur K pcke: Objekte, Handlungen, Ereignisse.  ber einige Reading Pieces, Work Pieces, Reading/Work Pieces*, in: Köln 1990, S. 7–47.

Schilling 1987

Jürgen Schilling, Vostell. *Das plastische Werk 1953–87*, Mailand 1987.

Schmidt-Burkhardt 2011

Astrit Schmidt-Burkhardt, *Maciunas' Learning Machines. From Art History to a Chronology of Fluxus*, New York 2011 (2. Aufl.).

Smith 1998

Owen F. Smith, *Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing*, in: Friedman 1998, S. 3–21.

Smith 2011

Owen F. Smith, *Dick Higgins, Fluxus, and infinite play. An »amodernist« worldview*, in: *From diversion to subversion. Games, play and twentieth-century art*, hg. v. David J. Getsy, Pennsylvania 2011, S. 118–131.

Stiles 1993

Kristine Stiles, *Between Water and Stone. Fluxus Performance: A Metaphysics of Acts*, in: Minneapolis 1993, S. 62–99.

Stiles 2000

Kristine Stiles, *Being Undyed: The Meeting of Mind and Matter in Yoko Ono's Events*, in: New York 2000, S. 145–149.

Stuttgart 1986

Thomas Kellein, *Fröhliche Wissenschaft. Das Archiv Sohm*, Stuttgart 1986; Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart, 22.11.1986–11.1.1987.

Stuttgart 1995

René Block/Gabriele Knapstein (Hg.), *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994*, Ostfildern 1995. Katalog zur Wanderausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart, 1995–2012.

Stuttgart 1997

Ina Conzen, *Art Games. Die Schachteln der Fluxus-künstler*, Köln 1997. Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart, 12.6.–5.10.1997; Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen, 24.4.–28.6.1998.

Stuttgart 2000

Ina Conzen, Dieter Roth. *Die Haut der Welt*, Köln 2000. Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart, 17.6.–3.9.2000.

Vautier 1974

Benjamin Vautier, *tout ben*, Paris 1974.

Vautier 1997

Benjamin Vautier, *Ma vie, mes conneries 1935–1997*, Nizza 1997.

Venedig 1990

Achille Bonito Oliva (Hg.), *Ubi Fluxus, ibi motus*, Mailand 1990. Katalog zur Ausstellung in den Ex Granai della Repubblica alle Zitelle, Giudecca, Venedig, 26.5.–30.9.1990.

Wiesbaden 1982

Fluxus. Wiesbaden, 1962–1982, Wiesbaden u. a. 1983. Katalog zur Ausstellung im Museum Wiesbaden, Wiesbaden, 17.9.–14.11.2012 und in der Neuen Galerie, Kassel, 12.12.1982–23.1.1983.

Wiesbaden 2012

Alexander Klar (Hg.), *Fluxus at 50*, Bielefeld 2012. Katalog zur Ausstellung im Museum Wiesbaden, 2.6.–23.9. 2012.

Williams 1982

Emmett Williams, *Schemes & Variations*, Stuttgart/London 1982. Publikation zur Ausstellung des Berliner Künstlerprogramms des DAAD, Berlin, und der Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz in der Nationalgalerie Berlin, 15.1.–28.2.1982.

Williams 1991

Emmett Williams, *My life in Fluxus – and vice versa*, Stuttgart/London 1991.

Williams/Noël 1996

Emmett Williams/Ann Noël, *Mr. Fluxus. Ein Gemeinschaftsportrait von George Maciunas, 1931–1978. Aus persönlichen Erinnerungen gesammelt von Emmett Williams und Ay-O und montiert von Emmett Williams und Ann Noël*, Wiesbaden 1996.

Wuppertal 1980

Will Baltzer/Alfons W. Biermann (Hg.), *Treffpunkt Parnass Wuppertal 1949–1965*, Köln/Bonn 1980. Katalog zur Ausstellung des Kunst- und Museumsvereins Wuppertal im Von der Heydt-Museum, 31.5.–13.7.1980.

Yoshimoto 2005

Midori Yoshimoto, *Into Performance, Japanese Women Artists in New York*, New Brunswick/New Jersey/London 2005.

Yoshimoto 2009

Midori Yoshimoto, *Women & Fluxus: Toward a feminist archive of Fluxus*, in: *Women & Performance: a journal of feminist theory*, vol. 19, no. 3, 2009, S. 287–293.

Yoshimoto/Pittman 2009

Midori Yoshimoto/Alex Pittman (Hg.), *An evening with Fluxus women: a roundtable discussion*, in: *Women & Performance: a journal of feminist theory*, vol. 19, no. 3, 2009, S. 369–389.

Impressum

Herausgeber: Staatsgalerie Stuttgart

Texte und Redaktion: Bettina Kunz [BK],
Steffen Egle [SE], Werner Esser [WE]

Aufnahmen: Dirk Kittelberger, Volker Naumann,
Gerhard Ziller

Grafische Gestaltung: Jussi Steudle

Gesamtherstellung: Snoeck Verlagsgesellschaft mbH

© Staatsgalerie Stuttgart

Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, Köln

© 2012 VG Bild-Kunst, Bonn: George Brecht,
Arthur Köpcke, Takako Saito, Ben Vautier
und Wolf Vostell

© 2012 Marianne Filliou

© 2012 Bibbi Hansen

© 2012 Estate of Dick Higgins

© 2012 Alison Knowles

© 2012 George Maciunas Foundation Inc.

© 2012 montwéArt

© 2012 Estate of Peter Moore

© 2012 Yoko Ono

© 2012 Ken Paik Hakuta

© 2012 Björn Roth

© 2012 Mieko Shiomi

© 2012 Ann Noël Williams

Ben Patterson not copyrighted by Ben Patterson

Abb. Cover: Kat. 15.14

Ben Vautier, *drink to forget art*, 1971

Abb. Frontispiz: Kat. 7.47

George Maciunas, *Monogram Cards*, 1964–68

Nicht in allen Fällen war es möglich, Rechteinhaber
der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte
Ansprüche werden im Rahmen der üblichen Ver-
einbarungen abgegolten.

Erschienen in der

Snoeck Verlagsgesellschaft mbH

Kasparstraße 9–11, 50670 Köln

Tel. +49 221 5104386, www.snoeck.de

ISBN: 978-3-86442-032-0

Printed in Germany

Ausstellung

Diese Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung
Fluxus! »Antikunst« ist auch Kunst
Staatsgalerie Stuttgart

1. Dezember 2012 bis 28. April 2013

Konzeption: Werner Esser, Bettina Kunz, Steffen Egle

Herzlicher Dank an die Kolleginnen und Kollegen

Restaurierung: Henning Autzen, Hermann Degel,
Katja van Wetten, Lydia Schmidt, Susanne Ruf,
Regine Dierks-Staiger, Silke Bittmann, Luise Maul,
Yvonne Hilbert

Rahmung und Aufbau: Reinhard Mümmeler,
Dimitri Alamanis, Florian Lemke, Lukas Tiedje

Archiv: Ilona Lütken

Bibliothek: Margitta Heinlein, Martin Kapfhammer,
Heike Kotzurek

Ausstellungskoordination: Andrea Brodbeck,
Sandra Sara Motta, Christin Wähler

Presse: Anette Frankenberger

Marketing und Kommunikation: Beate Wolf,
Romy Rödiger, Christina Haas

Sponsoring: Frank Dietrich

KunstVermittlung/Kulturveranstaltungen:
Peter Daners mit Anke Menz-Bächle, Monka
Hartmann, Susanne Kohlheyder, Britta Schumann

Technik: Viktor Sinner, Eric Katzer, Rudolf Vogl,
Igor Bogdan, Oliver Kruhonja

Sicherheit: Sabine Braun und Team

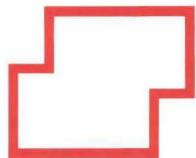
Hausdienst: Tarek Helal und Team

Besucherservice: Sigrid Frantz,
Hartmut Tielitz und Team

Shop: Karin Mayer und Team

Besonderer Dank an Werner Meyer, Kunsthalle
Göppingen, für die audiotechnische Unterstützung

Information: www.staatgalerie.de



STAATSGALERIE STUTT GART

sohm dossier **SPEZIAL**

FLUXUS steht für eine Initiative von Bildenden Künstlern und Musikern, die Anfang der 1960er Jahre mit geläufigen Vorstellungen von Kunst radikal brach. Die rebellische Grundeinstellung der beteiligten Akteure brachte absurde Performances, skurrile Objekte und humorvolle ›Events‹ hervor.

Längst hat diese ›Antikunst‹ ihren Platz in den Museen gefunden. Und doch erweist sich der für FLUXUS charakteristische Versuch, die Grenzen zwischen Kunst und Alltag zu verwischen, als hochgradig spannungsvoll. Immer noch regen die vielseitigen Experimente mit unterschiedlichen Materialien und Ausdrucksformen zum Nachdenken über Kunst an.

Im FLUXUS-Jubiläumsjahr 2012 widmet die Staatsgalerie Stuttgart der Strömung und ihren Hauptvertretern eine umfassende Schau mit Exponaten aus dem Archiv von Hanns Sohm, das eine der weltweit bedeutendsten FLUXUS-Sammlungen beherbergt und sich seit 1981 im Besitz der Staatsgalerie befindet.

ISBN 978-3-86442-032-0



SNOECK

9 783864 420320