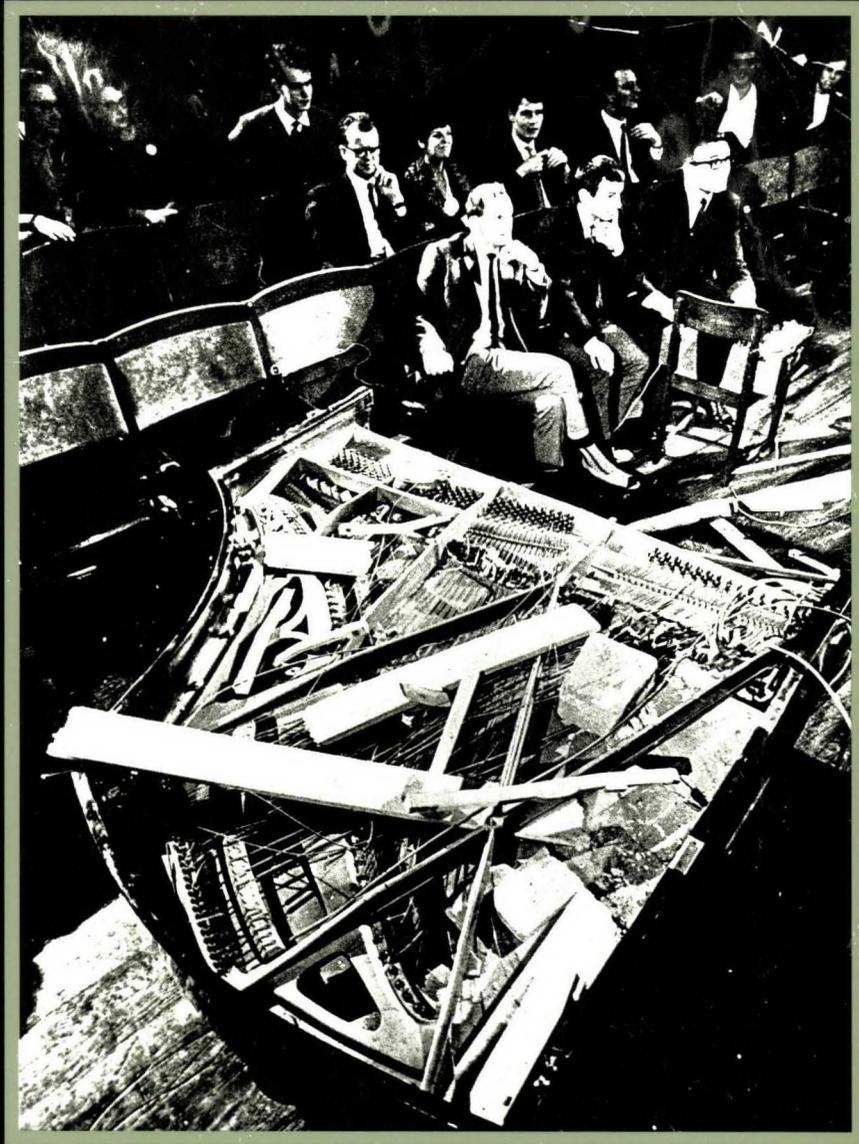
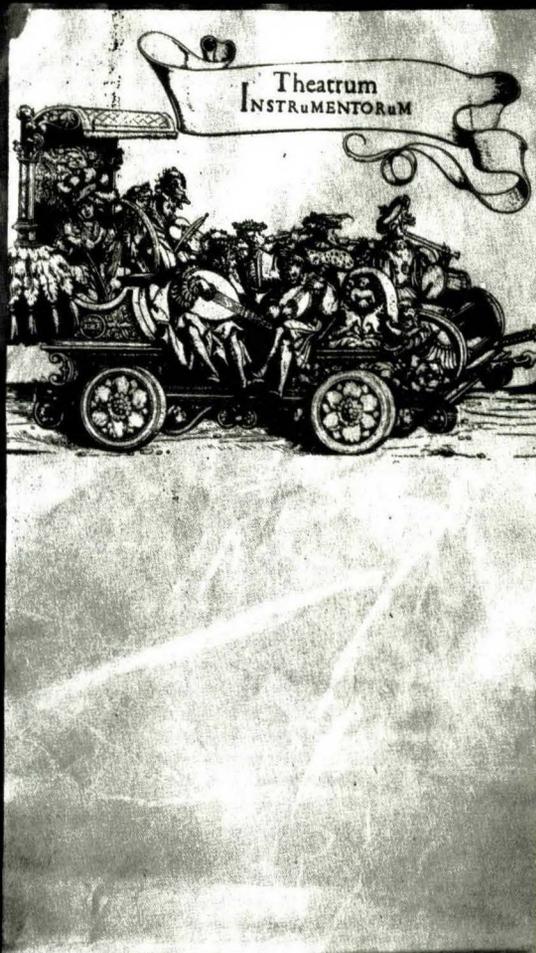


FLUXUS

1962 WIESBADEN 1992



DA CAPO



Dec. 14, 1961

Dr. Clemens Weiler
Director
Städtisches Museum,
Wiesbaden.

Dear Dr. Weiler:

Messrs. J. P. Wilhelm and M. de la Motte has advised and requested me to seek your esteemed opinion and possibly collaboration regarding several large projects we have launched. Before requesting an appointment to see you, I thought it better to outline both of the projects in this letter so as to permit you a more leisurly study of them.

The first projects consists of organizing several festivals of avant-garde music at several cities. Your sympathies to new arts as such exhibits as "Interferenzen" testify, led us to hope that possibly you would agree to our request which we wish to make hereby, for your esteemed collaboration in organizing the first festival at the Staetisches Museum, here in Wiesbaden.

We envision the program, hereby attached, for which we would obtain scores, composers' instructions, tapes, performers, electronic equipment, prepare and design programmes, posters and assist as much as possible in all related administrative work.

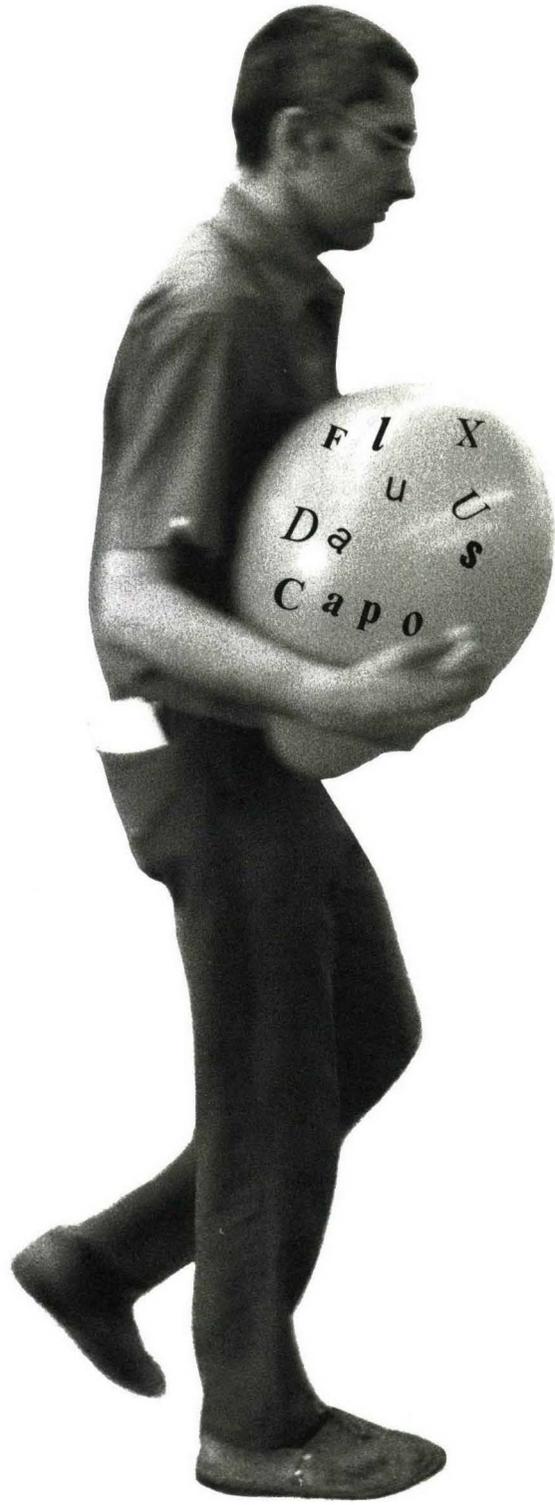
The second project, although related to the first, does not involve any request on our part and is presented solely for your interest. It is a plan to publish an international magazine devoted to promoting new arts, music, literature, cinema, architecture and dance. A preliminary prospectus outlining the contents is also enclosed.

Hoping to be able to discuss with you the further aspects of these project we wish to remain, Dear Sir, yours very respectfully,


George Maciunas
for FLUXUS editors
J. S. Bach Str. 6
Wiesbaden.

P.S. I regret not to be able as yet to converse or write freely in German

Ken Friedman



LEIHGEBER

Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart
Ute und Michael Berger, Fluxeum, Wiesbaden
Gelbe Musik, Berlin
Sammlung Haack, Remscheid
Carl Solway Gallery, Cincinnati
Galerie Barbara Weiss, Berlin

DANK

Ausstellung und Katalog waren nur realisierbar durch großzügige finanzielle Hilfe.
Hierfür danken wir:
Harlekin Art, Wiesbaden
Nassauische Sparkasse, Wiesbaden
Stiftung der Nassauischen Sparkasse für Kultur, Sport und Gesellschaft, Wiesbaden

FLUXUS in Wiesbaden 1992 ...

**HENNING CHRISTIANSEN
GEOFFREY HENDRICKS
DICK HIGGINS
JOE JONES
MILAN KNIZAK
ALISON KNOWLES
NAM JUNE PAIK
BENJAMIN PATTERSON
EMMETT WILLIAMS
&
JOHN CAGE
MARIA EICHHORN**

... an neun Orten ...

**Bellevue-Saal
Büchergilde Gutenberg
ESWE-Hochhaus
Fluxeum
Kunsthaus
Nassauischer Kunstverein
Rathaus
Villa Clementine
Wienerwald**

... im September und Oktober

1962 war das damals noch städtische Museum Ort der ersten Begegnung mit *FLUXUS*: spontan und mutig, aufregend und skandalös.

1982 kamen die Künstler – *FLUXUS* sei Dank – wieder, und seither ist die Verbindung zwischen dieser Kunst und unserer Stadt vor allem durch Ute und Michael Berger stets erneuert worden.

1992 sind wir zum ersten Mal nicht im Museum, aber an vielen anderen Plätzen in unserer Stadt dabei und freuen uns auf die Ausstellungen, Filme und Performances. *FLUXUS* ist in Wiesbaden zu Hause – selbst im Rathaus.

Unser Dank gilt insbesondere dem großen *FLUXUS*-Kenner René Block, der als künstlerischer Leiter das Projekt vorbereitet hat, dem Nassauischen Kunstverein für seine Federführung im Projekt, dem städtischen Kulturamt für das Filmprogramm und wieder Ute und Michael Berger, die sich für *FLUXUS* mit der Ausstellung „vehicle art“, „*FLUXUS* à la carte“, der Präsentation ihrer Sammlung und der erstmaligen Stiftung eines George-Maciunas-Kunstpreises ganz besonders engagieren. Gabriele Herborn ist es gelungen, die organisatorischen Fäden zusammenzuhalten und viele Anregungen zu geben und umzusetzen. Und nicht zuletzt danken wir der Nassauischen Sparkasse, die uns einen namhaften Geldbetrag hat zufließen lassen.

„*FLUXUS* ist die letzte ‚Bewegung‘ der Moderne des 20. Jahrhunderts“, hieß es in der Zeitschrift KUNSTFORUM 1991. Wir sind stolz darauf, wichtige Künstlerinnen und Künstler dieser Bewegung sechs Wochen lang wiederzutreffen und neu entdecken zu können. Leider ist die allerbedeutendste zentrale Figur des Fluxus-Konzepts – wie George Maciunas ihn nannte – John Cage nicht mehr unter uns. Aber unter den Lebendigen bleibt er auch in Wiesbaden, denn sein künstlerisches Werk wird noch lange ausstrahlen. Mit unserem *FLUXUS*-Projekt wollen wir ihn ganz besonders ehren!

Ob es wieder so aufregend und skandalträchtig wird wie 1962? Oder ist die Welt in uns und um uns herum so verrückt geworden, wie *FLUXUS* schon immer war?



Achim Exner
Oberbürgermeister



Margarethe Goldmann
Kulturdezernentin

INHALT	Seite
René Block, <i>da capo?</i> , <i>FLUXUS</i> , <i>Fluxismus</i> und ein leeres Blatt Papier	6
JOHN CAGE	12
Gabriele Knapstein, <i>Musikskulpturen und Eventobjekte</i>	14
MARIA EICHHORN	18
Wolfgang Max Faust, <i>Kunst bleibt nicht Kunst</i>	22
WIESBADEN FLUXUS 1962	32
WIESBADEN FLUXUS 1982	44
Benjamin Patterson, Emmett Williams, <i>FLUXUS? Wie buchstabiert man das?</i>	56
WIESBADEN FLUXUS 1992	
HENNING CHRISTIANSEN	
Henning Christiansen, <i>DUO</i>	66
GEOFFREY HENDRICKS	76
Jill Johnston, <i>Zwischen Himmel und Erde</i>	78
DICK HIGGINS	86
Dick Higgins, <i>FLUXUS einst, FLUXUS jetzt und FLUXUS demnächst</i>	88
Barbara Moore, <i>SOME THINGS ELSE ABOUT SOMETHING ELSE</i>	96
JOE JONES	102
Geoffrey Hendricks, <i>Zu Joe Jones und seinen Musikmaschinen</i>	106
MILAN KNIŽÁK	112
Jana und Jiří Ševčík, <i>Milan Knižák</i>	114
ALISON KNOWLES	120
Robert C. Morgan, <i>Die Kunst und Archäologie von Alison Knowles</i>	124
NAM JUNE PAIK	128
BENJAMIN PATTERSON	138
Sabine Matthes, <i>Ben Patterson</i>	140
EMMETT WILLIAMS	146
Emmett Williams, <i>Zwölf Porträts</i>	148
HARLEKINS FLUXEUM	156
FILM – VIDEO – PERFORMANCE	
Jutta Beyrich, <i>Film – Video – Performance</i>	168

da capo?, *FLUXUS*, Fluxismus und ein leeres Blatt Papier

Einige Bemerkungen – obgleich doch 1982 fast alles gesagt wurde

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

Paik, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Wolf Vostell). Frühe Treffpunkte waren, sofern man in New York lebte, die Kurse von John Cage an der New School for Social Research oder, sofern man im Rheinland lebte, die Galerie Parnass in Wuppertal und die Atelierkonzerte bei Mary Bauermeister in Köln.

Es ist aus heutiger Sicht erstaunlich, in welcher kurzer Zeit ein dichtes Informationsnetz zwischen diesen, in verschiedenen Städten und Kontinenten lebenden Künstlern und Komponisten entstand. Man hörte voneinander vor allem durch die wenigen Reisenden: Cage und La Monte Young besuchten in Darmstadt die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Dieter Roth bereiste die USA und Europa, Vostell pendelte zwischen Paris und Köln, Emmett Williams zwischen Paris und Darmstadt. Adressenlisten wurden ausgetauscht. Man kannte sich nicht oder nur flüchtig, aber man korrespondierte. Die Post wurde Träger eines weltweiten Austauschs

von Ideen, Manifesten und Utopien: Mail Art und Konzept-Kunst wurden in dieser Vor-*FLUXUS*-Zeit geboren. Veröffentlicht wurde diese Ideen-Kunst zuerst in Vostells *dé-coll/age*-Magazinen in Köln und in der von Mac Low und Young bei Maciunas herausgegebenen *An Anthology* in New York.

Auch 1992, dreißig Jahre nach seiner ersten Manifestation, kann es keine eindeutige Antworten auf die Fragen: „Was war *FLUXUS*? Wer war *FLUXUS*? Was wollte *FLUXUS*?“ geben. Entstanden im Umkreis des amerikanischen Komponisten John Cage und gesteuert durch George Maciunas, erreichte *FLUXUS* von 1962 bis 1965/1966 in oft skandalumwitterten Konzerten seinen Höhepunkt. Aus der Zeit dieser Konzerte, die oft von denselben umherreisenden Künstlern ausgeführt wurden, blieb die Vorstellung, es gäbe so etwas wie eine *FLUXUS*-Gruppe. Die hat es aber trotz aller organisatorischen und verlegerischen Anstrengungen von Maciunas



nicht gegeben. Wahrscheinlich weil dessen Intentionen zu stark in Richtung auf eine anonyme und kollektive, sowohl unterhaltende (Gag) als auch nützliche (Design) „Kunst“-Produktion hinausliefen. Die unsignierten und undatierten Massenaufgaben der *FLUXUS*-Editionen der sechziger Jahre in Schachteln oder Koffern sind Produkte dieser Antihaltung gegenüber Establishment und Kunstmarkt.

Die Bezeichnung *FLUXUS* (= fließend, in Fluß, in Bewegung) wurde von George Maciunas um 1960 als Titel für eine Zeitschrift gewählt, die Ideen von solchen Künstlern vorstellen sollte, die sich mit ihren Arbeiten herkömmlichen Kunstformen und Stilen entzogen. Die Zeitung ist nie erschienen. Aber für die Konzertreihe „Neuester Musik“, die Maciunas 1962 in Wiesbaden (er war hier vorübergehend als Designer bei der amerikanischen Armee beschäftigt) organisierte, benutzte er dieses Wort.

„Das Wichtigste an *FLUXUS* ist, daß niemand weiß, was es ist. Es soll wenigstens etwas geben, das die Experten nicht verstehen. Ich sehe *FLUXUS*, wo ich auch hingeh“, sagt Robert Watts und George Brecht erklärt:

„Bei *FLUXUS* hat es nie auch nur den geringsten Versuch gegeben, in Bezug auf Ziele oder Methoden eine Übereinstimmung zu

erzielen; es haben sich lediglich einzelne Personen, denen irgend etwas nicht Benennbares gemeinsam war, zusammengetan, um ihre Arbeiten zu veröffentlichen und aufzuführen. Vielleicht ist dieses gemeinsame Etwas das Gefühl, daß die Grenzen der Kunst sehr viel weiter gesteckt sind, als es üblicherweise erscheint, oder daß Kunst und bestimmte, seit langem etablierte Grenzen nicht mehr viel weiterhelfen.“¹⁾

Jackson Mac Low schreibt im Katalog 1962 Wiesbaden *FLUXUS* 1982:

„Nur sehr wenige von uns, die wir auf den Fluxuskonzerten und den 'Festivals' dabei waren, stimmten auch mit den Ideen von Maciunas über Anti-Kunst oder Realistische Kunst überein. Viele von uns hatten sich bereits vorher in der New School for Social Research in der Klasse für 'Experimentelle Musik' von John Cage getroffen, wo Cage von 1958 bis Mai 1960 lehrte. (...) Maciunas wollte absolut eine *FLUXUS*-Bewegung ins Leben rufen und deren Geschicke lenken. Für lange Zeit ließ er den Namen *FLUXUS* auf jede Arbeit von uns anwenden, die während eines Fluxuskonzerts aufgeführt oder in entsprechenden Publikationen veröffentlicht wurde. Er gab Erlässe heraus, daß diese Stücke als Fluxusstücke in gedruckten Programmen aufgelistet werden sollten und daß Vorführungen, die eine gewisse Anzahl von ihnen enthielten, als Fluxuskonzerte zu bezeichnen wären. Obwohl die meisten von uns derlei Dekrete ignorierten, haben sie uns doch irritiert.“²⁾

Und Tomas Schmit meint in seinem Beitrag für den gleichen Katalog:

„f. ging aus von den newyorker aktionsmusik- und concept-aktivitäten von leuten wie la monte young und george brecht; nachdem maciunas nach wiesbaden gekommen war, verstand es sich anfangs als sammelbecken für schier alle und alles, was nicht gerade mitten im hauptstrom der damaligen künste expressiv und abstrakt rumstrampelte (dem programm des wiesbadener festivals und den ersten publikationsankündigungen ist das noch deutlich anzumerken); sehr bald jedoch verdichtete es sich zu einer gruppe ganz bestimmter leute au und ganz bestimmter aktivitäten; und nachdem maciunas nach newyork zurückgekehrt war, verdampfte es bald zu einem tohu von krims wabohu von kram...; kein wunder, daß über f. diffuse vorstellungen herrschen, jeder (auch von den beteiligten!) etwas anderes in f. sieht, und sich heute die komischsten leute auf f. berufen, an f. anhängen, usw.“³⁾

Es ist allen diesen Äußerungen (es gibt entsprechende auch von Dick Higgins und Emmett Williams) die Tendenz gemeinsam, *FLUXUS* nicht festlegen zu wollen auf bestimmte soziale oder Anti-Kunstestablishment-Ziele, wie dies Maciunas wollte, sondern so offen zu lassen, wie die Anweisungen zu den Fluxuskompositionen, Stücken und Events.

„Meine Events (Ereignisse) sind sehr privat, wie kleine Erkenntnisse, die ich meinen Freunden vermitteln will, die dann schon wissen, was sie damit tun“, sagt George Brecht über seine in der *Water Yam-Box* zusammengefaßten und publizierten, auf kleine Karten gedruckten Events aus den Jahren 1959 bis 1963 (Edition *FLUXUS* 1963). Und gleiches denkt und sagt Addi Köpcke über seine 123 Stücke von 1958-1964, die erst 1972 unter dem Titel *Continue* publiziert wurden.

Überhaupt – *FLUXUS* war etwas von Freunden für Freunde, und auch in den in der Regel spärlich besuchten Konzerten saßen Freunde oder Sympathisanten. Tomas Schmit bekennt:

„im laufe eines halben jahres den ludwig gosewitz kennenlernen, den addi köpcke kennenlernen, den emmett williams, den ben patterson, den george maciunas, die alison knowles, den dick higgins kennenlernen (und das alles, weil ich kurz zuvor, annähernd zufällig, den nam june paik getroffen hatte), später dann den george brecht kennenlernen – das war das eigentliche festival! den anderen ging es damals sicherlich ähnlich. und daher, und nicht nur aus maciunas' uner-müdlicher motorik, kam dann wohl auch die energie, all diese aufführungen usw. auf die beine zu stellen!, woher hätte sie sonst kommen sollen?: geld gab es keins zu verdienen, ruhm gab es keinen zu ernten, die sonstige kunstszenen ignorierte uns (bis auf ganz wenige ruhmreiche ausnahmen wie wilhelm,



„*FLUXUS* Wiesbaden war das ehrgeizigste aller Projekte. Es dauerte einen Monat, wobei an jedem Wochenende drei, vier oder fünf Performances stattfanden. Die anderen Festivals waren kleiner. Das Tolle an Wiesbaden war, daß wir uns nicht um die Zeit zu kümmern brauchten – wir konnten viele unheimlich lange Stücke darbieten, die nie in andere Festivals gepaßt hätten. Wir führten Emmett Williams' deutsche Oper *Ja, es war noch da* in Englisch auf: es waren die längsten 45 Minuten meines Lebens, die hauptsächlich aus einem Klopfen auf eine Pfanne in regelmäßigem Rhythmus und vorgeschriebenen Abständen bestanden. Wir brachten eine einstündige Fassung von La Monte Youngs *B-F Dur, gehalten*, gleichbleibend, gesungen und begleitet von Benjamin Pattersons Cello. Wir erfanden ein Stück, das von einem fiktiven Japaner stammen sollte, und improvisierten eine Stunde lang (innerhalb des Youngschen Programms) – es wurde wunderschön. Vostell kam aus Köln – eine riesige blonde Kartoffel, 150 Kilo schwer, auf den winzigsten Füßen der Welt, so daß er leichtfüßig dahinschwebte. Er tönte ‚Arghh‘, schlug mit einem Hammer einige Spielzeuge in Stücke, zerriß eine Zeitschrift, zertrümmerte einige Glühbirnen an einer Glasscheibe und schleuderte Kuchen gegen die Scheibe. Finis Sahnetortis – und sofort verschwand er wieder nach Köln. Ein tolles Chaos. Wir brachten viele meiner alten Sachen – ohne besonderen Grund übergang ich meine neuen Stücke – und jede Menge Brecht, Watts, Patterson, Young, Williams und Corner. Bei *Danger Music no. 3* rasierten wir meinen Kopf und warfen politische Pamphlete ins Publikum; bei *Danger Music no. 17*, wo wir einige Zeit mit Butter und Eiern arbeiteten, bereiteten wir anstelle eines Omeletts einen ungenießbaren Brei. Das war es, was Wiesbaden brauchte. Eine Zeit lang flogen Eier alle zwei Minuten durch die Luft. Ein überaus neunmalkluger Bildhauer namens Vibig wollte mich daran hindern, ein Ei zu werfen, ich klatschte ihm eins seinen Arm entlang hinauf ins Gesicht. Während Emmett Williams' Oper kamen einige Studenten aus dem Publikum hoch, standen mit Tannenzweigen da und sangen einige Studentenlieder. Wir brachten Maciunas' Metronom-Rhythmik *In Memoriam Adriano Olivetti*: wir grüßten mit Hüten, schnalzten mit den Fingern, keuchten, setzten uns auf und nieder, schüttelten die Köpfe, usw. So lief es drei Wochen lang. Bei Corners *Piano Activities* zerlegten wir einen Flügel und versteigerten anschließend die Einzelstücke. Mein *Requiem for Wagner the Criminal Mayor* wurde größtenteils aufgeführt, sehr zur Freude des Hausherrn, der mitten in der Darbietung verschwand und mit seiner gesamten Familie zurückkehrte, ihnen gefielen die Vorgänge unglaublich. Paik brachte *Simple* und Patterson seine *Variation for Contrabass*.“

Aus: Dick Higgins, *Postface*, New York 1964, Something Else Press, zitiert: Katalog Berlin 1988, *Stationen der Moderne*.

jährling), die presse brachte höchstens mal was hämisches auf der bunten seite zwischen dem kalb mit fünf beinen und der prinzenhochzeit.“⁴⁾

„Und doch“, wägt Emmett Williams in seinen wundervoll amüsanten Erinnerungen *My Life in Flux – and Vice Versa* ab, „es mag gut oder schlecht sein, aber *FLUXUS* hat allen seinen Intentionen entgegen doch die Arena der Geschichte betreten. Die große Frage ist jetzt, was kam zuerst, der *FLUX* oder die *US*? Der führende Vertreter der *US-Schule* ist Dick Higgins. ‚*FLUXUS* existierte, bevor es seinen Namen hatte‘, wird er nicht müde zu wiederholen, ‚und es existiert auch heute noch, nach vielen Jahren, als eine Form und ein Prinzip zu arbeiten...Seine Teilnehmer haben sich nie als eine Gruppe empfunden, bis sie als solche in Verbindung mit dem Wiesbadener *FLUXUS* Festival von 1962 beschrieben wurde, zu einem Zeitpunkt, da die Beteiligten doch seit vier oder fünf Jahren bereits *FLUXUS*-Arbeiten ausführten.‘ George Brecht ist der Sprecher der *FLUX-Schule*. Seiner Meinung nach ‚hätte niemand alles dies irgendwie bezeichnet, wenn es nicht für Maciunas gemacht worden wäre. Jeder wäre seines Weges gegangen und hätte seine Sachen gemacht; der einzige Bezugspunkt für all diese Leute, die ihre Arbeiten und sich

gegenseitig – mehr oder weniger – schätzten, war Maciunas. So ist FLUXUS, jedenfalls soweit es mich betrifft, identisch mit Maciunas.‘ Wie auch immer, es war Maciunas, der vor langer Zeit, 1961, sein Lexikon aufschlug und seinen Finger auf das Wort ‚flux‘, lateinisch ‚fluxus‘, legte. Er schätzte das Wort wegen seiner ‚vielen, auch merkwürdigen Bedeutungen‘, die im Lexikon angegeben waren. Er hatte gefunden, was er suchte: den Titel für eine Publikation.“⁵⁾

1982 hatten wir dem Versuch, auf die Frage: „Was ist *FLUXUS*?“ eine Antwort zu finden, einen Diskussionsabend gewidmet, für den George Brecht das Motto ausgegeben hatte *Round and round it goes and where it stops nobody knows*. Wir sind glorreich gescheitert bei diesem Versuch (nachzulesen im Katalog zu 1962 Wiesbaden *FLUXUS* 1992). Es gibt so viele Antworten und begründbare Erklärungen wie es Künstler gibt, und ebenso viele Schubladen, die in keinen Schrank passen. *FLUXUS* ist eben keine Kunstbewegung, sondern eine geistige Haltung, keine verschworene Künstlergruppe, sondern eine extrem lockere Verbindung von Einzelgängern und Außenseitern, die abseits vom Kunstmarkt über Verhaltensformen und Gestaltungsformen nachdachten, die wir heute durchaus als Kunst bezeichnen dürfen. Die

Verwirrung des Publikums, die Irritation des Betrachters war beabsichtigt und erfolgte durch dessen Einbeziehung in den Produktionsprozeß. Die „Jeder Mensch ist ein Künstler“-These von Joseph Beuys und auch von Robert Filliou bezog sich gerade hierauf, auf die kreative und offene Einstellung des Betrachters zum künstlerischen Produkt, das als Performance oder als aufgeschriebenes Konzept häufig erst im Betrachter entstehen mußte.

„was ich, neben vielem anderen, von f. gelernt habe: was man mit einer plastik bewältigen kann, braucht man nicht als gebäude zu errichten; was man in einem bild bringen kann, braucht man nicht als plastik zu machen; was man mit ner zeichnung erledigen kann, braucht man nicht als bild zu bringen; was man auf nem zettel klären kann, braucht keine zeichnung zu werden; und was man im kopf abwickeln kann, braucht nichtmal einen zettel! – wie schön, daß es bei f. so viele kleine, einfache, kurze stücke gab.“⁶⁾

Der Boomerang-Bazillus

In einem früheren Aufsatz habe ich den *FLUXUS*-Bazillus erwähnt, der sich seit 1962 weltweit verbreitet hat, „aber erst 1964 durch ein kleines Loch in der Mauer, deren Erhöhung um 3 Zentimeter (bessere Proportion!) Beuys gerade erst empfohlen hatte,“ nach Berlin gelangte.⁷⁾

Ja, *FLUXUS* war einmal ansteckend. Gefährlich ansteckend sogar, hat es für einige Zeit die Kunstwelt ziemlich durcheinander und in Aufruhr gebracht. Aber die heilenden Quellwasser von Wiesbaden haben gewirkt. Schon 1982 war der Bazillus besiegt, die Gefahr einer Seuche gebannt. Philip Corner konnte das Klavier um Vergebung bitten, die Verrückten von einst durften ihre Isolierstationen wieder verlassen. Derweil drängt eine neue Generation von Künstlern, Duchamp und *FLUXUS* im Handgepäck, unbekümmert in die gefährlichen Einbahnstraßen des Kunstbetriebs. Der Boomerang, den Marcel Duchamp ins Universum schleuderte, er kommt zurück; doch wer kann ihn auffangen?

da capo?

Fließendes ist nicht wiederholbar. Seinen Vortrag zur Wiesbadener *FLUXUS*-Retrospektive 1982 begann Heinz-Klaus Metzger mit „Bemerkungen über den lateinischen Ursprung des Wortes, damit, daß Nichtlateiner *FLUXUS* für ein Substantiv halten könnten. In Wirklichkeit aber ist fluxus, fluxa, fluxum ein Adjektiv. Mithin fehlt der ganzen Bewegung, die sich *FLUXUS* nennt, das Substantiv. Fluxus heißt fließend im Maskulinum, wer oder was da fließt, wird aber nicht gesagt.“ Wörtlich führte er aus:

„Aber bleiben wir vorab beim Fließenden. Man denkt dabei an Heraklit, an ‚alles fließt‘, an die Erfahrung, daß niemand zweimal in denselben Fluß steigen kann. Zudem wäre auch die Person, die das unternähme, inzwischen schon eine andere geworden, denn ihre Identität unterliegt der zeitlichen Veränderung wie die des Flusses. Damit stellt sich die Frage der Wiederholbarkeit von FLUXUS nach zwanzig Jahren. Wer am Verständnis der Formen musikalischer Kompositionen geschult ist, die zwar in der Regel nicht Jahrzehnte, sondern nur Minuten dauern, aber jedenfalls auch in der Zeit verlaufen, der weiß, daß eine Reprise, selbst wenn sie als wörtliche Wiederholung der Exposition auftritt, das logische Gegenteil der Exposition bedeutet: allein kraft des späteren Zeitpunkts. FLUXUS richtet, selbst als teilweise Reprise, sich heute gegen etwas anderes als damals, nagt an anderen Strukturen, erschüttert andere Bräuche, korrodiert eine andere Welt. Der Rückgriff um zwei Dezennien bekundet angesichts dessen, was seither den Künsten an neuerlicher Versteinerung widerfuhr, die Treue zu dem, was den Stein höhlt: steter Tropfen.“⁸⁾

Emmett Williams hingegen machte die überraschende Feststellung:

„FLUXUS, das stets undefinierbare, nie zu erklärende FLUXUS, hatte keine einzige Falte bekommen... Wir waren zum Schauplatz unserer jugendlichen Schandtaten zurückgekehrt. Fast alle hegten die schlimmsten Befürchtungen und waren so überhaupt nicht auf das Wunder der Zeitlosigkeit vorbereitet, das sich bei der Wiederaufführung unseres alten Repertoires während der FLUXUS-Gala ereignete.“⁹⁾

Die zentrale Frage aber ist, ob dies auch noch für die FLUXUS-Großveranstaltungen von 1992 und 1993, die sich in beängstigender Zahl ankündigen, zutrifft. Später Boom hat nichts mit frühem Boomerang gemein. Seid also auf der Hut, Freunde und FLUXUS-leute, die ihr jetzt Professoren und Akademiedirektoren seid oder sein werdet. Nicht ohne Grund hat sich Marcel Duchamp irgendwann zurückgezogen, geschwiegen.

„In Wirklichkeit ist das Beste des Fluxus, zieht Per Kirkeby 1982 sein Resümee, „auf dessen eigene Niederlage hin angelegt. Es ist vorüber, und jeder Versuch, sich daran anzuhängen, ist gleichbedeutend mit einer Negation des Fluxuswindes. Hier ist nicht die Rede von Ausstellungen und anderen dokumentarischen Unternehmungen, sondern von einem künstlerischen Schaffen. Es scheint so einfach, die abgesteckten Bahnen zu betreten. Denn was übrig ist, ist ein Lay-out und ein dünner Intellektualismus, der sich unendlich variieren läßt. Dies hat jedoch nichts zu tun mit der echten ‚Austreibung aus dem Tempel‘, die uns als kurzer rascher Sturmwind um die Nase wehte. FLUXUS ist nur gegenwärtig, indem er FLUXUS zerstört.“¹⁰⁾

there is no Difference between life and death.
(sUzuki.)
it is Consistent
to say death is the most
important thing one day and the next day
to say life is the Most
important thing.

John Cage¹¹⁾

Duchamp, Cage und ein leeres Blatt Papier

Aus einem im Juli 1982 geführten Gespräch mit Dick Higgins:

„Nun, Tatsache ist, daß beide, Cage und Duchamp, von uns Fluxuskünstlern verehrt werden. Duchamp wird extrem hoch geschätzt für die völlige Durchdringung von Kunst und Leben. Der Kunst/Leben-Zwiespalt, wie wir es in den frühen 60ern zu nennen pflegten, ist in seinen Werken aufgelöst. Nimm zum Beispiel das *Urinoir* von 1919, das er aus seiner normalen Funktion herausnahm und als einfaches, weißes Objekt, als klassische Form auf einen Sockel legte. So wird auch in vielen Fluxusstücken verfahren, indem oft kleine Ereignisse des alltäglichen Lebens auf der Bühne zur Schau gestellt werden. Da gibt es eine eindeutige Verbindung zwischen Duchamps Ready-mades und Fluxusstücken. Zum Beispiel das häufig aufgeführte 'Disappearing Event' von Mieko Shiomi, in dem der Aufführende auf die Bühne kommt, lächelt, langsam das Gesicht entspannt, bis das Lächeln verschwindet. Dies ist etwas, was jeden Tag häufig passiert. Gerade das Alltägliche auf der Bühne ist erfrischend neben der Künstlichkeit herkömmlicher Musik- und Theateraufführungen. Wir bewunderten also Duchamp. (...) Wenn du eine Duchamp-Arbeit siehst, dann kannst du sie immer noch klar als Skulptur oder Malerei einordnen. Bei unseren Arbeiten kannst du das nicht, weil wir intermediär arbeiten. Mit Cage verbindet uns etwas anderes. Einige von uns haben, wie du weißt, bei ihm studiert. Wir lernten von ihm den Gebrauch der 'Chance operations', die er selbst als etwas Außerpersönliches, die eigenen ästhetischen Entscheidungen Überschreitendes aufbaute. Im Grunde genommen fand Cage die Fluxusstücke immer zu einfach. Fluxusstücke können oft sehr privat sein, das plazierte sie für Cage jenseits der Grenzen des Erlaubten. Seine Arbeit ist selten intermedial, eher multimedial, er schreibt, er komponiert, aber er vermischt das nicht. Ich würde Cage und Duchamp lieber als unsere Onkel denn als unsere Väter bezeichnen: die familiäre Beziehung bleibt erhalten.“¹²⁾

„Übrigens sterben immer die anderen“, so wird Duchamp in einer Ausstellung zu seinem 100. Geburtstag, die diesen Titel trug, zitiert. Vor zwei Tagen, am 12. August starb John Cage in New York.

Es sterben immer die anderen: Addi Köpcke, George Maciunas, Joseph Beuys, Robert Filliou, Robert Watts, Charlotte Moorman und jetzt John Cage. Drei Tage vor seinem Tod hatten wir noch telefoniert, die neuen Daten für seine Ausstellung im Nassauischen Kunstverein besprochen und seinen Beitrag zu der von Emmett Williams angeregten Graphikmappe *390 Years of 20th Century Art* diskutiert. Ein Vorschlag von mir, um den er zunächst gebeten hatte, schien ihm viel zu organisiert. Er wollte nur ein leeres Blatt in die Mappe legen. „At the moment I am most interested in an empty paper. Only that – not even a signature.“ Und als er mein Erstaunen bemerkte, kam sein Vorschlag, die Signatur nicht identifizierbar zu machen, zu signieren wie Leonardo. „That you can only read it with a mirror. Like Leonardo wrote.“

Ich denke, Emmett, der Du Dich gerade irgendwo in Kenia von Deinem Berliner FLUXUSleben erholst, daß Du John diesen letzten Wunsch erfüllen solltest.

René Block
Berlin, 14.8.1992

1) George Brecht, in: Katalog Wiesbaden 1982, 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982, Museum Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Harlekin Art, S. 309.

2) Jackson Mac Low, in: Katalog Wiesbaden 1982, a.a.O., S. 120 und 123.

3) Tomas Schmit, in: Katalog Wiesbaden 1982, a.a.O., S. 97.

4) Tomas Schmit, a.a.O., S. 97.

5) Emmett Williams, *My Life in Flux – and Vice Versa*, Stuttgart/London 1991, S. 29.

6) Tomas Schmit, in: Katalog Wiesbaden 1982, a.a.O., S. 99.

7) René Block, in: Katalog New York 1987, 1961 *Berlinart* 1987, Museum of Modern Art, S. 63.

8) Heinz-Klaus Metzger, in: Katalog Wiesbaden 1982, a.a.O., Programmheft *The Spirit of Fluxus*.

9) Emmett Williams, in: Katalog Wiesbaden 1982, a.a.O., S. 308.

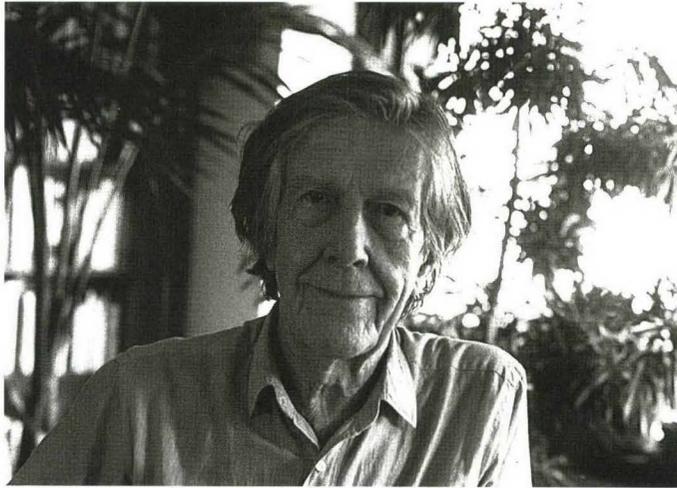
10) Per Kirkeby, in: Katalog Wiesbaden 1982, a.a.O., S. 146.

11) John Cage, *36 Mesostics re and not re Duchamp*, in: John Cage, *M. Writings '67-'72*, Middleton 1978, S. 26.

12) Dick Higgins, in: Katalog Wiesbaden 1982, a.a.O., S. 351f.







Nach einem zweijährigen Studium am Pomona College in Claremont, Kalifornien, beschloß John Cage, geboren 1912 in Los Angeles, zunächst, Schriftsteller zu werden. Auf seiner Europa-Reise in den Jahren 1930 und 1931 schrieb er erste Gedichte, außerdem studierte er Architektur und begann zu malen. Auch erste musikalische Kompositionen entstanden während dieser Reise. Von 1932 bis 1934 studierte Cage dann Komposition bei Richard Buhlig, Harmonielehre und Kontrapunkt bei Adolph Weiss, und er besuchte die Kurse in moderner Harmonie, zeitgenössischer Musik und Musik der Völker von Henry Cowell an der New School for Social Research in New York. In den folgenden zwei Jahren erhielt er Unterricht von Arnold Schönberg und besuchte dessen Kurse an der University of Southern California und an der University of California in Los Angeles. Er begann, Stücke für verschiedene Tanztruppen zu schreiben – u.a. 1938 sein erstes Stück für präpariertes Klavier. 1941 unterrichtete er auf Einladung von Lazlo Moholy-Nagy eine Klasse in experimenteller Musik an der Chicago School of Design. Mit dem Konzert, das er 1943 im Museum of Modern Art gab, wurde Cage in New Yorker Avantgarde-Kreisen bekannt. Er knüpfte Kontakte sowohl zu bildenden Künstlern wie zu Tänzern und Musikern, u.a. traf er häufig mit Marcel Duchamp zusammen. 1948 und 1952 wurde er an das Black Mountain College in North Carolina berufen, hier begegnete er Buckminster Fuller und erarbeitete mit Robert Rauschenberg und Merce Cunningham die ersten happeningartigen Aufführungen. Für die Tanztheaterstücke von Merce Cunningham komponierte Cage in der Folge häufig, 1953 wurde er musikalischer Direktor der Cunningham Dance Company, und er begleitete die Truppe auf vielen Tourneen. Zusammen mit dem Pianisten und Komponisten David Tudor experimentierte er in den 50er Jahren mit Musik für Tonband, 1954 gingen Cage und Tudor erstmals gemeinsam auf Europa-Tournee, 1958 waren beide in Darmstadt, wo Cage Vorträge im Rahmen der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik hielt.

Seit den späten 40er Jahren studierte er intensiv indische Philosophie, Zen-Buddhismus und, vom Beginn der 50er Jahre an, das „I Ging“, das chinesische Orakel- und Weisheitsbuch. In seinen Zufallsoperationen, die sowohl vielen seiner Kompositionen als auch Texten und graphischen Arbeiten zugrunde liegen, arbeitete Cage seit dieser Zeit mit dem „I Ging“, um Zufallszahlen zu ermitteln, mit deren Hilfe er dann jeweils eine von vielen möglichen Entscheidungen treffen konnte. 1969 entwickelte er ein Computer-Simulationsprogramm des „I Ging“, um die Prozedur der Zahlenbestimmung zu vereinfachen. In den Jahren 1956 bis 1959 gab er Kurse in experimenteller Musik an der New School for Social Research in New York, zu seinen „Studenten“ zählten u.a. George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen, Allan Kaprow, Richard Maxfield und Jackson Mac Low. Cages Musikverständnis gehört mit zu den wichtigsten Ausgangspunkten von *FLUXUS*. Seine Stücke wurden im Rahmen des *Festival of Electronic Music* 1961 in der *AG Gallery* von George Maciunas und in verschiedenen *FLUXUS* Konzerten aufgeführt.

Eine erste Anthologie seiner Schriften erschien 1961 unter dem Titel *Silence*, und bis heute publiziert Cage Vorträge, Schriften und poetische Texte. Wiederholt bearbeitete er Texte von Henry Thoreau und James Joyce; in den *Charles Elliot Norton Lectures*, die er 1988 und 1989 an der Harvard University gehalten hat, benutzte er u.a. Ludwig Wittgenstein und Marshall McLuhan als Quellen. Zu Cages großen musikalischen Projekten gehören u.a. *Atlas Eclipticalis* (1961-1962), der *Musicircus*, erstmals 1967 realisiert, das Multi-Media-Spektakel *HPSCHD* (1969), die *Song Books* (1970), *Roratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake* (1979) und die *Europerras 1 & 2* (1985-1987). Seit 1978 entstehen in zunehmendem Maße graphische Zyklen, Radierungen, Zeichnungen und Aquarelle, bei der Crown Point Press in Oakland und am Mountain Lake Workshop in Virginia. John Cage starb am 12.8.1992, wenige Tage vor seinem 80. Geburtstag, der mit vielen Konzerten in Frankfurt am Main gefeiert werden sollte.

Ausgewählte Einzelausstellungen

- 1958 Stable Gallery, New York
 1971 Galleria Schwarz, Mailand
 1973 Carl Solway Gallery, Cincinnati
 1977 Museum of Modern Art, New York
 Museum Folkwang, Essen
 Kölnischer Kunstverein
 San Francisco Art Institute, San Francisco
 1980 Boston College Gallery, Newton
 1982 *John Cage. Scores and Prints*. Whitney Museum of American Art, New York (Katalog)
John Cage. Etchings. Crown Point Gallery, Oakland (Katalog)
 Margarete Roeder Gallery, New York
 1984 Fruitmarket Gallery, Edinburgh
 1986 Galerie Watari, Tokio
 1988 *John Cage. New River Watercolors*. Virginia Museum of Fine Art, Richmond (Katalog)
 1990 Margarete Roeder Gallery, New York
 1991 *John Cage*. Partituren, Graphik, Zeichnungen, Aquarelle. Kunsthaus Zürich, Zürich (Katalog)

Ausgewählte Gruppenausstellungen

- 1980 *Für Augen und Ohren*. Akademie der Künste, Berlin (Katalog)
 1981 *Fluxus – Aspekte eines Phänomens*. Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Wuppertal (Katalog)
 1982 *1962 Wiesbaden FLUXUS 1992*. Museum Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Harlekin Art, Wiesbaden (Katalog)
 1983 *Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*. 1. John Cage. Nam June Paik. daadgalerie, Berlin
 1985 *Vom Klang der Bilder*. Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart (Katalog)
Raum Zeit Stille. Kölnischer Kunstverein, Köln (Katalog)
 1988 *Übrigens sterben immer die anderen*. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950. Museum Ludwig, Köln (Katalog)
Brokern Music. daadgalerie, Berlin (Katalog)
 1989 *Dancers on a Plane: Cage Cunningham Johns*. Anthony d'Offay Gallery, London (Katalog)
Happenings + Fluxus. Galerie 1900-2000, Galerie du Genie, Galerie de Poche, Paris
 1990 *The Readymade Boomerang*. 8th Biennale of Sydney, Sydney (Katalog)
Fluxus S.P.Q.R. Galleria Fontanella Borghese, Rom (Katalog)
 1991 *Kunst als Grenzbeschiebung*. *John Cage und die Moderne*. Staatsgalerie Moderner Kunst, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München (Katalog)
 1992 *Zufall als Prinzip*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (Katalog)
Mit dem Kopf durch die Wand. Sammlung Block. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Katalog)

Ausgewählte Kompositionen und Aufführungen

- 1939 *Imaginary Landscape no. 1*
 1940 *Bacchanale*
 1946–1948 *Sonatas and Interludes*
 1949–1950 *String Quartet in Four Parts*
 1951 *Music of Changes*
 1952 *Water Music*
 4'33"
Williams Mix
Radio Music
 1955
 1957–1958 *Concert for Piano and Orchestra*
 1958 *Variations I*
Fontana Mix
 1960 *Theatre Piece*
Cartridge Music
 1961–1962 *Atlas Eclipticalis*
 1965 *Rozart Mix*
 1967 *Musicircus*
 1968 *Reunion*
 1967–1969 *HPSCHD*
 1970 *Song Books*
 1970–1972 *Cheap Imitation*
 1973–1974 *Empty Words*
 1974–1975 *Etudes Australes*
 1975 *Lecture on the Weather*
 1976 *Apartment House*
 1979 *Roratorio. An Irish Circus on Finnegans Wake*
 1981 *Thirty Pieces for Five Orchestras*
 1985–1987 *Europas 1 & 2*
 1977–1990 *Freeman Etudes*
 1990 *Four*
 1992 *ONE¹¹ AND 103*
Twenty-Eight, Twenty-Six, Twenty-Nine

Ausgewählte Publikationen und Beiträge

- 1961 *Silence*. Lectures and Writings, Middletown
 1963 *An Anthology*, hg. von La Monte Young, Jackson Mac Low, New York
 1967 *A Year from Monday*. New Lectures and Writings, Middletown
 1969 *Notations*, hg. von John Cage, New York, Something Else Press
 1973 *M. Writings '67-'72*, Middletown
 1978 *Writing Through Finnegans Wake & Writing for the Second Time Through Finnegans Wake*, New York
 1979 *Empty Words. Writings '73-'78*, Middletown
 1983 *X. Writings '79-'82*, Middletown
 1984 *Für die Vögel*. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles, Berlin
 1985 *Roratorio*. Ein irisches Zirkus über Finnegans Wake, hg. von Klaus Schöning, Königstein/Taunus
 1990 *Charles Eliot Norton Lectures 1988/89*, London
Pierre Boulez/John Cage – Correspondance et documents, Winterthur

Ausgewählte Literatur

- 1962 R. Dunn, *John Cage*. Werkverzeichnis, Frankfurt am Main, London, New York
 1973 Richard Kostelanetz, *John Cage*, Köln
 1979 Daniel Charles, *John Cage oder die Musik ist los*, Berlin
Cage Box, hg. von H.R. Zeller, John Cage Festival, Tage Neuer Musik, Bonn
 1982 *A John Cage Reader in Celebration of his 70th Birthday*, hg. von Jonathan Brent, Peter Gena, New York
 1987 *Nachtagetage*. Vierundzwanzig Stunden für und mit John Cage, Musik und Hörspiel. Eine Radio-Hommage aus Anlaß seines 75. Geburtstags, Westdeutscher Rundfunk, Köln
 1989 Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch*, zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit, Köln
 1990 Musik-Konzepte, Sonderband: *John Cage*, Bd. 1, hg. von Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn, München (2. Aufl.)
 Musik-Konzepte, Sonderband: *John Cage*, Bd. 2, hg. von Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn, München
 1991 *Composer John Cage. Konzepte wider den Zwang*. du. Die Zeitschrift der Kultur, Mai 1991
 Katalog München, *Kunst als Grenzbeschiebung*. *John Cage und die Moderne*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Musikskulpturen und Eventobjekte

Notizen zu Marcel Duchamp, John Cage und George Brecht

George Brecht zitiert in seinem Text *EVENTS: scores and other occurrences* von 1961 folgenden Satz aus Marcel Duchamps *Grüner Schachtel*, einer Sammlung von Aufzeichnungen und Skizzen zu dem Werk *Das Gro-Be Glas* aus den Jahren 1911-1920:

„*Musical sculpture*
Sounds lasting and leaving from
different places and
forming
a sounding sculpture which lasts.“
(Duchamp)⁽¹⁾

Als Partitur gelesen, zeichnet sich Duchamps Notiz vor allem durch ihren hohen Grad an Unbestimmtheit aus, sie läßt eine Fülle von möglichen Realisierungen zu. Sie evoziert ein zugleich einfaches und komplexes Gebilde: eine Skulptur, die aus Klängen besteht, eine Durchdringung von Zeitkunst und Raumkunst.

Dem Konzept von Duchamp nahe verwandt sind Erik Saties Überlegungen zu einer *Musique d'Ameublement* aus dem Jahr 1918, deren klangliche Realisierung erstmals 1920 anlässlich einer Ausstellungseröffnung in der Galerie Barbazanges in Paris zustande kam. Satie verteilte einen Pianisten, drei Klarinettenisten und einen Posaunisten im Raum und ließ sie einige Takte von Camille Saint-Saëns und von Ambroise Thomas ad libitum wiederholen. Das Publikum war aufgefordert, während der Aufführung „weiter zu spazieren, zu plaudern und zu trinken“. Musik als „mobiliar“: sie „vervollständigt die Einrichtung“, sie „erfüllt die gleiche Rolle wie das Licht, die Wärme und der Komfort in jeder Form“, so die Überlegungen von Satie.⁽²⁾

Die Durchdringung von Zeit- und Raumkunst in einer „Musikskulptur“, die Verwendung von Klängen zur Fabrikation von „musikalischen Möbeln“ – das sind Vorstellungen, die im Denken von John Cage eine wichtige Rolle spielen und die in seinem Werk auf vielfältigste Weise zum Tragen kommen. In einem fiktiven Gespräch mit Satie läßt Cage 1958 sein „Gegenüber“ sagen: „Dennoch müssen wir versuchen, eine Musik zu erzeugen, die wie die Möblierung ist – das heißt: die einen Teil der Geräusche der Umgebung bildet, sie jedenfalls in Betracht zieht. Ich stelle sie mir melodios vor, so daß sie die Geräusche der Messer und Gabeln mildert, sie nicht beherrscht, sich nicht aufdrängt. (...) Zugleich würde sie den Straßenlärm neutralisieren, der so indiskret ins Spiel der Konversation tritt.“⁽³⁾ Eine solche Musik, „die einen Teil der Geräusche der Umgebung bildet, sie jedenfalls in Betracht zieht“, ist das Anliegen

der „experimentellen Musik“ von Cage. In dieser Musik „gibt es nichts als Klänge: notierte und nicht notierte. Die nicht notierten erscheinen in der Partitur als Stille und öffnen die Türen der Musik den Klängen, die in der Umgebung vorkommen.“⁽⁴⁾ Indem er seine Stücke den unvorhersehbaren Klängen der jeweiligen Aufführungssituation öffnet, kann der Komponist seine Tätigkeit als Arbeit in und mit einem „totalen Klang-Raum“ begreifen. Alle gleichzeitig hörbaren Klänge und Geräusche treten als akustisches Material gleichberechtigt nebeneinander.

In den 50er Jahren standen zur Erzeugung eines solchen „totalen Klang-Raumes“ neue technische Mittel zur Verfügung: mußten 1920 die im Galerieraum verteilten Musiker die wenigen von Satie ausgewählten Takte ständig wiederholen, so konnte Cage nun mit Tonbandgeräten arbeiten und mittels der neuen Technik die Kombination unterschiedlichsten akustischen Materials vorantreiben: „Die Klangmaterialien, die uns heute durch das Tonband verfügbar werden, sind praktisch unbegrenzt. (...) Mit Hilfe des Tonbands ist es möglich, die Musikliteratur als Material zu benützen (dadurch, daß man sie zerschneidet, umwandelt, etc.).“⁽⁵⁾

1952 entstand die erste Tonbandcollage, *Williams Mix*, eine etwa viereinhalbminütige Komposition, deren Ausgangsmaterial etwa 600 aufgenommene Klänge bildeten, u.a. städtische Klänge, elektronische Klänge und winderzeugte Klänge. Mittels Zufallsoperationen – Cage arbeitete seit den frühen 50er Jahren vornehmlich mit dem chinesischen Orakelbuch „I Ging“ – wurde die Anordnung der zu montierenden „Ausschnitte“ festgelegt. Die Montage-Methode entwickelte Cage, um „das Material derart zu schneiden, daß es die Einschwingung und Ausschwingung der aufgenommenen Klänge berührt. Mittels dieser Methode versuchte ich die rein mechanische Wirkung der elektronischen Schwingung zu mildern, um das einzigartige Element der individuellen, ihre Zartheit, Kraft und besonderen Merkmale offenbarenden Klänge zu erhöhen und außerdem zeitweise komplette Umwandlungen der ursprünglichen Materialien einzubeziehen, um derart neue zu schaffen.“⁽⁶⁾

Aus einem Briefwechsel zwischen Cage und dem Komponisten Alvin Lucier besteht die Partitur zu *Rozart Mix*, einem Stück für mindestens 88 Tonbandschleifen auf mindestens 12 Tonbandgeräten und mindestens 4 Aufführende von 1965. Die unterschiedlich langen Tonbandschleifen sollten von beliebigen Personen ohne bestimmte, das Ausgangsmaterial betreffende Vorgaben hergestellt und die Tonbandgeräte im ganzen, für

die Aufführung vorgesehenen Gebäude verteilt werden. Aufgabe der Aufführenden war es, ein gerissenes Band gegen ein anderes aus dem Reservoir auszuwechseln und durch Kleben die beschädigten Bänder wieder einsatzfähig zu machen. In seinen Äußerungen zur Uraufführung des Stücks im Rose Art Museum betont Cage die räumliche Situation und den Eventcharakter der Veranstaltung:

„Mir war gesagt worden, daß das Museum ein Wasserbassin und ein Treppenhaus und überhaupt eine interessante Architektur besäße. Wir würden also die Geräte im ganzen Gebäude verteilen. Dann würden die Schleifen sich mit sich selbst verheddern, und das würde zur Aufführung gehören. (...) Das Stück sollte im übrigen beginnen, ohne daß das Publikum wüßte, daß es begonnen hätte, und zu Ende sein sollte es erst, wenn der letzte Zuhörer gegangen wäre. Den letzten zwölf Leuten wollten wir Erfrischungen reichen.“⁽⁷⁾ Cage faßt die Aufführung von *Rozart Mix* also als totale Situation auf: vom herumlaufenden Publikum wahrzunehmen sind sowohl die zufälligen, unvorherseh- baren Überlagerungen der jeweils gerade abgespielten Tonbandaufnahmen als auch alle anderen gleichzeitigen akustischen und visuellen Ereignisse wie Gläserklingen, Gesprächssetzen und wechselnde Architekturansichten.

Folgende Schilderung veranschaulicht, um welche Art von Aufmerksamkeit es Cage geht, wenn er ein Tonbandstück wie *Rozart Mix* oder auch aufwendigere Multi-Media-Kompositionen wie z.B. *Musircircus* (erstmals 1967 realisiert) oder *HPSCHD* (1967-1969) konzipiert:

„Vor ein paar Jahren erst war ich einmal mit Freunden nach Boston unterwegs. Wir machten Rast, um etwas zu essen. Folgende Situation bot sich uns: eine Bar und ein Speiseraum mit einer Glaswand, durch die man auf einen kleinen See schaute, in dessen Mitte sich eine Sprunganlage befand. Da schwammen Menschen (ich konnte sie sehen), da spielte eine Musikbox (ich konnte sie hören). Ich verzehrte meinen Imbiß und unterhielt mich mit anderen. Das alles ging zusammen.“⁽⁸⁾ Der hier beschriebenen „einschließenden“ Aufmerksamkeit werden die verschiebenden gleichzeitig wahrnehmbaren Ereignisse gleich gültig.

In diesem Sinne betrachtet Cage auch die ältere Musikliteratur als akustisches Material, das wie alle anderen Klänge bearbeitet und dem Montage-Verfahren ausgesetzt werden kann. Die Arbeit *Mozart Mix* von 1991 besteht aus 25 Endloskassetten, bespielt mit unterschiedlich langen Passagen aus Opern,

Kirchenvater der Anarchie

Zum Tode des amerikanischen Komponisten John Cage

Es war 1969 bei der Biennale in Zagreb: Bei einem Orgelkonzert in der Kathedrale, unter anderem mit John Cages legendären „Variations I“, glaubte sich einer der Veranstalter für den durch Fenster und Türen hereinbrandenden Verkehrslärm bei Cage entschuldigen zu sollen. Worauf dieser freundlichst mit seinem allbekanntem, enigmatisch sanften Lächeln erwiderte, daß ihm ebendies nur recht sein könne – im Sinne eines „Lasset die Klänge zu mir kommen“. Er jedenfalls wollte gerade nicht die Musik von der Außenwelt abschließen, sondern sie für diese öffnen, sie nach draußen lassen: Cage war der ästhetische Tür-aufstoßer schlechthin, und das Durchströmen seiner Musik mit Alltagsgeräuschen, nicht selten leise und voller Pausen, war Prinzip, nicht Zufall, obschon er als dessen großer Prophet in die Kunstgeschichte dieses Jahrhunderts eingegangen ist. „Die ganze Poesie beruht... auf selbststättiger, absichtlicher, idealischer Zufallsproduktion“ – der Satz könnte das Motto für Cages gesamte, komplexe Unbestimmtheitsästhetik sein, auch wenn er vor 1800 geschrieben wurde: von Novalis.

Zufall. Das heißt nach allgemeinem Sprachverständnis Unberechenbarkeit, Antisystematik, Technikfeindlichkeit und Theorielosigkeit – die Gegenwelt für den *homo faber*, den Ingenieur etwa, der glaubt, alles Mögliche durch exakteste Planung beherrschen zu können, die Natur wie die menschlichen Schicksale und Gefühle. Daß und wie er scheitert, belegt nicht zuletzt Max Frischs Roman. Und für genau dieses Umschlagen von Kalkül in Chaos ist Cage zur überragenden Symbolfigur geworden. Sein Werk, unüberschaubar und wahrlich nicht auf das des Verfertigers von Partituren eingrenzbare, demonstriert in diesem Sinne exemplarisch „Die Dialektik der Aufklärung“ – zu der indes die Unabschließbarkeit, zumindest die Rückläufigkeit ins Gegenteil gehört: Auch die Anarchie hat ihre Zwänge. Rigoros was sonst vor ihm nur Erik Satie, „der Vorläufer als solcher“, und Marcel Duchamp, der „Erfinder“ der „Ready-made“-Ästhetik, hat Cage mit einem Satz Nietzsches Ernst zu machen versucht: „Gehört die Musik vielleicht in jene Kultur, wo das Reich aller Gewaltmenschen schon zu Ende ging?“

Gewiß war Cage ein Entdecker, nicht aber hatte er an sich vom Konquistadoren, der mit autoritärer, gar terroristischer Gebärde auf dem Neuland einzieht seine Flagge zu hissen sich anmaßt, rüdig das Szepter ergreift. Kunst wie Menschen seinem Willen zu unterjochen war nicht Cages Sache. Und der Wahlspruch des amerikanischen Anarchie-Apostels Thoreau „The best form of government is no government

at all“ war erst recht Cages Credo. Daß Cage Amerikaner war, hat ihn sicher in hohem Maße geprägt, aber auch dem Mißverständnis Vorschub geleistet, man könne ihn, zumal in seiner Skepsis gegenüber europäischen Traditionen, kurzerhand zum „typisch“ unbekümmerten, sich um nichts scheresden Yankee klassifizieren. Eher das Gegenteil ist der Fall. Denn Yankee war Cage schon geographisch-historisch nicht.

Am 5. September 1912 wurde er in Los Angeles geboren – als Sohn eines „Erfinders“. Wer die amerikanische Westküste kennt, weiß, daß dort der Blick nicht nur nach Europa, sondern auch und womöglich fast noch mehr nach Asien gerichtet ist, daß ruhiges Gleichmaß dort höher zählt als die Dynamik und Hektik von New York. Der junge Cage erhält Klavierunterricht, kann mit Bach und Beethoven, den musikalischen Autoritäten schlechthin also, wenig anfangen, schätzt Grieg höher – und er begeistert sich für die Schriftstellerin Gertrude Stein: „A rose is a rose is a rose.“ Die Identität, nicht die Differenz, die parataktische Reihung statt hierarchischer Ordo oder heroischer Dynamik, das war es, was ihn fesselte.

Er geht 1930 nach Paris zum Klavier- und Architekturstudium, findet indes bald Literatur und Komponieren weitaus wichtiger. 1935–1937 studiert er in Los Angeles bei Arnold Schönberg, der seine Originalität erkennt und zu schätzen weiß. Cage lernt brav Harmonielehre und Kontrapunkt, auch die Grundzüge der Dodekaphonie; aber viel bedeutet ihm derlei Regelsysteme nicht. So lautet denn auch die gängige These, Cage habe von Schönberg nichts gelernt, der kalifornische Naturbursch und der Wiener Expressionist und Tüftler hätten für unvereinbare Welten gestanden. Es gibt guten Grund, diesem Klischee nicht zu trauen. Denn in einem Punkt waren sich beide einig: Radikalität. Und Cage hat mit Schönbergs Lehre von der Komposition mit zwölf unabhängig nur aufeinander bezogenen Tönen konsequent Ernst gemacht: alle musikalischen Elemente sind gleichberechtigt, es gibt keine *Dominanten*, in welchem Sinne auch immer. Und ebendies war nicht nur ein ästhetisches Prinzip, zumal seit Dada, Satie und Duchamp, sondern auch quasi ein politisches Programm fast nach Art eines demokratischen Fundamentalismus: Machtverhältnisse sind inakzeptabel durch und durch.

Nun stellt sich bei jedem Komponisten die Frage: Wie klingt seine Musik, wie läßt sie sich be- oder umschreiben? Bei allen Unterschiedlichkeiten läßt sie sich bei Boulez, Stockhausen, Nono, Ligeti, selbst



John Cage in Frankfurt: Bei den Frankfurt Festen, aber auch in Graz und Köln sind große Retrospektiven geplant. Foto Mara Eggert

Kagel, dem Komponisten auch mit „nicht-klingenden Materialien“, jeweils personalstilistisch einigermäßen beantworteten. Bei Cage hingegen zögert man: Weil seine Vorlagen so offen sind, dem Zufall oder den Entscheidungen der Interpreten so viel Raum gewährt ist, glaubt man in vielen Fällen gar keine Autorschaft mehr fixieren zu können: der ästhetische Demirg hat abgedankt. Und dennoch: hat man viele und weiß Gott heterogenste Cage-Aufführungen (sogar gegen den Begriff *Wiedergabe* sträubt man sich instinktiv) gehört, so stellt man überrascht immer wieder fest, wie homogen, ja dicht die resultierende Musik klingt, vorausgesetzt, die Ausführenden nehmen sich ihrer ernsthaft an.

Sehr wohl stößt man dabei wieder auf den Schönbergschen Gleichheitsgrundsatz: Töne, Akkorde, Klänge, Ereignisse folgen in meist ruhigem Fluß aufeinander, wirken seltsam wie Punkt gegen Punkt, Linie gegen Linie, Fläche gegen Fläche, Block gegen Block, Schub gegen Schub in den Raum gesetzt. Keine vorgegebene Ordnung oder Entwicklung, klangliche Steigerungs- oder Kontrast-Dramaturgie scheint ihr zu Grunde zu liegen. Nicht zufällig hat Cage mehrfach betont, daß Beethoven für ihn keinerlei Bedeutung habe, verglichen mit Satie und Webern, daß die dynamische Tonhöhenorganisation für ihn weit weniger wichtig sei als Saties „musique d'ameublement“ oder Weberns Stillhaltekunst.

Dabei hat sich für Cage Schönbergs Reihentheorie mit zwei zentralen asiatischen Erfahrungen verbunden: der indonesischen Gamelan-Musik und der japanischen Zen-Mystik, auch dem chinesischen I-Ging-Orakelbuch. Aber Cage war kein Exotist. Nicht einmal für den Jazz hat sich der vom Schlagzeug und von offenen Verläufen so faszinierte Komponist interessiert, und unmittelbare Anleihen bei fernöstlichen Klangwelten hat er nicht minder verschmäht. Rigoros blieb er „Erfinder“: Daß Bremsstromeln etwa fabelhafte Schlaginstrumente sein können, hat er genutzt – und das klingelnd-klopplende Gamelan hat er synthetisiert: das „prepared piano“ (mit Bolzen, Gummi, Kork, Papier auf und zwischen den Saiten) erzeugte Klänge im Zwischenreich von Klavier und rituellem Perkussion. Dabei liebte Cage, die

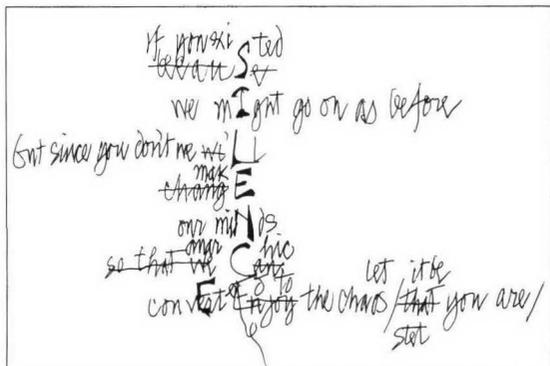
Sanfmut in Person, zwar die dadaistische Irritation, nicht indes den Gestus des Bürgerchrecks, eine Attitüde, die er für typisch europäisch kleinbürgerlich hielt.

Denn so wie er nicht ans Erhaben durchgestaltete autonome Kunstwerk mit Blickrichtung aufs Pantheon glaubte, so lag ihm auch nicht an rabiatere Provokation um ihrer selbst willen. Auf die Stürme, die er bisweilen entfachte, pflegte er mit erstaunter, keineswegs gespielter Friedfertigkeit zu reagieren. Das wohlorganisierte Tohuwabohu war zwar seine Domäne, doch stets schien ihm die Anarchie mystisch grundiert. Die Zen-Lehre, daß alles Seiende, so wie es ist, für sich selbst stehe, seinen Sinn habe und keiner menschlichen Ordnungsanstrengung bedürfe, daß der Zufall seine eigene Harmonie erzeuge, daß das Schweigen die bedeutendste Rhetorik sei und die Künste sich in ihrer Vielfalt ganz von selbst ergänzten, die Technik wieder im mystischen All-Einen aufhebe, die Aktion in der buddhistischen Gleichung von Punkt und Ewigkeit – Cages unentwirrbar verzweigtes *Œuvre* wie Denken hat hierin seit den vierziger Jahren seine programmatische Konsistenz.

Gleichwohl ist er dem Typ des Erfinders, weniger dem des Materialbastlers treu geblieben. Manche seiner „Partituren“ bestehen nur aus Folien mit Linien und Punkten, die, auf Notenpapier gelegt, Töne, Klangaktionen ablesen lassen. Sie nötigen dem „Interpreten“ Freiheit ab, ohne daß er darüber dumme, albern-ornstruktiv werden dürfte. Schon 1939 hat er („Imaginary Landscape“) die elektronische Musik und Medienkomposition erfunden. Eine Multimediakünstlerin wie Laurie Anderson ist ohne Cages Innovationen überhaupt unvorstellbar. Heilig waren für Cage stets auch die Zufallsoperationen nach dem Vorbild des I-Ging-Orakelbuchs. Der Spruch des Würfelfalls, Unregelmäßigkeiten in Papier oder Holz, die „blinde“ Auswahl von Texten, Worten, Silben ergaben für ihn Notenvorlagen – bis hin zu seinem musiktheatralischen Hauptwerk der „Européras“ –, so resultierten aus irrationalem Kalkül wiederum relativ eindeutige Texte. Improvisation, gar Free-Jazz-Exzesse waren ihm hingegen fremd. Wer Cage erlebt hat, wie er raunend seine „Empty Words“ vortrug, kann-

te die irritierende Erfahrung machen, daß solch *leere Worte* manchen hochintellektuellen Diskurs jäh sinnlos klingen ließen. Und so wie Cage nie nur an der codierten Zweidimensionalität des Notenblatts interessiert war, so überschritt er generell die Grenzen der Musik. Theater und Aktion, der Tanz vor allem im Zusammenwirken mit dem großen Merce Cunningham, dessen Ensembleschritte ihm sogar die Musik für ebendessen Choreographie lieferten, Hörspiele und kalligraphische Textpartituren, gemeinsame Arbeiten mit Robert Rauschenberg und Jasper Johns haben Cage zum Avantgardiekünstler schlechthin werden lassen, aber auch zum paralleliglos bewunderten und verkündeten Guru, um den sich ganze Exegese-Krusten bildeten.

„Die Schwämme! Haben Sie schon die Ringe von den Schwämmen am Boden gesehen? Linienkreise, Figuren, wer das lesen könnte?“ sagt Bergs Wozzeck zum Doktor. Cage war neben allem anderen ein hochprofessioneller Plakenzieher. Der Zufallsapostel war darin gewiß auch Pantheist, und die Frage, ob es Zufall wirklich gibt, neuerdings durch die Chaosforschung intensiviert, hat sich für die kritische Cage-Rezeption mehrfach gestellt. Christliche wie heidegernde Deutungen haben sich um Cage gerankt, die Ordo in der Aleatorik suchend. Als Messias gefragt wurde, was er von dieser halte, antwortete er lakonisch, rührend-grandios: Er sei Katholik, glaube nicht an den Zufall. Was für Messias der Gesang der Vögel war, piepsende Vielfalt göttlicher Gnade, waren für Cage wohl die Pilze, rätselhaft unvorhersehbar auftauchend und doch kein grelles Chaos signalisierend, ein Wachstumsideal noch jenseits der Dynamik organischer Entwicklung. Wie frei die Freiheit wirklich ist, bleibe dahingestellt. Aber daß Cage der Allmachtsattitüde des Großkünstlers auf seine leise Weise ihr Ende bereitet hat, ist evident. Selbst Nono, einst strenger struktureller wie politischer Gegner Cages, ist in seinen späten „Archiipel“-Formen Cages Ideal der Homoöstase nahegekommen. Nicht als Errichter, sondern als Abbauer hat Cage epochalen Rang. Am Mittwoch ist er in New York, knapp achtzigjährig, einem Schlaganfall erlegen. GERHARD R. KOCH



Der Avantgarde-Komponist als Schriftkünstler: die handschriftliche Fassung des Mesostichs „Silence“ aus dem Jahr 1990. Foto Arxiv

points et formant
 musicale
 qui
 musicale
 partant de
 musicale sons
 sons du rant
 sculpture
 points et formant
 sculpture
 Sonore
 qui
 sculpture
 durant
 musicale
 musicale
 sculpture sonore
 points et formant
 et partant de différents points
 qui
 sculpture
 musicale
 musicale sons
 partant
 musicale
 eT
 et formant sculpture
 musicale
 une sculpture
 de différents points et
 musicale
 sonore qui
 qui dure sculpture
 Durant
 différents
 sons durant
 points et
 points et formant
 Formant
 qui dure
 durant
 sonore
 une
 sculpture
 Sons durant
 sculpture
 sons
 musicale
 sculpture sonore
 sculpture
 points
 une
 eT partant de
 de différents
 points
 une sculpture sonore
 musicale
 sonore
 durant
 musicale
 et formant
 sculpture
 Sonore qui dure
 musicale sons
 et formant une
 musicale
 points et formant
 musicale
 durant
 une
 une sculpture
 durant
 points
 formant
 Et formant
 d'une sculpture
 qui
 De
 formant une
 et formant
 qui dure

Konzerten u.a. Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart, und fünf Kassettenrecordern in einer Holzkiste. Daneben enthält die Kiste ein Stück visueller Poesie, einen Siebdruck mit einem Mesostichon über den Namen Mozart.⁹⁾ Den Rezipienten ist es überlassen, Art und Weise der Realisierung dieser Arbeit sowie die Aufführungsdauer zu bestimmen. Indem sie etwa die Kassettenrecorder im Raum verteilen, können sie *Mozart Mix* als „Musikskulptur“ aufführen, wobei sie das akustische Ergebnis durch die Auswahl der Kassetten und die Anordnung der Recorder nur in geringem Maße vorausbestimmen können. Der Zufall entscheidet, welche Partien der Endlosschleifen jeweils gerade erklingen und welche Überlagerungen von aufgenommenen Klängen und Geräuschen der Aufführungssituation sich ergeben.

Wie mit Klängen so verfährt Cage auch mit Sprache: mittels Zufallsoperationen und Montage-Technik schreibt er seine Texte, wobei er häufig Schriften anderer Autoren oder Artikel aus Zeitschriften und Wörterbüchern als Ausgangsmaterial verwendet. Buchstaben und Worte werden aus ihren jeweiligen syntaktischen Zusammenhängen herausgelöst und mittels Zufallsverfahren zu „nicht-intentionalen“ Texten neu zusammengesetzt. Auf diese Weise untersucht Cage sowohl die semantischen als auch die klanglichen und visuellen Momente der Sprache.

In einer Arbeit von 1985 bezieht er sich auf eben die Notiz aus Marcel Duchamps *Grüner Schachtel*, die auch George Brecht in seinen *EVENT*-Text eingefügt hat. Aus dem französischen Satz von Duchamp wird unter Anwendung des vom Computer simulierten „I Ging“ ein Mesostichon, das in drei verschiedenen Schrifttypen gesetzt ist – „für drei Stimmen“ (wie Duchamps erste Zufalls-Komposition *Erratum Musical* von 1913). Der Text *Sculpture musicale* kann selbst wiederum als „Musikskulptur“ realisiert werden.

Auf der CD-Platte *Music by Marcel Duchamp* ist eine Aufführung von Cages Mesostichon festgehalten – der Sprecher: John Cage.¹⁰⁾ Das kleine Stück ist nicht die erste Hommage an den Künstler, der seinerseits Noten und Wörter aus dem Wörterbuch Zufallsoperationen ausgesetzt hat in der Absicht, Intention weitmöglichst zu vermeiden. Zwar wollte Cage „nichts über Marcel“ sagen [*Not wanting to say anything about Marcel*, so der Titel eines Multiples von 1969], doch hat er sich in seinem Werk immer wieder auf den Freund und dessen Untersuchungen zur „Schönheit der Indifferenz“¹¹⁾ bezogen. Indem er die Türen der Musik allen möglichen Klängen öffnet und in graphischen Partituren, komponierten Vorträgen und Multi-Media-Kompositionen vorgeführt hat, was „Musik“ alles

John Cage, Mesostichon über *SCULPTURE MUSICALE sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure* von Marcel Duchamp, 1985

THREE CHAIR EVENTS

- **Sitting on a black chair Occurrence.**
- **Yellow chair. (Occurrence.)**
- **On (or near) a white chair. Occurrence.**

Spring, 1961
 G. Brecht

einschließen kann, arbeitete er an der Entgrenzung der einzelnen Kunstgattungen, an ihrer gegenseitigen Durchdringung und an ihrer Durchdringung mit alltäglichen Geräuschen und Handlungen. Auf diesem „Forschungsgebiet“ galt ihm Duchamp als Meister, und so erklärte Cage 1963: „One way to write music: study Duchamp.“¹²⁾

Das Studium der „experimentellen Musik“ von John Cage wurde zum Ausgangspunkt für George Brecht, in dessen „Eventpartituren“ sich Aspekte der Musik und der Poesie, der Performance und der bildenden Kunst überlagern. 1958 und 1959 besuchte er die Kurse in „Experimenteller Komposition“ von John Cage an der New School for Social Research in New York, und in dieser Zeit schrieb er eine Reihe von Stücken, deren Dauer sich etwa nach abbrennenden Kerzen oder zufällig gewählten Zugabfahrtszeiten richtet. Aus Lichteffekten, Radioklängen, Bahnhofsgemäuschen und den Handlungen der Performer setzen sich diese frühen „Musikskulpturen“ von Brecht zusammen, wobei der Schwerpunkt von Kompositionen wie *Candle-Piece for Radios* oder *Time-Table Music* entschieden auf dem akustischen Ereignis liegt.

In den Partituren aus den frühen 60er Jahren verlagert sich der Akzent, George Brecht untersucht zunehmend den Musik-(im Sinne von Prozeß-)charakter von Objekten und einfachen Handlungen. An der Ausstellung *Environment – Situations – Spaces* in der Martha Jackson Gallery in New York beispielsweise beteiligte er sich 1961 mit einer Realisierung von *Three Chair Events*. In den Räumen der Galerie stellte er einen schwar-

zen, einen gelben und einen weißen Stuhl auf: Platz nehmen, einen gelben Stuhl wahrnehmen, etwas auf einem weißen Stuhl Liegendes sehen kann zum Ereignis werden. Objekte und einfache Handlungen als Ereignisse und umgekehrt Ereignisse als etwas zeitlich Begrenztes, quasi Objekthaftes wahrzunehmen – darum geht es in Brechts „musikalischer Forschung“:

„Stellen Sie sich vor, Musik sei nicht nur Klang. Was könnte sie dann sein? Solches überlegend machte ich eine Serie von Vorschlägen. Ein Streich-Quartett, zum Beispiel, wo sich die Spieler (Solisten, Instrumentalisten) einfach die Hände schütteln. (...) Wenn der essentielle Teil der Musik Zeit ist, dann könnten alle Sachen, die in der Zeit stattfinden, Musik sein. (...) Ich glaube wir wissen heute noch nicht, ob Musik Klang haben muß – ob Musik notwendigerweise Klang in sich schließt, oder ob nicht. Und wenn sie es nicht tut, ist eine mögliche Richtung der Forschung zu sehen, was sie sein könnte. Was wir hier haben, ist Musik-Forschung umgewandelt in Objekt-Forschung.“¹³⁾

Wie im Falle von *String Quartet* so beschränkt sich George Brecht in seinen Partituren häufig auf ganz wenige Worte und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf ein einzelnes jeweiliges „Event“, etwa auf das Händeschütteln von vier Musikern. Hinsichtlich der Aufmerksamkeitsrichtung unterscheiden sich die „Events“ also von Cages Kompositionen:

„Das Wesentliche einer globalen Cage-Situation ist eine unzentrierte Erfahrung (...). Dagegen richtet sich in den Eventpartituren die Aufmerksamkeit nicht auf eine globale Situation, sondern auf etwas, das man bereits bemerkt hat. Das kann ganz marginal sein, das Vorbeifliegen eines Vogels zum Beispiel. Manchmal sehe ich aus dem Fenster, und es kommt gerade ein Vogel vorbei, und das ist das Event.“¹⁴⁾

STRING QUARTET

● shaking hands

G. Brecht
1962

George Brecht, Eventpartituren aus *Water Yam*, publiziert 1963 von FLUXUS



John Cage, *Mozart Mix*, 1991, 10×86×81 cm (36 Exemplare)

Wie Cage geht Brecht in seiner „musikalischen Forschung“ aber von einem Kontinuum der Klänge und Ereignisse aus, davon, daß alle zufälligen akustischen und visuellen Momente der Aufführungssituation zur Realisation der Partitur gehören. Auf die Frage von Henry Martin: „In diesem Fall sind auch die Stühle musikalisch?“ antwortet er: „Ja. Tatsächlich gibt's vielleicht überhaupt nichts, was nicht musikalisch wäre. Vielleicht gibt's keinen Moment im Leben, der nicht musikalisch wäre. Henry Martin: Vermöge der Tatsache, daß Leben in der Zeit sich abspielt? George Brecht: Ja. Und auch, weil wir immer etwas hören.“¹⁵⁾

„Musikskulpturen“ und „Eventobjekte“ sind Formen der Strukturierung des Kontinuums von Klängen und Ereignissen, so wie der Fensterrahmen einen vorbeifliegenden Vogel zum Ereignis werden läßt.

„Das Fenster ist der Ausschnitt der Wahrnehmung, die notwendige Struktur, in deren Grenzen das Unbegrenzte des Lebens, des Dinges an sich überhaupt erst zur Wahrnehmung kommen kann“, schreibt Hannes Böhringer zu Cages *Vortrag über Nichts*, und er zitiert daraus folgende Passage: „Struktur ohne Leben ist tot. Aber Leben ohne Struktur ist nicht wahrzunehmen. Pures Leben drückt sich in und durch Struktur aus.“¹⁶⁾

Gabriele Knapstein

1) „Musikalische Skulptur. Anhaltende Klänge, die von verschiedenen Punkten ausgehen und eine klingende Skulptur bilden, die dauert.“ Der 1961 für die von George Maciunas geplante Zeitschrift „FLUXUS“ geschriebene Text von Brecht erschien 1964 in der ersten Nummer der Zeitschrift ccV *TRE*, hg. von George Brecht und *FLUXUS*.

2) Erik Satie, *Schriften*, hg. von Ornella Volta, Hofheim 1990, S. 30f. und S. 445.

3) John Cage, *Erik Satie* (1958), dt. in: Erik Satie, *Musik-Konzepte* Heft 11, hg. von Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn, München 1988, S.29.

4) John Cage, *Experimental Music* (1957), in: John Cage, *Silence*, Middletown 1986, S.7ff.

5) John Cage, *Über den Film* (1956), in: Richard Kostelanetz, *John Cage*, Köln 1973, S.164.

6) John Cage, *Über frühere Stücke* (1958), in: Richard Kostelanetz, a.a.O., S. 182.

7) John Cage im Gespräch mit Richard Kostelanetz (1966), in: Richard Kostelanetz, a.a.O., S. 42.

8) John Cage, *Über den Film* (1956), a.a.O., S. 165.

9) Das Mesostichon ist eine Gedichtform, mit der Cage seit 1970 arbeitete. Mittels Hervorhebung einzelner untereinanderstehender Buchstaben enthält ein über mehrere Zeilen laufender poetischer Text in einer mittleren Achse einen vertikal zu lesenden Namen bzw. ein vertikal zu lesendes Wort. Zu *Mozart Mix* siehe auch den Aufsatz von Klaus Ebbecke in: *Katalog 11*, August 1992, Gelbe Musik, Berlin, S. 56-57.

10) *Music by Marcel Duchamp*, S.E.M. Ensemble. Petr Kotik. John Cage, Edition Block, Berlin 1991. Zu Duchamps „Musikstücken“ siehe auch den Aufsatz *Duchamp's Silent Noise/Music for the Deaf* von Carol P. James, in: *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, hg. von Rudolf Kuenzli, Francis M. Naumann, Cambridge Mass./London 1990, S. 106-126.

11) „Beauté d'indifférence“. Marcel Duchamp, a.a.O., S. 46.

12) „Ein möglicher Weg, Musik zu schreiben: Duchamp studieren.“ John Cage, *26 Statements re Duchamp* (1963), in: John Cage, *A Year from Monday*, Middletown 1975, S. 72.

13) George Brecht im Gespräch mit Henry Martin (1967), in: *Katalog Bern 1978, Jenseits von Ereignissen. Texte zu einer Heterospektive von George Brecht*, S. 144f.

14) George Brecht im Gespräch mit Michael Nyman (1976), in: *Katalog Bern 1978*, a.a.O., S. 81.

15) George Brecht im Gespräch mit Henry Martin (1967), a.a.O., S. 145f.

16) Hannes Böhringer, *Cage und Filliou mit Schoenhauer im gleichen Zugabteil*, in: *Katalog München 1991, Kunst als Grenzbescheidung. John Cage und die Moderne*, S. 23.

MARIA EICHHORN



Maria Eichhorn, geboren 1962 in Bamberg, studierte von 1984 bis 1990 an der Hochschule der Künste in Berlin bei Karl Horst Hödicke. 1989 war sie Stipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes, 1990 hatte sie ein Auslandsstipendium für New York. Seit ihrer ersten Einzelausstellung 1987 in der Galerie Paranorm in Berlin arbeitet Maria Eichhorn in und mit verschiedenen Ausstellungskontexten. Sie lebt in Berlin.

Einzelausstellungen

- 1987 Galerie Paranorm, Berlin (Katalog)
Projekt Hollmannstraße, Berlin
Entnutzte Treppe. Karl-Hofer-Symposium,
Hochschule der Künste, Berlin (Katalog)
- 1988 *Box für Kunstwünsche*, aufgestellt in den Ein-
gangsbereichen von sechs Ausstellungsinstitu-
tionen in Berlin
- 1989 *Bau eines Regenbeckens*. Baustelle Haupt-
pumpwerk Kreuzberg, Berlin (Katalog)
- 1991 *Meer. Salz. Wasser. Klima. Kammer. Nebel. Wol-
ken. Luft. Staub. Atem. Küste. Brandung.
Rauch*. Wewerka & Weiss Galerie, Berlin (Kata-
log)
69 Abbildungen und 12 Anmerkungen. Art Co-
logne, Wewerka & Weiss Galerie
- 1992 *Ausstellung der Kinderwerkstatt*. Künstlerhaus
Stuttgart, Stuttgart

Ausgewählte Gruppenausstellungen

- 1989 *Supervision*. Galerie Vincenz Sala, Berlin (Kata-
log)
- 1990 *Ceterum Censeo*. Künstlerhaus Bethanien,
Berlin
Berlin März 1990. Kunstverein Braunschweig
(Katalog)
So oder so. Künstlerhaus Bethanien, Berlin (Ka-
talog)
Glanville, Luhmann, Rorty. Galerie Wiensowski
& Harbord, Berlin
- 1991 *1,2,3*. Wewerka & Weiss Galerie, Berlin (Kata-
log)
L'ordine delle cose. Palazzo delle Esposizioni,
Rom (Katalog)
Interferenzen. Kunst aus West-Berlin zwischen
1960 und 1990. Riga und St. Petersburg (Kata-
log)
Metropolis. Martin-Gropius-Bau, Berlin (Kata-
log)
Fundament, Firmament. Künstlerhaus Bethani-
en, Berlin (Katalog)
- 1992 *Die Minderung bei gesteigertem Wert*. Galerie
der Künstler, München (Katalog)
alt er samtidigt. Galerie Susanne Ottesen, Ko-
penhagen
Gemischtes Doppel. Wiener Secession, Wien
(Katalog)

Publikationen und Beiträge

- 1987 Projekt Entnutzte Treppe, in: *Von der Imaginati-
on zum Objekt*, hg. von der Hochschule der
Künste, Berlin
- 1990 *34 Abbildungen und 35 Anmerkungen*, Berlin,
Edition KL
*Verbinde die Punkte in alphabetischer Reihen-
folge*, in: Zitty Nr. 25/90
- 1991 Präsentation von sechs Texten, in: A.N.Y.P.

Ausgewählte Literatur

- 1988 Marius Babias, *Die soziale Funktion*, in: Zitty
Nr. 1/88
- 1989 Thomas Wulffen, *Supervision*, Kunstforum
Nr. 102
- 1991 Boris Groys, *Die Lehre des Nebels*, in: Frankfur-
ter Allgemeine Zeitung, 19.7.1991
Bojana Pejic, *Openings: Maria Eichhorn*, in: Art-
forum Vol. XXX
Thomas Wulffen, *Maria Eichhorn*, in: Flash Art
Nr. 160
Holger Weh, *Maria Eichhorn*, in: Das Kunst-
werk, Dez. 91



Meer. Salz. Wasser. Klima. Kammer. Nebel. Wolken. Luft. Staub. Atem. Küste. Brandung. Rauch., Wewerka & Weiss Galerie, Berlin, 1991

Ausstellung der Kinderwerkstatt, Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart, 1992



Kunst bleibt nicht Kunst

Ausstellung hieß lapidar die Ausstellung, die Maria Eichhorn im Sommer 1992 im Künstlerhaus Stuttgart zeigte. In einem großen, weißen Raum mit einer breiten Fensterfront waren sechs niedrige Tische mit je sechs Sitzwürfeln – gebaut und bemalt nach Entwürfen der Künstlerin – aufgestellt. Die Anordnung war präzise, erinnerte an die Kuben der Minimalisten. Eine strenge, rationale Ästhetik. Zu Beginn der Ausstellung lagen – wieder präzise geordnet – Papierstapel und Malutensilien am Boden vor den Wänden. Dies das Szenario des Raums.

Dann kamen Annusch Bappert, Laura Bernhardt, Juliane Bogar, Gianluca Bozzato, Max Braun, Juliette Deckler, Giulia DeMarco, Friedemann Drüg, Nicole Ellek, Luisa Emmat, Annika Greuter, Andreas Gump, Jonas Hartmann, Valentin Heinz, Tobias Hofferbert, Paul Hübner, Lea Kuhn, Maren Löffler, Maria März, Max März, Jaques Martin, Laura Martin, Florian Moser, Nina Moser, Mathias Müller-Riesch, Gwendolyn Mürdter, Thomas Oechsle, Florentine Rehm, Lars Reuter, Daniel Samol, Klaus Schaible, Aron Schilling, Julian Schnek, Moritz Schreiber, Isabella Valdes, Tanja Valdes, Giannina Vetrano, Markus Wald, Julia Wonner und Tim Wonner, Kinder der Kinderwerkstatt des Künstlerhauses, die sonst im Nebengebäude untergebracht ist. Die neue Situation, der Beginn „bei Null“, begeisterte die Kinder. Schnell eigneten sie sich den Raum an, lösten sie die Ordnung in eine milde Unordnung auf. Die Kinder hielten die Regeln der Inszenierung weitgehend ein. Das Bemalen der Wände war nicht gestattet. Bilder sollten nicht auf ihnen angebracht werden. Manche Kinder taten es trotzdem. „Man kann so etwas ja nicht verbieten“, erklärte dazu die Künstlerin. Der Grund für das „Aufhängeverbot“ war der Kunstanspruch der Inszenierung. Maria Eichhorn wollte einen Prozeß erfahrbar machen, nicht eine Ausstellung von Kinderzeichnungen.

Die Öffnung der Ausstellung war so festgelegt, daß sie sich – für eine halbe Stunde – mit der Anwesenheit der Kinder überschneidet. „Live“ erlebte man dann ihr Malen und Basteln. Wenn Besucher kamen – so die Beobachtung –, veränderte sich die Arbeit der Kinder. Aufmunternde Kommentare und Fragen stimulierten ihre Selbstdarstellungslust und steuerten ihre Arbeitsweise.

Ein Galerist aus Paris nimmt ein Blatt vom Boden, zeigt es einem befreundeten Kurator: „Das ist wirklich gut. Wie Jackson Pollock.“ Das Kind, das das Blatt gemalt hat, beginnt „spontan“ mit einem weiteren Dripping. Ähnliches geschah nach einem anerkennenden – „beiseite“ gesprochenen und dennoch aufmerksam registrierten – „wie der frühe de Kooning“. Natürlich

wissen die Kinder nicht, wer Pollock und de Kooning sind. Doch das Lob bestätigt sie, fordert sie heraus, Arbeiten zu schaffen, für die sie wieder gelobt werden. Normierungssysteme akkumulieren. Die Erwachsenen projizieren ihre verinnerlichten Wahrnehmungs- und Wertungsmuster auf die Arbeiten der Kinder. Daß sie dadurch die Werke weitgehend verfehlen, ist ihnen kaum bewußt. Ihre modellierte Sinnlichkeit verbietet ihnen einen unbefangenen Blick. Kunsterfahrung blockiert die Wirklichkeitserfahrung. Die Kinder reagieren entsprechend. Sie richten sich ein in einem Raum lizenzierter Freiheit, den sie „kreativ“ und angepaßt besetzen.

Nicht „Freiheit“ ist das Thema dieser brisanten, zweiseitigen Ausstellung von Maria Eichhorn, sondern „Unfreiheit im Bezug zur Freiheit“. Damit spricht sie eine Problematik an, die generell für die Gegenwartskunst besteht. Im Zeitalter der Überdehnung der Moderne verändern sich die Parameter der Kunstproduktion und Kunstwahrnehmung. Die Erfindungen der Moderne – Ausweitungen dessen, was innerhalb bestimmter Grenzen als Kunst gelten kann – zeigen sich in der Gegenwart als Beschränkungen. Daß etwas Kunst ist, erweist sich heute zunehmend als einengende Kanalisierung der Erfahrung. Wir stehen an einem Wendepunkt. Überdeutlich sehen wir die Zwänge, die das Konzept der modernen Kunst für den Künstler, den Rezipienten, für Kunst allgemein etabliert. Die Energie der aktuellen Kunst – von den Erfindungen der Moderne zehend – entstammt deshalb nicht mehr der Behauptung einer Freiheit, sondern dem Aufzeigen einer inneren Unfreiheit. Die Erfahrung eines Verlustes wird zum Thema. Defizit als Mehrwert. Und als Gegenpol: Die Irritation der Grenzen der Kunst.

Maria Eichhorn arbeitet mit Konfigurationen des Verschwindens. In einer Gruppenausstellung fügte sie einen Aktenordner mit Texten und Zeichnungen in das Aktenregal der Galerie ein. Wer ihren durch den Namen auf der Einladungskarte angekündigten Beitrag sehen wollte, mußte danach fragen. Bei der ARCO in Madrid – zur Zeit des Golfkriegs – füllte sie einen Ständer mit Tageszeitungen. *Vier Ecken eines entfernten Blattes Papier*, mit Tesafilm auf die Wand geklebt, lenken den Blick auf die Leere.

Was hier Kunst ist, entsteht durch die Mitarbeit des Betrachters. Auf seine Wahrnehmung zielen die Werke. Maria Eichhorn benennt, daß Kunst heute – nach den Phasen der Künstlerästhetik, der Werkästhetik – ihr Zentrum in der Rezeption besitzt. Was sie an Kommunikation über die Möglichkeit von Kunst in Gang setzt, bestimmt die Bedeutung. Das übers Werk vermittelte Zu-

sammenspiel von „Sender“ und „Empfänger“ ist ihr Fokus. Dies ist ein dynamischer Prozeß. In ihm spielt der Erwartungshorizont des Publikums eine immer deutlicher werdende, prägende Rolle. Der Ansprache des Rezipienten durch die Werke korrespondiert gegenwärtig die Emanzipation des Betrachters. Nach der ritualisierten Überschätzung der bildenden Kunst – Charakteristikum der Moderne – entdeckt er unter der Perspektive der Defizite die Vernetzung von „Kunst und Leben“ neu. Entsprechend den komplexen Veränderungen der Episteme, die sich in der Gegenwart abzeichnen, sucht er die Kunsterfahrung als Partikel im Patchwork eines gelebten Hier und Jetzt. Statt Utopie die Atopie. Damit aber gelangt die Kunst in den sich heute ausweitenden Bereich transformierender Erfahrungen, die im Alltag gelebt, in der Spiritualität entdeckt, in den Wissenschaften entworfen werden. Nähen und Distanzen zeichnen sich ab. Kollisionen sind unvermeidbar. Sie sind das produktive Element, das die Auseinandersetzung mit Kunst bestimmt.

Maria Eichhorn zeigt Kunst als kontextuelles, relatives Phänomen. Wahrzunehmen sind die Rückbezüge in die Tradition und die Vernetzungen mit der Gegenwart. Unter dem Aspekt der Dominanz der Rezeptionsästhetik richtet sich der Blick nicht mehr



Zeitungsständer, täglich neu gefüllt, Arco Madrid, Wewerka & Weiss Galerie, 1991



Verkauf des Plakats im Museum Manege, Interferenzen, St. Petersburg, 1991

nur auf „Werke“, sondern auf die Konzeptionen, die sie bestimmen. Maria Eichhorns Arbeiten schlagen „Lesarten“ vor. Sie sind dann am anziehendsten, wenn sie beim Betrachten nicht „lückenlos“ aufgehen. Ein „Querdenken“ kommt ins Spiel, das den Bezug von Konzeption und Erscheinung öffnet.

Die Schönheit gefärbten Wassers, das Vergnügen am Atmen „reiner Luft“, die Freude am Spiel mit „Original, Simulation, Differenz“, die Neugier „was-ist-wohl-hinter-dem-Vorhang“, der Spaß am Ausfüllen von „Alphabet-Konzepten“, das Variieren von „Konzepten der Leere“, das Sichangreifbarmachen bei der Ausstellung der Kinderwerkstatt, die Ironie des Ausstellens von Werktiteln anderer Künstler als „Werk“, das Staunen über eine Landkarte, die weitgehend nur „Wasser“ zeigt, das Interesse an den Motiven eines Sammlers von Tierpräparaten, die Irritation durch weiße Schrift auf weißer Wand: Die Arbeiten von Maria Eichhorn – gesehen als „opera aperta“, als offene Werke – eröffnen ein Spektrum von Sichtweisen. Ihre präzise Ästhetik lenkt in immer wieder neuen Varianten den Blick auf das Thema „Aufmerksamkeit“. Wer sich darauf einläßt, entdeckt, daß es mehr ist als „Denken“. Denn Assoziationen, Gefühle, Faszinationen weiten die Wahrnehmung aus in den Bereich des stummen Wissens. Er aber verheißt: Kunst bleibt nicht Kunst.

Wolfgang Max Faust



Zwei Wasserspritzrevolver, vier Polyesterrevolver, , 1988

Sechs Flaschen mit gefärbtem Wasser im Karton, 1990

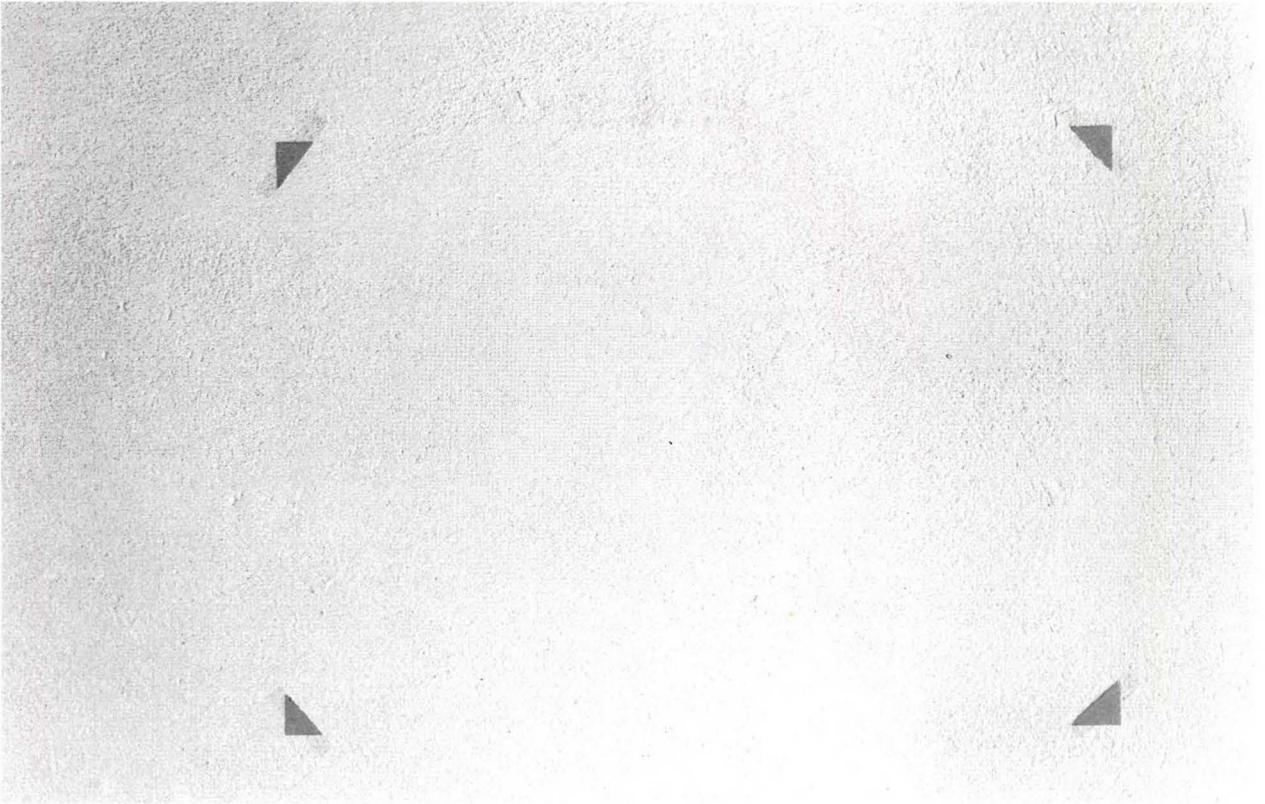




Blumentisch, Murmeln, 1989, 50x40x40 cm



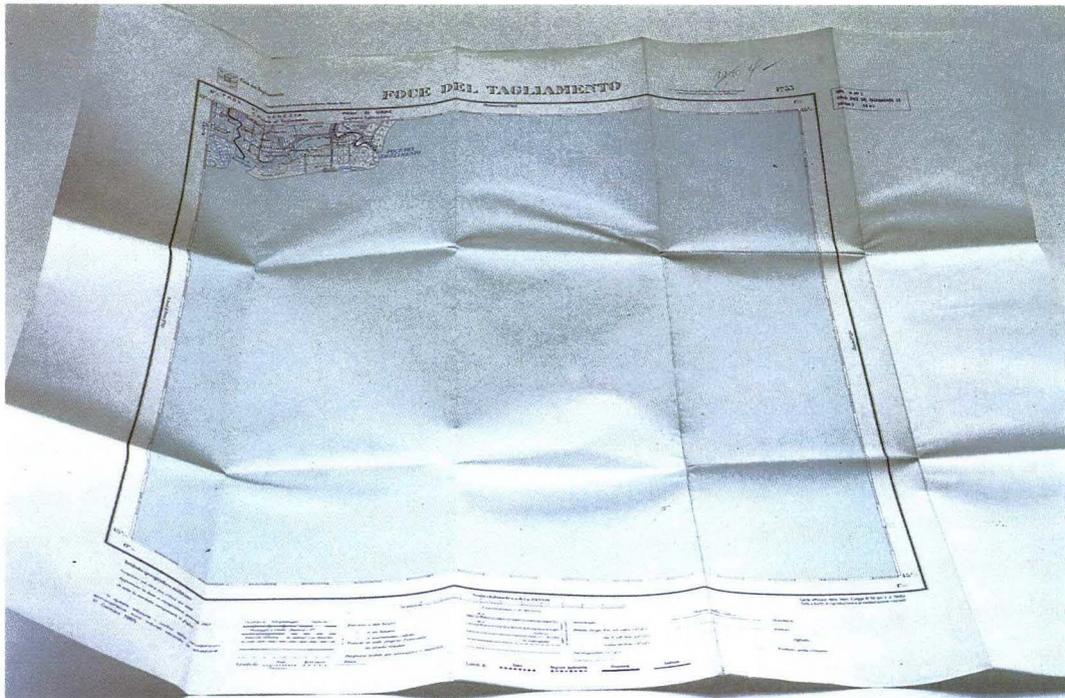
Leitz-Ordner mit Texten und Zeichnungen, Galerie Barbara Weiss, Berlin, 1991



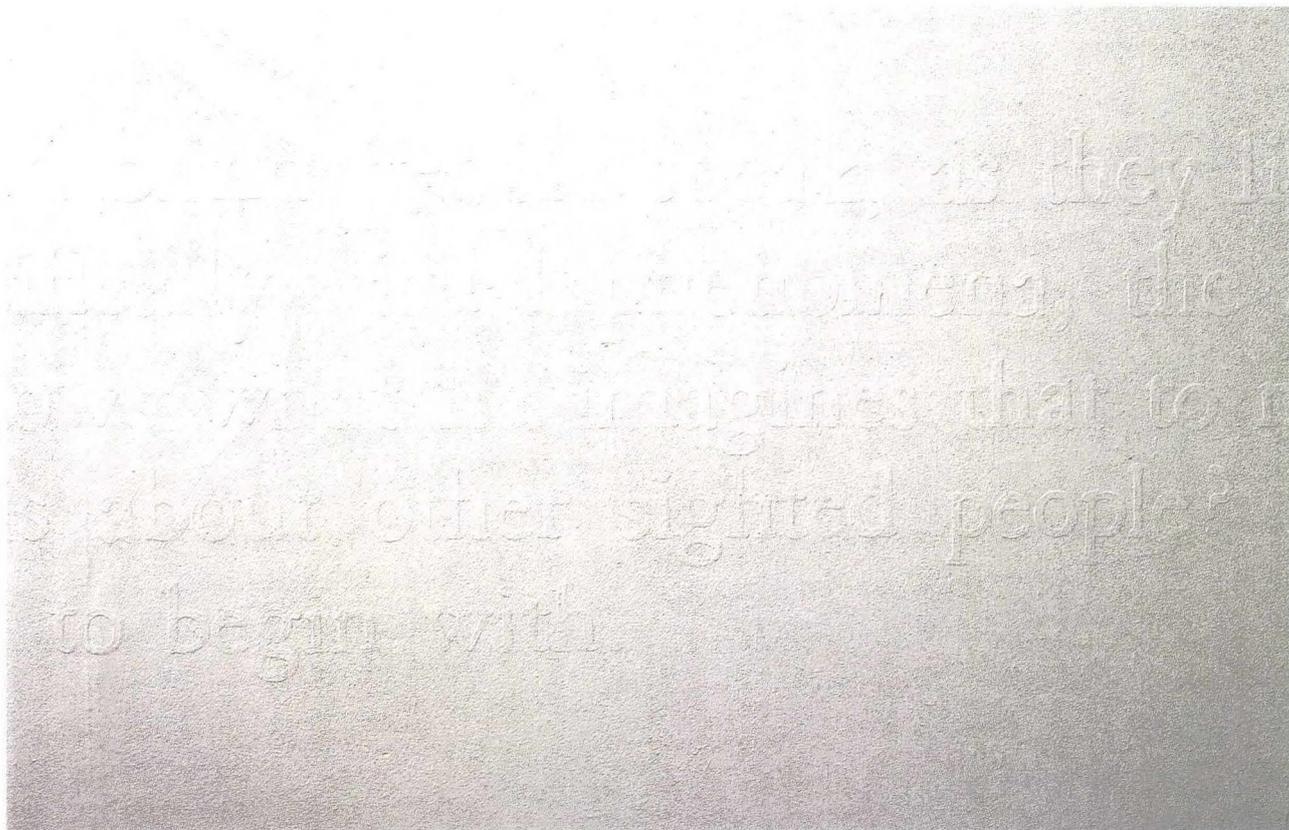
Vier Ecken eines entfernten Blattes Papier, 1992, Format des Blattes 42 x 59,4 cm



69 Abbildungen und 12 Anmerkungen, Art Cologne, Wewerka & Weiss Galerie, 1991



Landkarte Foce Del Tagliamento, 1990, 50x60 cm



When blind people speak. . ., 1989, 90x480 cm (Detail)

Der **George-Maciunas-Preis** wird 1992 zum ersten Mal vergeben.

Träger ist die in Gründung befindliche George-Maciunas-Stiftung des Fluxeum Wiesbaden.

Es ist das Anliegen der Stifter Ute und Michael Berger, durch diesen Preis junge Künstler auszuzeichnen, die in ihren Werken die Identität von „Kunst und Leben“ neu bestimmen.

Der Preis soll alle 47 Monate vergeben werden.

Mit der Vergabe des Preises für 1992 wurde René Block betraut.

Ausgezeichnet wurde die 1962 geborene Maria Eichhorn.

FLUXUS
DA CAPO



FLUXUS * FESTSPIELE NEUESTER MUSIK

INTERNATIONALE

IM HÖRSAAL DES STÄDTISCHEN MUSEUMS, WIESBADEN

SAMSTAG 1. SEPT. 1962 20:00 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 YNASE: PROJECTION ESEMPLASTIC 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 YNASE: 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: HOMMAGE À JOHN CAGE / ETUDE FOR PIANOFORTE UND SONATA QUAZI UNA SEPT. 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 YNASE: 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.HODEIR: 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. PARMEGIANI: ETUDE / F. BAYLE: TREMPLINS & LIGNES ET POINTS / M. PHILIPPOT: AMBIANCE II / P. CARSON: ETUDE / P. SCHAEFFER: SIMULTANÉ CAMEROUNAIS /

EINTRITTS- FÜR JEDES KONZERT DM 3
KARTEN FÜR EIN ABONNEMENT (14 KONZERTE) DM 20
FÜR STUDENTEN DM 1.50

EINTRITTSKARTEN SIND AM EINGANG ZU ERHALTEN ODER D'URCH:
VORVERKAUF AM HAUPTBAHNHOF, WIESBADEN

FLUXUS * EINE INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT NEUESTER KUNST, ANTIKUNST, MUSIK, ANTIMUSIK, DICHTUNG, ANTIDICHTUNG, ETC.

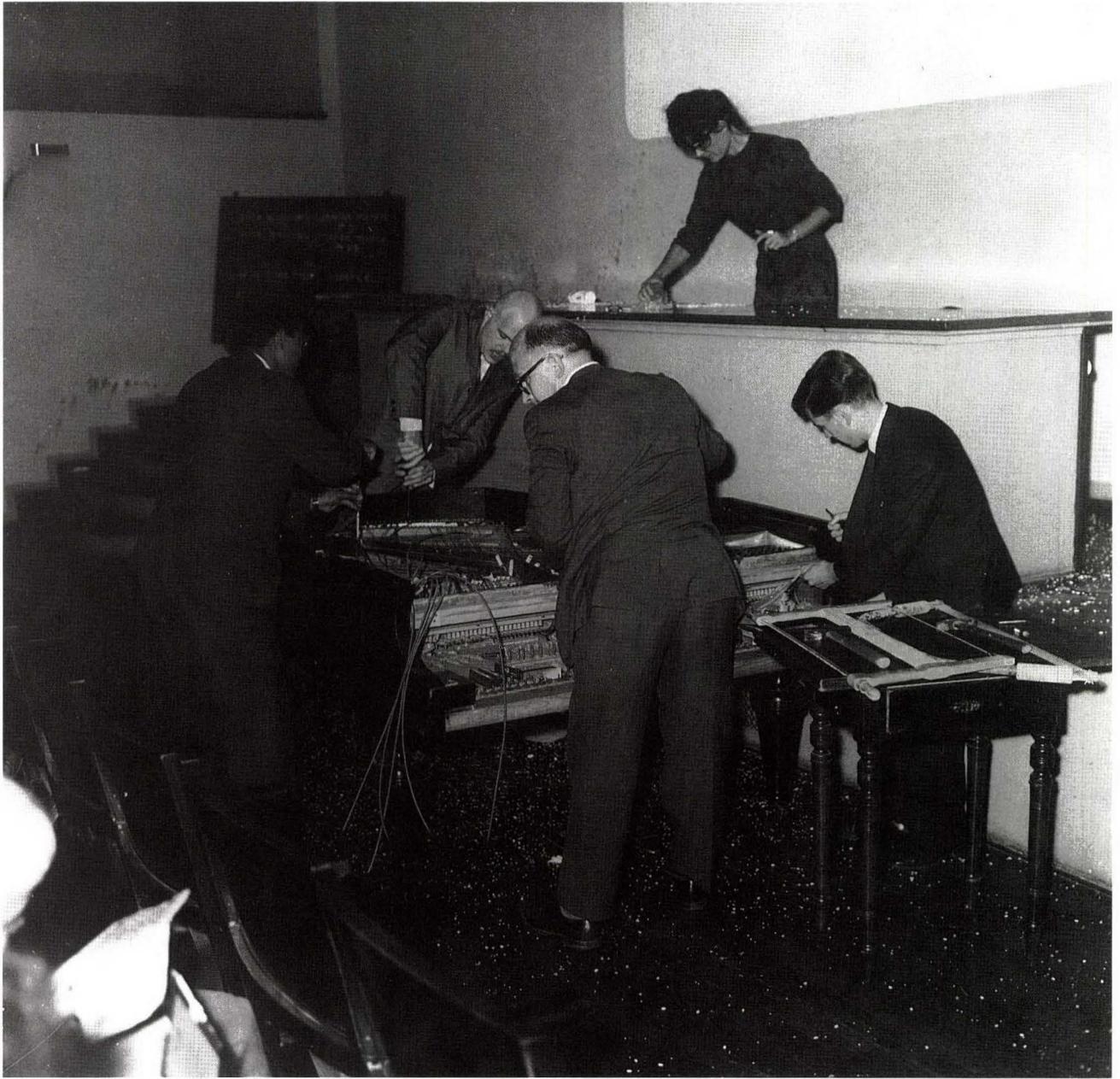


Emmett Williams, Wolf Vostell, Dick Higgins, George Maciunas und Benjamin Patterson in Phillip Corners *Piano Activities*





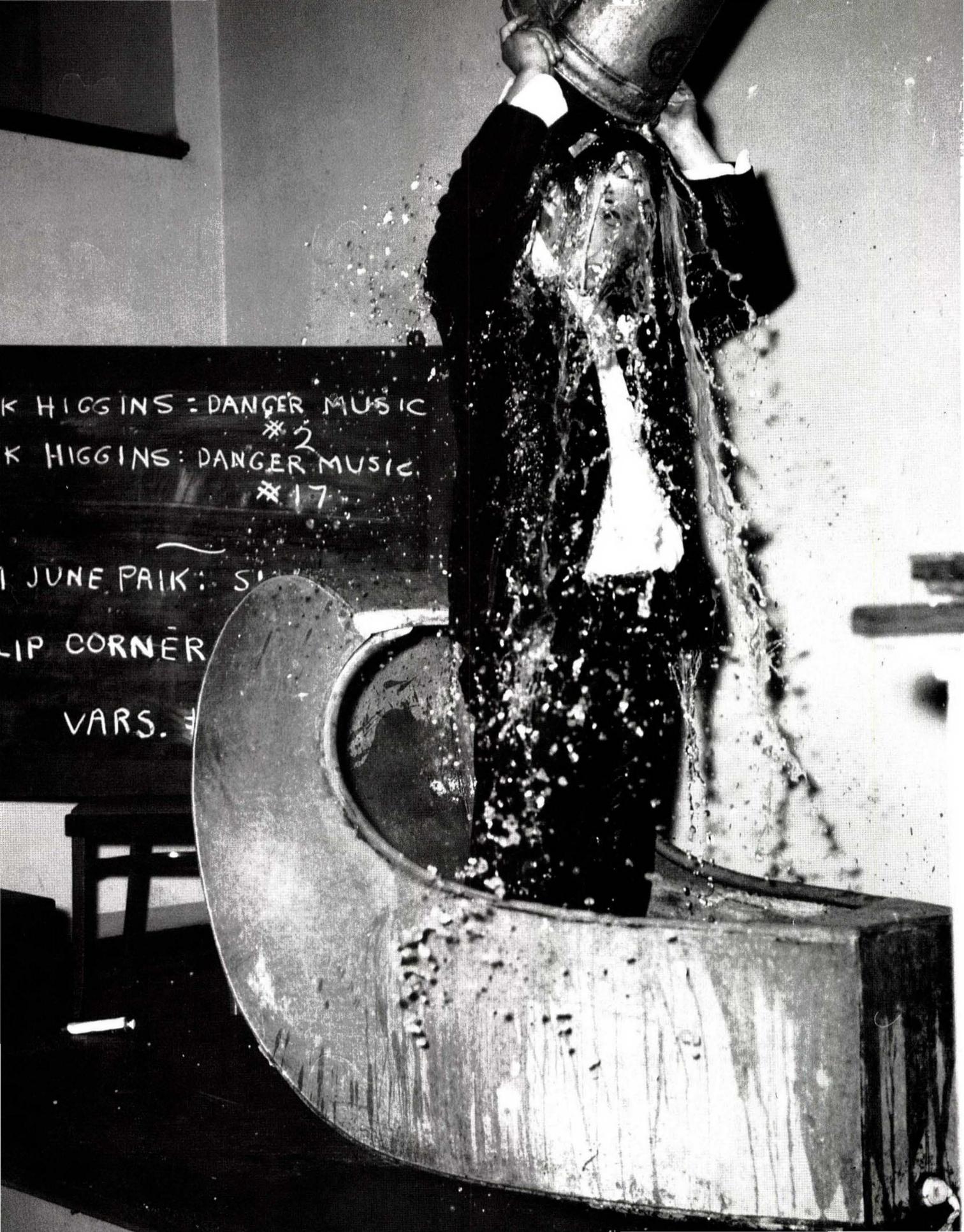
Emmett Williams, Wolf Vostell, Mitspieler, Dick Higgins, Benjamin Patterson und George Maciunas in Philip Corners *Piano Activities*



Benjamin Patterson, Dick Higgins, Emmett Williams und Mitspieler in Philip Corners *Piano Activities* (auf der Bühne Alison Knowles)



Nam June Paik in *Zen for Head*



K HIGGINS: DANGER MUSIC
* 2
K HIGGINS: DANGER MUSIC
* 17

JUNE PAIK: S

LIP CORNER

VAR. #



DICK HIGGINS = DANGER MUSIC
#2
DICK HIGGINS: DANGER MUSIC
#17

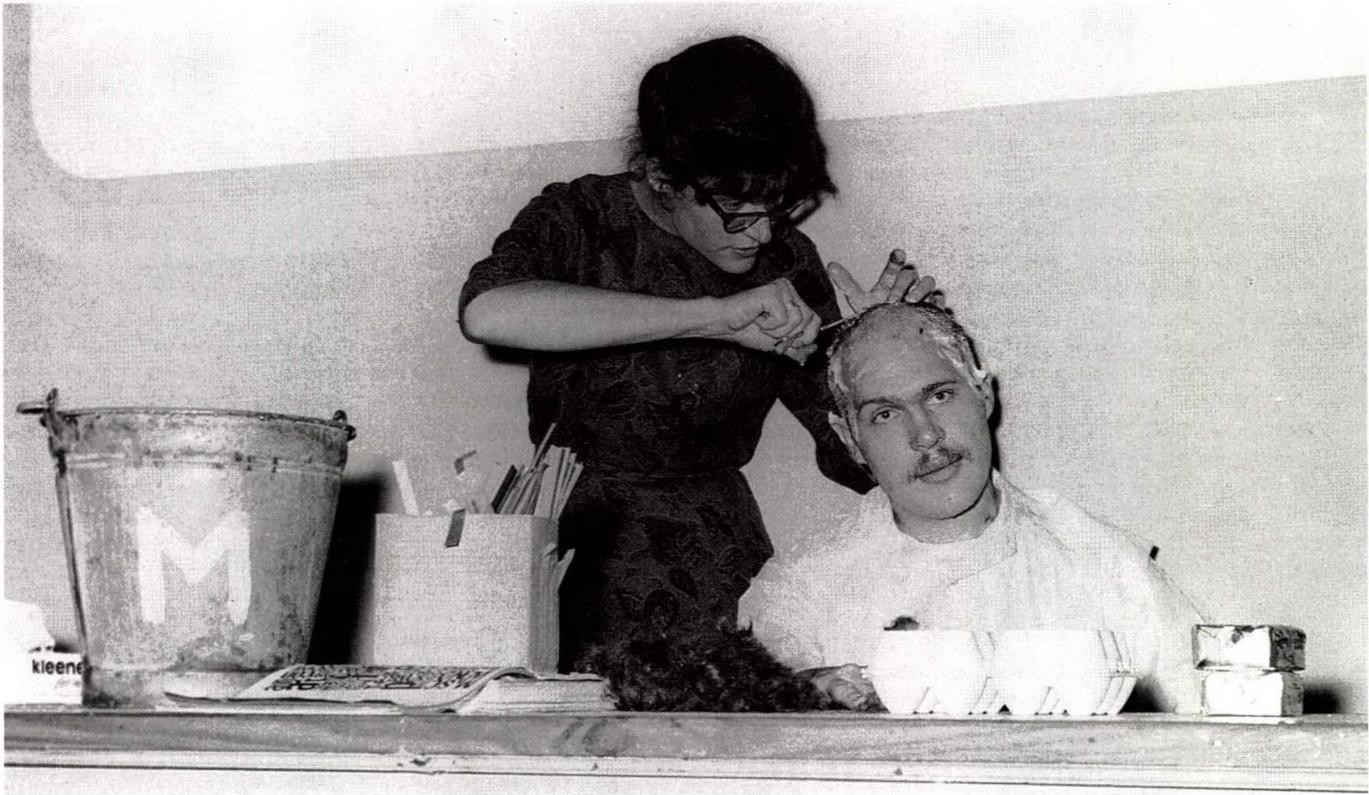
NAM JUNE

PHILIP C

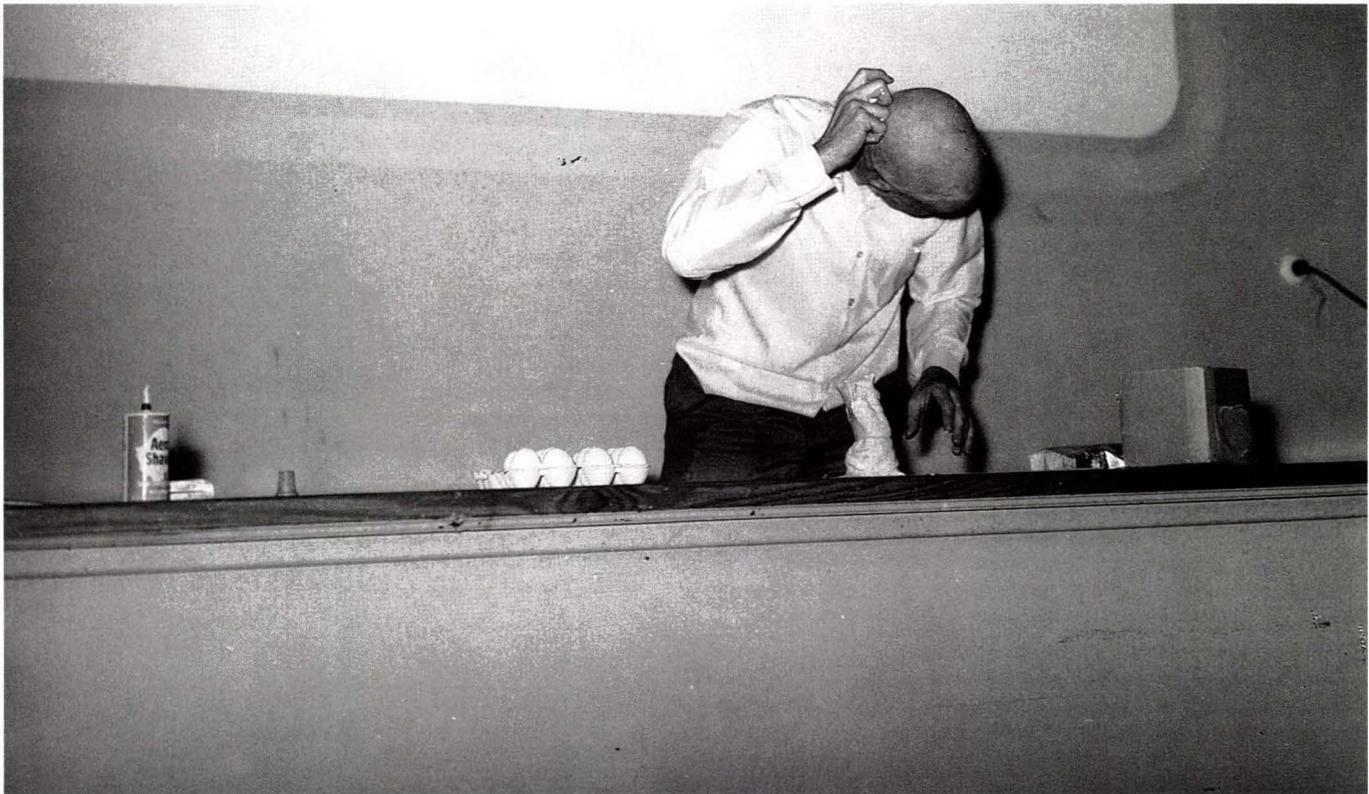
Nam June Paik in *Simple*



Dick Higgins in *Danger Music no. 3*



Dick Higgins und Alison Knowles in Higgins' *Danger Music no. 2*



Dick Higgins in *Danger Music no. 17*



Mitspieler und Wolf Vostell in Vostells *Kleenex*



Alison Knowles, Nam June Paik, George Maciunas, Dick Higgins und Benjamin Patterson in George Brechts und Higgins' *Mallard Milk*



Programmtafel vom 15.9.1962



Museum Wiesbaden
Nassauischer Kunstverein
Harlekin Art

Der Nassauische Kunstverein
und die Harlekin Art
laden Sie herzlich zur Teilnahme
an den Eröffnungsfeierlichkeiten
aus Anlaß der 20. Wiederkehr
des Ereignisses
FLUXUS –
Internationale Festspiele Neuester Musik
ein.

Ein ausführlicher Katalog mit Beiträgen von George Brecht, Henning Christiansen, Henry Flynt, Ludwig Gosewitz, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Per Kirkeby, Jackson Mac Low, Willem de Ridder, Tomas Schmit, Ben Vautier, Emmett Williams und René Block, einer Chronologie der wichtigsten Fluxusdaten, ausführlichen biografischen Angaben zu den Künstlern und einer Dokumentation der Ereignisse Wiesbaden **FLUXUS** 1982 erscheint Ende November.

Einladungskarte zum FESTUM FLUXORUM 1982 in Wiesbaden

FESTUM FLUXORUM 1982

Freitag, 17. 9.

20.00 Museum Wiesbaden

*FLUXUS*Gala

mit Eric Andersen, George Brecht, Giuseppe Chiari, Philip Corner, Willem de Ridder, Jean Dupuy, Robert Filliou, Ludwig Gosewitz, Geoffrey Hendricks, Joe Jones, Alison Knowles, Walter Marchetti, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Frederic Rzewski, Takako Saito, Tomas Schmit, Ben Vautier, Emmett Williams

Samstag, 18. 9.

11.00 Museum Wiesbaden

Eröffnung mit einführenden Worten von Heinz-Klaus Metzger

FluxusLabyrinth · MusicStore · Partituren · Akustische Installationen · FluxusBoxen · Video

13.00 Öffnung der Ausstellungsräume im Nassauischen Kunstverein

George Brecht, Robert Filliou, Ludwig Gosewitz, Arthur Köpcke, Nam June Paik, Tomas Schmit, Ben Vautier, Robert Watts

15.00 Öffnung des Ausstellungsraumes der Harlekin Art/Kirche

New York Fluxus · Fassadenstatement von Ben

17.00 Harlekin Art/Bauernhof

„Garten der Lüste“
Hörevvironment von Wolf Vostell

19.00 Harlekin Art/Bauernhof

Eröffnungsfest

Sonntag, 19. 9.

11.00 Museum Wiesbaden

Frederic Rzewski

Kompositionen von La Monte Young, Brecht, Chiari, Kosugi, Schnebel, Cardew

15.30 Museum Wiesbaden

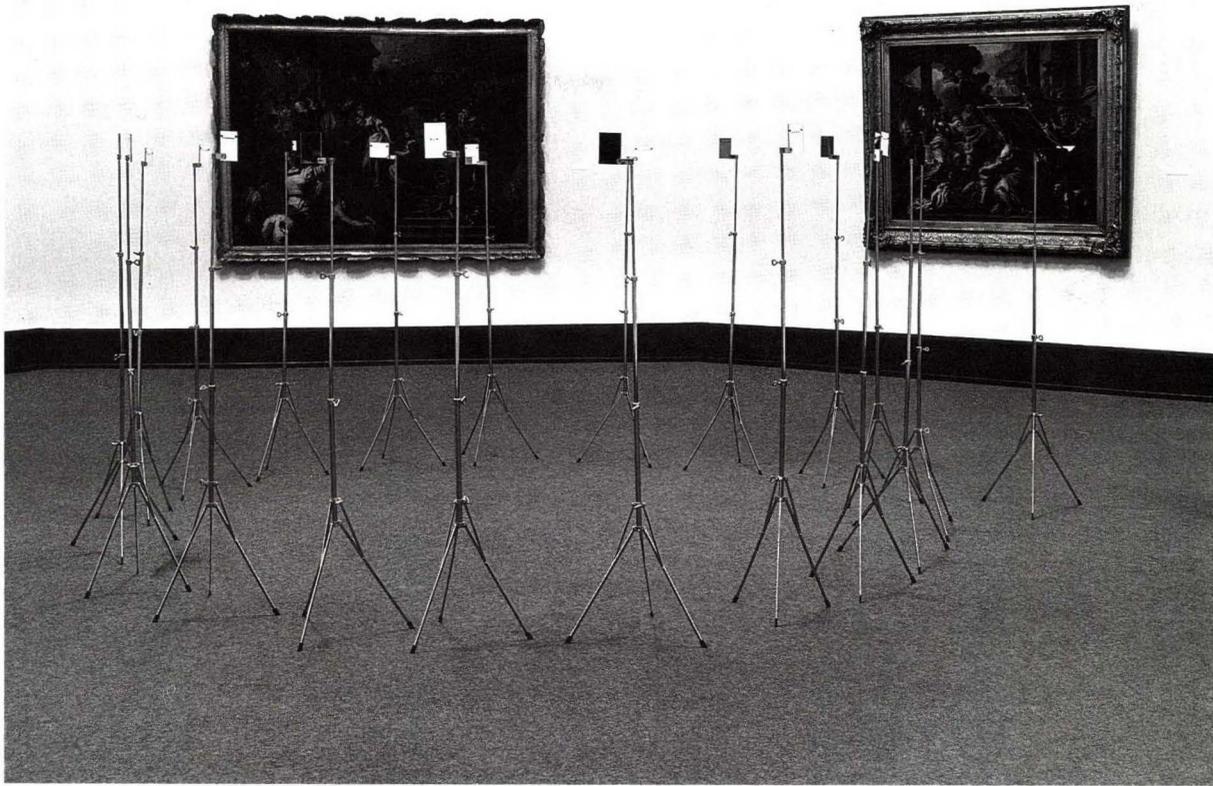
Giuseppe Chiari, Philip Corner, Frederic Rzewski
Neue Stücke für Klavier

20.00 Museum Wiesbaden

„Round and round it goes and where it stops nobody knows“ ist George Brechts Motto für die Round-Table-Diskussion über **FLUXUS**

Für das Konzert im Oktober von Takehisa Kosugi und für die Aktion „Tiefeland“ von Joseph Beuys/Henning Christiansen im November werden die genauen Termine noch bekanntgegeben.

Museum Wiesbaden 1982



Robert Filliou, *Telepathic Music*, 1972 (1982)



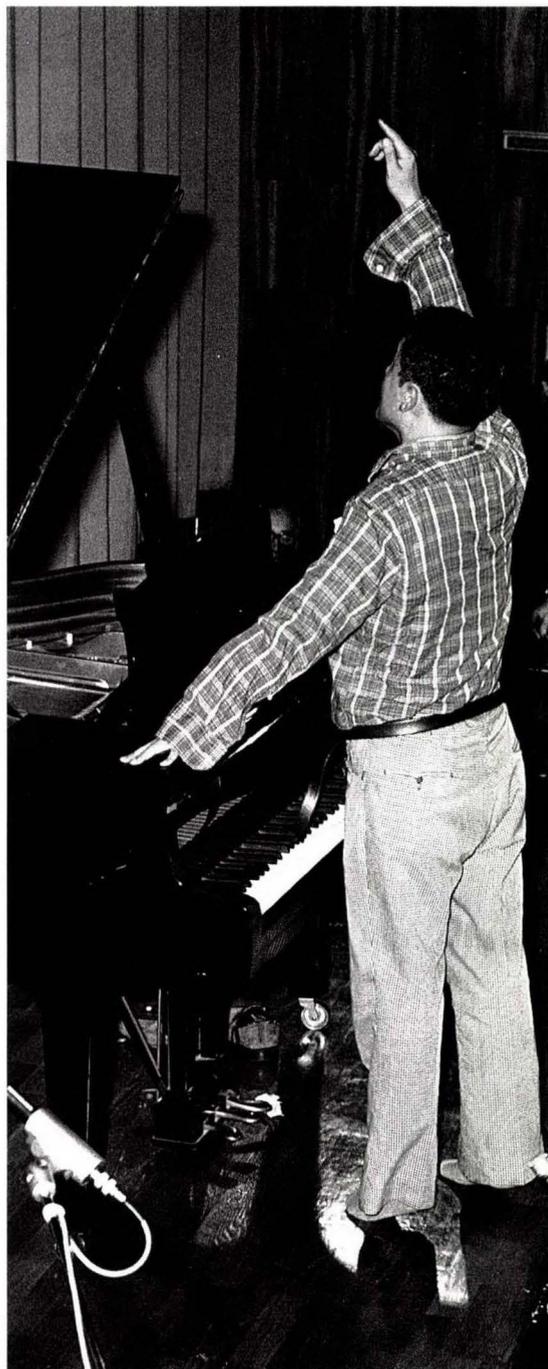
Robert Filliou, *For Duchamp*, 1969

Nam June Paik, *Zen for Head*, 1962



Philip Corner, *Piano Work*





Nam June Paik in Henning Christiansens *Jumping*



Eric Andersen, George Brecht, Jean Dupuy, Robert Filliou, Geoffrey Hendricks, Alison Knowles, Benjamin Patterson, Willem de Ridder, Takako Saito, Ben Vautier, Emmett Williams und Publikum in Pattersons *Paper Piece*



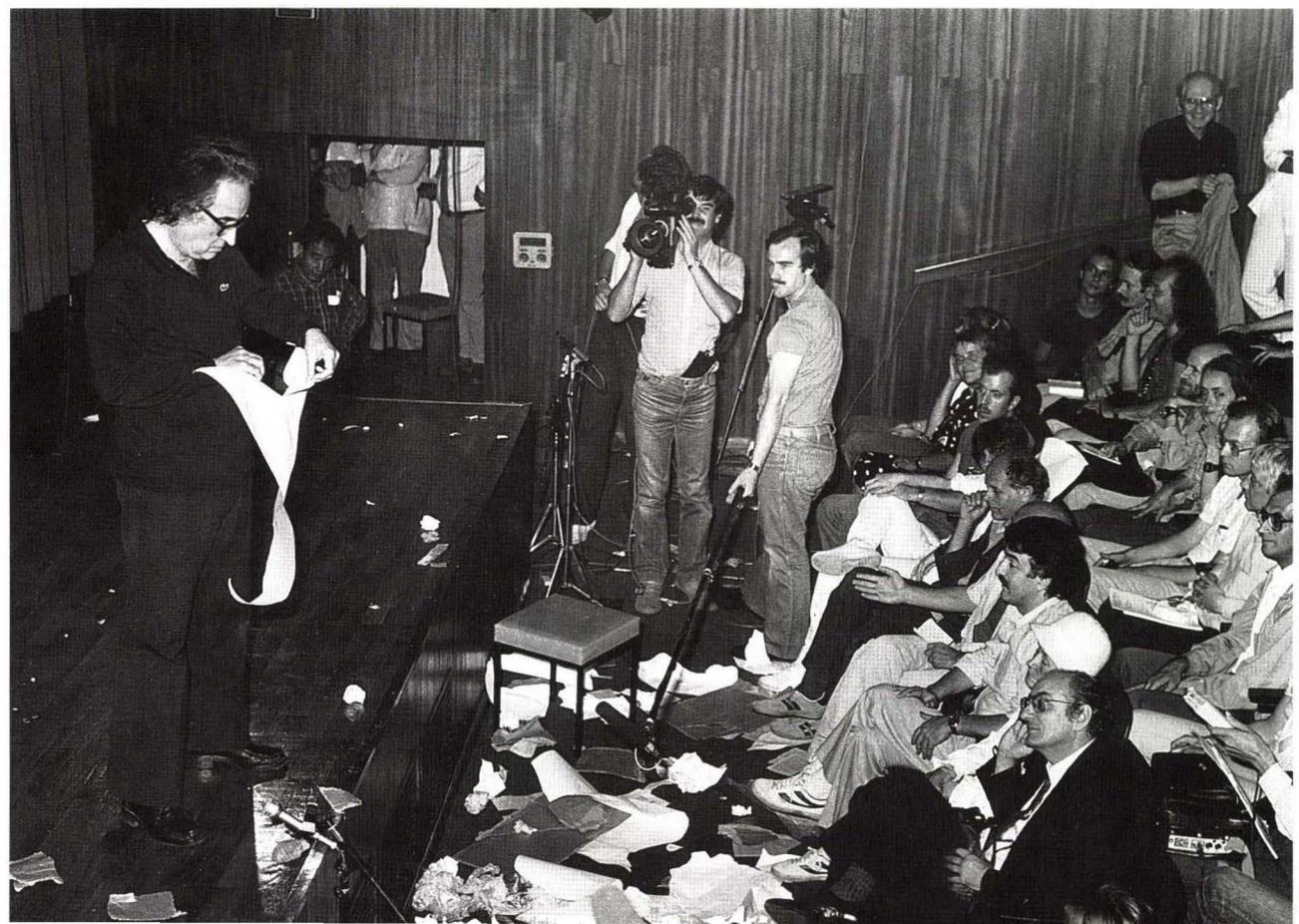
Ben Vautier, Takako Saito, Geoffrey Hendricks, Emmett Williams, Benjamin Patterson und Alison Knowles
in George Maciunas' *Homage to Adriano Olivetti*

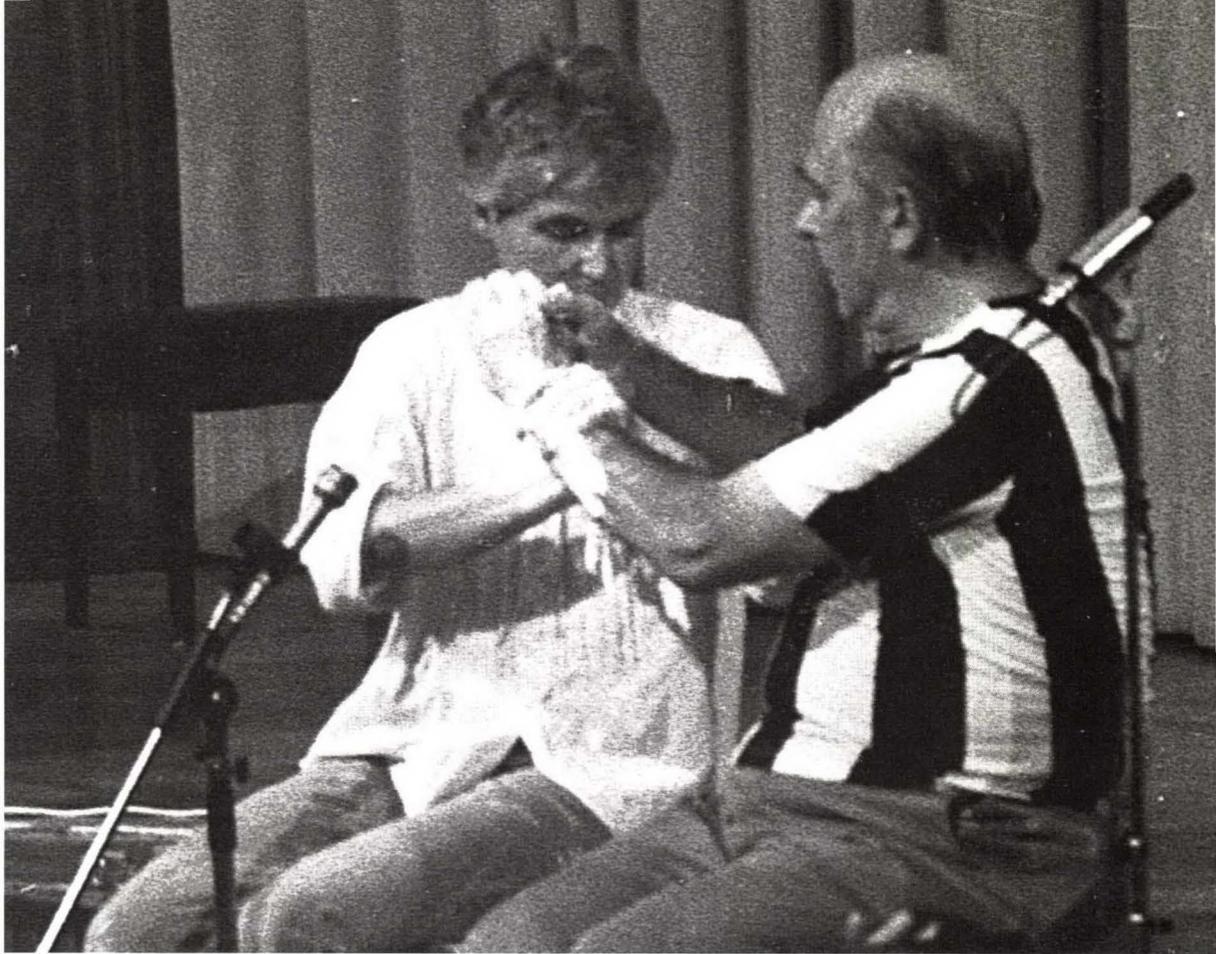




George Brecht in *Piano Piece*

Giuseppe Chiari in *Papier Musik*





Alison Knowles und
Emmett Williams in
Knowles' *Nivea
Cream Piece*



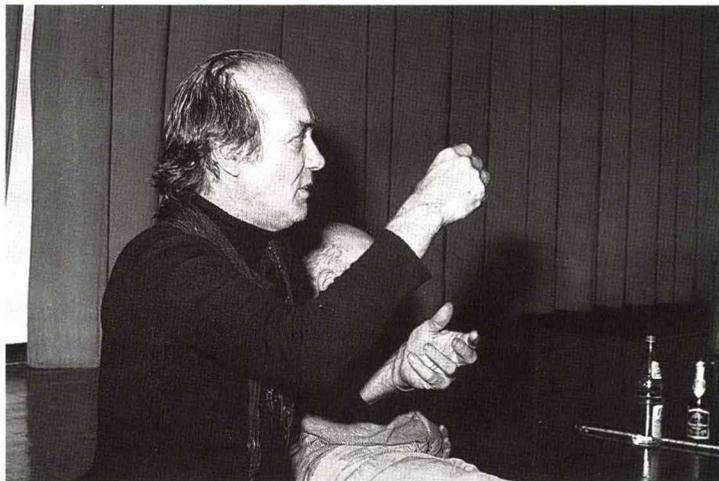
Emmett Williams,
George Brecht, Eric
Andersen, Benjamin
Patterson, Alison
Knowles und Robert Filliou
in Williams'
*Fourdirectional Song
of Doubt for Five Voices*



Wolf Vostell, *Garten der Lüfte*



Geoffrey Hendricks, *The Bed*



René Block, George Brecht, Jean Dupuy, Robert Filliou, Al Hansen, Joe Jones, Takako Saito, Tomas Schmit, Ben Vautier, Wolf Vostell und Emmett Williams in Brechts *Round and round it goes and where it stops nobody knows*



FLUXUS? Wie buchstabiert man das?

Ein Gespräch zwischen Benjamin Patterson und Emmett Williams in Berlin am 18. Juni 1992

Benjamin Patterson: Damals, als wir bei Dir am Kaffeetisch saßen, in Darmstadt 1962, hättest Du Dir da träumen lassen, daß wir dreißig Jahre später zusammentreffen würden, um über den selben Mist zu reden?

Emmett Williams: Denk' mal: Als jenes Interview in den *Stars and Stripes* publiziert wurde, erschien das Wort *FLUXUS* zum ersten Mal im Druck. Ich weiß nicht, ob ich damals glaubte, daß diese Sache, *FLUXUS*, sich so lange halten würde. Um der Wahrheit die Ehre zu geben: Es machte mich ziemlich nervös, bei etwas dabeizusein, von dem ich glaubte, es würde von Komponisten und Musikern beherrscht, die ich nie getroffen hatte. Klar, ich kannte Dich und Nam June Paik, bevor ich überhaupt von George Maciunas gehört hatte und bevor es etwas wie *FLUXUS* gab. Aber ich hatte nicht die leiseste Ahnung, was geschehen würde, als ich im Museum Wiesbaden auf die Bühne ging. Ich war sehr erleichtert, als mir klar wurde, worum es ging, daß wir im Prinzip alle dasselbe machten.

B: War das Dein erster Auftritt in einem Museum oder auf einer Bühne?

E: Ja. Meine allerersten Auftritte fanden im Darmstädter Kellerklub statt, einem Künstlertreff, wo Daniel Spoerri, Claus Bremer und ich meine Oper aufführten.

* * *

B: Bis nach der Sache in Wiesbaden wußten wir nicht einmal, daß es *FLUXUS* werden würde. Ich wußte, was ich tat, aber bis dahin hatte ich dafür keinen Namen. George verwendete den Namen *FLUXUS* für alles, was bei den vierzehn Konzerten auf dem Programm stand, und da waren Stücke von Dutzenden von zeitgenössischen Komponisten dabei. Erst nach Wiesbaden wurde unsere Arbeit *FLUXUS* genannt.

E: Wiesbaden machte mich enthusiastisch für alles, was wir taten, und ich konnte es kaum abwarten bis zum nächsten Festival.

René Block: Hatte George Maciunas Euch seine Ideen über *FLUXUS* beschrieben, als er Euch fragte, ob Ihr mitmachen würdet?

B: Nein.

E: Absolut nicht.

B: Nein.

E: Und das ist ein Punkt, den wir jetzt gleich klären sollten. Was in dieser ex post facto-Geschichtsschreibung die *FLUXUS*-Ästhetik genannt wird, das gab es einfach nicht. George hatte so seine Politik, sicherlich, aber zu diesem Zeitpunkt zog er da niemanden mit hinein. Wir saßen niemals an einem Tisch und sprachen über Ästhetik. Wir sprachen über Sachen wie: „Kön-

nen wir uns das leisten“, „Ich denke, dafür haben wir das Geld“, „Womit sollten wir beim Konzert beginnen“, „Kannst Du um sechs da sein...“

B: ...und wie kommst Du dorthin?“

E: In einem von Georges neuen Schrottautos wahrscheinlich.

* * *

E: Jedenfalls war das meiste von dem Material in Wiesbaden brandneu für mich. Was ich daran mochte war, daß es alle so gerne aufführten. Und wir waren ständig am Lachen, weil wir es so gerne taten.

B: Und der Hauptspaß dabei war, daß es überhaupt nicht schwer war, sich in die Stimmung für irgendeines der neuen Stücke zu bringen. Es kam einem vor wie die natürlichste Sache der Welt, und nicht wie: „Oje, was meint er denn damit?“ oder „Was ist die Bedeutung dieses Stückes?“ Man machte es einfach, und man machte es gerne.

E: Und man fand einen Weg, die Stücke zu spielen. Wenn eine Partitur sehr kompliziert aussah, fand man schnell heraus, daß sie gar nicht so schwierig war.

B: Man konnte es machen.

E: Ich erinnere mich: Einmal zeigte ich ein paar von den Partituren Leuten, die mit *Fluxus* nichts zu tun hatten, und die dachten, das wären extrem schwierige konzeptuelle Sachen. Es war schwierig, sie davon zu überzeugen, daß es so simpel war, wie durch das Zimmer zu gehen. Aber wenn man über eine Konzertbühne geht oder über die Bühne eines Museums, das erhöht es natürlich zu etwas Anderem.

* * *

E: Es fanden vierzehn Nachmittags- und Abendkonzerte in Wiesbaden statt. Ich konnte nicht bei allen Sitzungen erscheinen, speziell nicht bei den Tonbandkonzerten, weil ich bei den *Stars and Stripes* in Darmstadt beschäftigt war. Ich fuhr nach Wiesbaden, sobald ich bei der Arbeit verschwinden konnte. George hatte das gleiche Problem. Er arbeitete für die Luftwaffe der Vereinigten Staaten.

B: Und ich versuchte, Konversationslexika zu verkaufen, an die Familien der Angehörigen der U.S.-Army.

E: Ich finde das wundervoll. Ben und George und ich, wir hatten alle mit Uncle Sam zu tun.

B: Man könnte sagen, daß Fluxus zuerst vom Militär der Vereinigten Staaten unterstützt wurde.

* * *

R: Ihr habt erwähnt, daß George sich das Wiesbaden-Festival ausgedacht hatte, um eine Publikation namens „Fluxus“ aus der Taufe zu heben. Das heißt, er hatte eine ganze Weile daran gearbeitet, eine Zeitschrift für die internationale Avantgarde zu schaffen.

E: Wenn er diese Sachen tatsächlich publiziert hätte, wäre es die aufregendste und wichtigste Sammlung von Avantgardemusik, -kunst und -literatur gewesen, die jemals in Angriff genommen wurde. Er war überambitioniert. Dafür wäre eine große Menge Zeit und Geld erforderlich gewesen, viel mehr als er zur Verfügung hatte. Dennoch ließ er Tausende von Reklamebrochüren für diese angekündigten Publikationen drucken, und die Leute sahen ihnen mit großen Erwartungen entgegen.

R: Wichtig ist doch, daß er dieses ganze Material gesammelt hat.

B: Er hat es tonnenweise angesammelt, und er bekam jeden Tag mehr und mehr, aus der ganzen Welt. Er war ein großer Planer. Er verbrachte mehr Zeit mit Planung und dem Aufstellen von Listen als damit, irgendetwas zu produzieren.

E: Ich erinnere mich an den Tag vor seinem Tod: er sagte, falls er durch irgend ein Wunder wieder gesund würde, würde er dies tun und jenes und dann noch diese andere Sache... Er langte nach seinem Notizbuch, schrieb ein paar Worte und fiel in ein Koma; er nahm diese Medikamente, um den Schmerz zu stillen. Ja, er war bis zum Ende am Planen.

B: Planen, immer nur planen.

E: Und dann diese Pläne und Aufstellungen und Schaubilder über jeden Bereich von Kunst und Musik und Architektur, die waren wirklich enzyklopädisch...

B: ...und sehr stumpfsinnig. Das Wunderbare dabei ist, meine ich, daß trotz dieser ganzen Pläne alles mehr oder weniger seinen eigenen Weg ging. Es gab eben eine ganze Reihe von, man könnte sagen architektonischen Zeichnungen für die Welt der Zukunft, und die Leute sahen sich das an, sagten okay und sortierten es weg.

E: Du hast recht, die Dinge nahmen ihren eigenen Verlauf, aber George war dennoch der Chef. Einmal nahm er mich mit, aus Darmstadt, in diesem lausigen Gebrauchtwagen, mit heißen Ziegelsteinen, um unsere Füße warmzuhalten, Richtung Paris. In Verdun gab der Wagen seinen Geist auf. Ich ging zu einem Bauernhaus und telefonierte nach einem Abschleppwagen. Am nächsten Morgen teilte uns der Automechaniker mit, daß der Wagen nicht zu reparieren sei. George mußte ihn verschrotten. Wir hatten diese ganzen elektronischen Apparate dabei und konnten unmöglich mit dem Zug fahren, also nahmen wir ein Taxi von Verdun nach Paris.

B: Oh Jesus!

E: Ja, wir verbrauchten fast das gesamte *FLUXUS*-Geld. Wie auch immer, als wir beim American Students' Center ankamen, stellte sich heraus, daß Dick Higgins ein neues Programm zusammengestellt hatte, um unser Nicht-Erscheinen auszugleichen. George warf einen Blick darauf, knirrrrschl!, und sagte, das Programm würde wie geplant weitergehen. So war George. Keine Abweichung.

* * *

B: George war wirklich sehr erfinderisch, man könnte auch sagen: kreativ, ganz bestimmt aber erfinderisch. Wenn uns meinetwegen ein bestimmtes Buch als Stütze fehlte, sagte George:

„Nimm doch einfach eine Schachtel!“ Und wir fanden, daß er recht hatte, man konnte eine Schachtel nehmen oder ein Buch oder eine Blume oder was auch immer.

E: Bestimmt kannst Du Dich erinnern, wie George zu Vostell sagte, er solle sich schämen, *FLUXUS*-Geld für frische Torten zu verschwenden, und daß er von nun an gefälligst alten Kuchen kaufen sollte, um damit sein Glasgestell zu bewerfen. Und daß er sich auch schämen sollte, mit neuen Glühbirnen zu werfen, und daß er in Zukunft ausgebrannte kaufen sollte. Wir fragten ihn: „Wo zum Teufel kann man ausgebrannte Glühbirnen kaufen?“

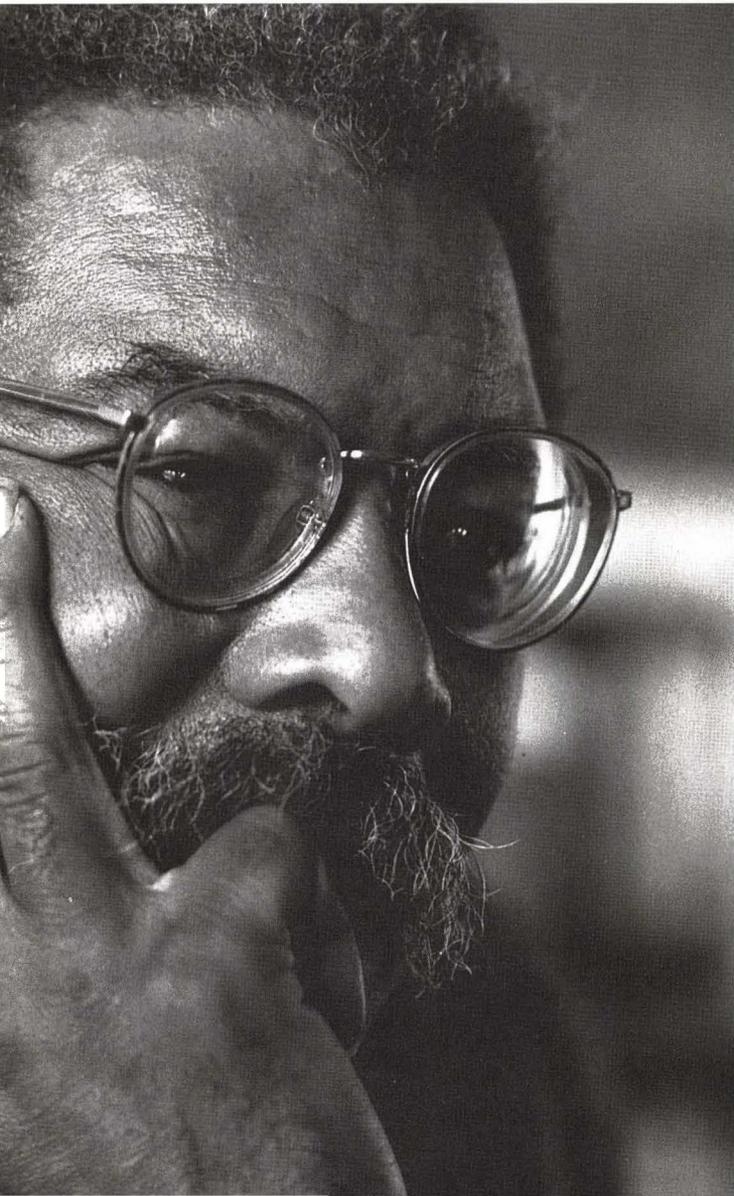
B: Das wußte nur George.



E: Der Flügel? Ich erinnere mich an den Abend damals, 1962 in Wiesbaden, als ein Korrespondent der *Associated Press* George fragte, warum wir den Flügel zerstört hatten. „Wir mußten ihn loswerden,“ antwortete er. „Er war abgespielt und er ist schwierig zu transportieren. Wie Sie sehen, war die Komposition schön in ihrer Zweckmäßigkeit.“ Jedem war klar, daß das eine seltsame Angelegenheit war. Es dauerte nicht lange, und Studenten in ganz Deutschland veranstalteten Wettbewerbe, in denen es darum ging, wer am schnellsten ein Klavier zerstören konnte, und das lag sicher an der Fernseh- und Presseberichterstattung über unsere Verstümmelungsaktion.

B: Na ja, ich würde meinen, das war Georges öffentliche Rechtfertigung des Stücks. Er machte immer Witze über die Zweckmäßigkeit von irgendwelchen Sachen. „Dies ist eine praktische Art und Weise, das zu machen, aber...“

E: Man kann das nicht eine Sekunde lang ernstnehmen. Es war keine besonders praktische Methode, einen alten Konzertflügel loszuwerden. Man hätte bei der Müllabfuhr anrufen können, und die hätten es als Sperrmüll abgeholt. Aber daß wir es in einem Museum taten, im Kontext eines Programms, das im Wesentlichen ernsthafte Musiker und Komponisten umfaßte, machte es



zu einer bestürzenden und symbolischen Angelegenheit, nicht wahr, weg mit allen Überresten der hergebrachten Musik...

B: Ja, sehr symbolisch. Weg mit der Vergangenheit.

E: Aber das erzählte er nicht dem Mann von der Presse.

B: Nein, das hätte er nicht gesagt.

R: Aber es war ein Kunstereignis. Es war ein Stück Musik. Es gab eine Partitur...

E: Doch möchte ich folgendes betonen: Im Laufe des Prozesses, in dem der Flügel Abend für Abend mehr zerstört wurde, gingen wir nicht nach einer Partitur vor. Das Ziel war, dieses Ding zu vernichten.

B: In der Tat: Ich glaube nicht, daß ich die Originalpartitur jemals gesehen habe. Aber René hat bestimmt eine.

E: Ich habe nie eine gesehen.

B: Die „Einstudierung“ des Stückes lief über Georges Anweisungen, Georges Interpretation. Er sagte: Also, wir werden jetzt dieses Stück von Philip Corner machen, und zwar folgendermaßen. Hier sind eure Werkzeuge.

E: Ja, hier sind eure Instrumente: eine Brechstange, eine Säge, Vorschlaghämmer, Steine. Es war Georges Interpretation. Und wir assistierten sozusagen. Und ich hatte gründlich Spaß dabei.

B: Es war großartig. Ein musikalisches Ereignis. Wir produzierten in der Tat Klänge – wie man sie noch nicht gehört hatte.

* * *

E: Man wollte mit George zusammensein, aber man durfte es einfach nicht übertreiben. Seine Bedürfnisse waren so unterschiedlich von unseren. Nicht rauchen, nicht trinken, und praktisch auch nicht essen. Ein Essen mit ihm im Hotel, das war wirklich das Allerletzte. Cracker, Erdnußbutter und Joghurt. Irgendetwas wahrhaft Charismatisches umgab diesen Mann. Man mochte mit ihm zusammensein, und man wollte mit ihm arbeiten, und man glaubte an das, was er machte. Denn was er machte, war gut für mich, und ich wußte es. Und wahrscheinlich bestärkte es mich darin, meine erste Frau und meine Familie im Stich zu lassen. Das ist nicht ganz richtig, weil Polly mich 'rausgeschmissen hat. Aber sicherlich trug es zu dem Bruch bei, weil Polly diesen ganzen *FLUXUS*-Kram nicht akzeptierte. Sie hielt es für Zeitverschwendung. Oder etwas Schlimmeres.

B: Ach, die Probleme, die George als Mensch hatte. Ich glaube, niemand in einem etwas gesünderen Zustand hätte getan, was er getan hat, hätte es geschafft, all diese Leute an sich zu ziehen und zur Arbeit mit ihm zu bewegen. In einem gewissen Sinne war er geradezu unmenschlich.

E: Er verlangte einfach, daß man sein gesamtes Leben *FLUXUS* widmet. „Aber das darfst Du nicht als Künstler machen,“ wie er Tomas Schmit schrieb. „Du darfst nicht außerhalb von *FLUXUS* professionell auftreten. Was Du machen solltest ist, eine Arbeit zu finden und in Deiner Freizeit aufzutreten.“ Und hättest Du es gewagt, für jemand Anderen aufzutreten, er hätte Dich exkommuniziert. Von der Liste gestrichen.

* * *

B: Und dann der all-umfassende Anspruch des ersten Wiesbaden-Festivals. Obwohl er wahrscheinlich Leute wie Stockhausen und so weiter als Publikumsfänger ansah, meine ich, er konnte einfach nicht lassen von dieser enzyklopädischen Herangehensweise an die ganzen Sache.

E: Man konnte nicht einfach fünf sogenannte Avantgarde-Leute auf das Programm setzen. Man mußte eben hundert auf-führen. Jeder mußte dabeisein, der irgendetwas machte, was ir-gendwer für interessant hielt.

B: Ja, denn wenn man fünf hat, hat man fünf Stars. Wenn man hundert hat, dann wird es anonym.

E: Dann hat man die Masse...

R: Ja, die Masse. Und ich glaube, das war ein Teil seiner Philo-sophie. Nicht Professionalismus. Ist das nicht ein Teil dessen, was man *FLUXUS*-Philosophie nennen könnte, nämlich unpro-fessionell zu sein?

B: Das hängt davon ab, wie man einen Professionellen definiert. Die Arbeit hätte nicht von einem Dilettanten getan werden kön-nen, als dem Gegenstück zum Professionellen, wie man es nor-malerweise auffaßt. Es gab einen gewaltigen Aufwand an Diszi-plin sowohl in Georges Bemühungen wie in seinen Werken und Publikationen, und was man zu tun hatte als Performer oder bei der Herstellung von Objekten war nicht dilettantisch in dem Sin-ne.

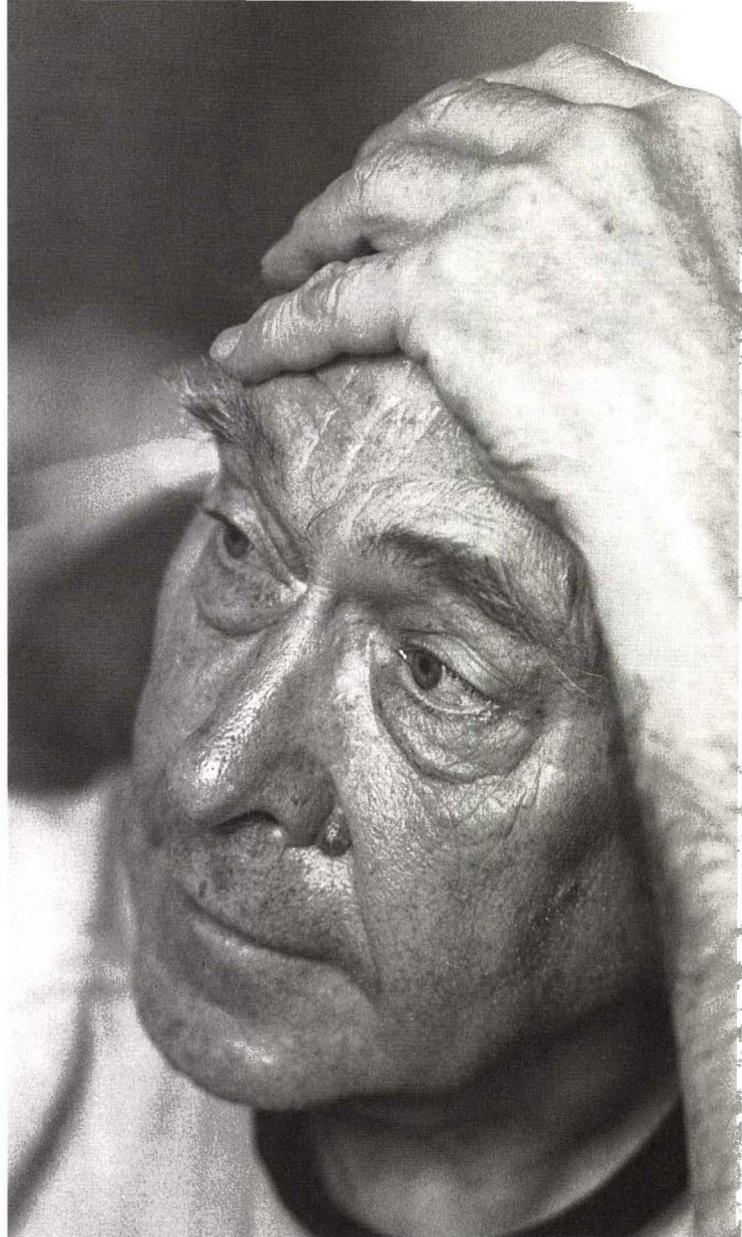
R: Aber ich würde dilettantisch positiv beurteilen. Nur Dilettan-tismus bringt die Dinge in Bewegung, Professionalismus nicht.

B: Deshalb betone ich den Professionalismus. Professionalis-mus im Sinne eines klassischen Musikers oder eines Konservators – das heißt im Wesentlichen, den Status Quo zu wahren. Aber mir scheint, daß George gerade dagegen mit dem Begriff Professionalismus angehen wollte, gegen eine kuratorenhafte, museale Qualität der Arbeiten.

* * *

B: John Cage war viel eher ein „traditioneller professioneller Mu-siker und Komponist“ als George. Und er hatte nicht diesen poli-tischen Anspruch. Vielleicht mehr diese Art von Onkel-Rolle, könnte man sagen, so ein Onkel, der dir ein Geschenk aus Süd-ostasien mitbringt, das war gewissermaßen sein Einfluß auf mich. Im College hatte ich ein paar Kurse besucht, wo die Mu-sik von John Cage gespielt wurde – das waren die frühen Stücke, *Sonatas and Interludes* –, die fand ich sehr interessant. Aber diese Musik begegnete mir nicht wieder bis zu dieser Sa-che in Mary Bauermeisters Studio in jenem Jahr, während des Festivals der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik 1960 in Köln. John war eingeladen, und ebenso David Tudor und Mer-ce Cunningham. Mary hatte sie eingeladen als eine Art Gegen-festival zu der IGNM-Sache, und das war das erste Mal, daß ich die Musik wirklich live gespielt erlebte. Wir lernten uns gleich am ersten Tag kennen, und er forderte mich auf, bei einigen der Stücke mitzuwirken. Das war meine Einführung in seine damals aktuellen Werke und die von La Monte Young und Jackson Mac Low und einem halben Dutzend weiterer. Also war es gewisser-maßen ein New School-Crash-Kurs, denn es fand an diesen drei Abenden statt. Aber es hieß nicht „Ich studiere jetzt bei Ihnen, Herr Cage, und ich besuche Ihre Kurse an der New School.“ Deshalb sage ich, es ist wie der Onkel, der dir diese wunderbaren Geschenke von seinen Reisen mitbringt, und entweder ge-fallen sie dir und du lernst etwas dabei oder eben nicht. Ich den-ke, so oder so ähnlich hat es sich an der New School auch zu-getragen. Nicht, daß er gesagt hat „Nun, hier ist alles was man braucht, um ein *FLUXUS*-Künstler zu werden.“

* * *



E: Ich mag Deine Bezeichnung *Fluxismus*, René, denn zu sagen, *FLUXUS* hätte existiert, bevor es seinen Namen hatte, wäre kin-disch. Es existierte nicht vor seinem Namen, aber wenn man Deine Bezeichnung verwendet, ist darin eingeschlossen, was vorher und parallel geschah...

B: Dein Erklärungsansatz ist korrekt, wie ich meine. Mein Pro-blem ist nur das Wort selbst, es paßt einfach nicht. Aus irgend-einem Grund trifft es nicht den Kern der Sache. Technisch ge-sehen ist es das richtige Wort.

R: Wir haben uns mit Bezeichnungen wie „Surrealismus“ und „Dadaismus“, von „Dada“ abgeleitet, abgefunden. Die Addition von „-ismus“ soll einfach das Feld öffnen und nicht einengen. Natürlich gibt es die Runde der Grals-Ritter, die sich damals um *FLUXUS* versammelte. Das wird ja auch nicht bestritten. Aber die Ritter kamen doch nicht aus dem Nichts. Jeder hatte und brachte sein Umfeld mit.

B: Es ist fast einfacher es zu beschreiben als *FLUXUS AG*, also „*FLUXUS* nach George“ [after George] und *Fluxus BG*, „*FLU-XUS* vor George“ [before George]. Und im Zentrum steht dann

FLUXUS, aber es wäre interessant, es **FLUXUS AG** zu nennen, denn das würde alle verwirren wegen dieser **AG Gallery**, die George in den frühen Sechzigern in New York aufgemacht hatte. Letztens unterhielt ich mich mit Joe Jones über die Galerie und über jenen Teil der Geschichte, und ich fragte mich, was das denn eigentlich bedeutet, **AG**. Und auf einmal fiel es mir ein. **ART GALLERY** [Kunstgalerie]. Und ich bin sicher, daß es das war, denn es ist auch nirgendwo erwähnt. Aber das wäre typisch George, zu sagen, okay, wir brauchen einen Namen für diese Sache.

R: Oh, er kannte vielleicht auch die deutsche Abkürzung **AG**, d.h. Aktiengesellschaft.

E: Ja, wenn man sagt **FLUXUS AG**, dann denkt man gleich an eine richtige Firma.

B: Aber **FLUXUS** war keine Firma, es war ein Kollektiv. Oder sollte es zumindest sein.

E: Na klar, und wenn man über **AG** oder die **Art Gallery** redet, kommt man immer wieder auf das Wort **FLUXUS** und seine Erfindung. Und die Idee. Es wirklich zu simpel. Ich glaube einfach nicht, daß er das Wörterbuch aufgeschlagen hat.

B: Nein.

E: Im Leben nicht. Ich denke, es kommt von Hegel.

B: Ich habe über ein paar Ecken gehört – ich glaube, es kam von Jonas Mekas –, daß „Fluxus“ als Wort in der litauischen Sprache existiert, und daß es, wie im Lateinischen, etwas mit „fließen“ zu tun hat, aber mehr in der Richtung von „Unabhängigkeit“ oder „Freiheit“ oder so ähnlich. Deshalb sollte das auch der Titel der Zeitschrift für die litauische Emigrantengemeinschaft werden, die George vorhatte zu publizieren. Eines Tages sollte jemand ein litauisches Wörterbuch ausgraben und nachsehen, ob es das Wort gibt und was es bedeutet.

* * *

B: Während Georges aktiver Regentschaft hat er unsere Arbeit so verpackt, daß es **FLUXUS** wurde. Es gibt so viele Entwicklungslinien und Arbeitsstile sogar innerhalb des klassischen **FLUXUS**-Repertoires; ohne die Verpackung, die George besorgt hat, hätte es eines sehr cleveren Kunsthistorikers bedurft, um alle diese Leute zusammenzutun und zu sagen, es wäre eine Bewegung oder eine Gruppe.



THERE'S MUSIC-AND EGGS-IN THE AIR !

By RICHARD O'BRIAN, AP Staff Writer

RAN EGGS glided gently through the air and scattered to rest on the audience.

Perhaps they about the room, cracked and bounced off the floor. A flurry of propulsive incidents followed. "Strike the Piano," they announced.

"Stop your music," somebody cried.

This wasn't a hazy hour. It wasn't a political rally. It was a concert of very new music and anti-music in Wiesbaden's dignified art museum.

Germany has become a leading center for experimental music in the postwar world. One of the world's top laboratories for electronic music is in Cologne. Germany's modern music festival has become a team.

Every year young musicians, composers, technicians and performers meet and their word congregates at Kranichstein and Wehrhahn.

They perform or listen to performance on balconies, pews and dais and dais and balconies. They fit the instruments with variety to encourage new combinations of whining vibrations from electronic contraptions.

They write scores that can be read forward, backward, upside-down and inside out all at the same time. They perform visible music and music that can't be heard.

They wrote a critic in the Frankfurt News Press, his first International Festival of Very New Music and Anti-Music "put all the others in the shade."

"It made the other festivals seem like classical chamber music societies in comparison," said another critic.

When the festival opened in early September, it began with weird electronic compositions and performances, such as that of the Italian before Beckett who danced glass, plastic horns, brushes and paper balls on the strings of a piano.

It progressed through tape recordings of sounds, strung together to what is called concrete music, to the play of 14 concerts.

That evening there was NO music at all. "The opening work that night was called 'Dance Music No. 2' by a New Yorker. Then abandoning his wire and piano he took his wife into an antique bathtub full of water.

She, and, contrary and very wet, he retired to his room to sleep amidst of a child's nursery rhyme on an old-fashioned horn gramophone. Finally, he left switching one

of his socks to the wild applause of the audience.

After 15 minutes, the audience groaned. Paper airplanes drifted from the back row. Concerts didn't even.

"To sure I don't know what it is all about the question is it supposed to mean," commented one of Germany's well-known abstract painters.

"I tell you Higgins is performing a rare work," said Emmet Williams, a part-time professor and composer of this Very New Music living in Germany. "He could play a Chopin étude every night. But Higgins can't give another performance like this for six months, until his hair grows back."

"But there is 'a music,'" we protested solemnly. "Is this parody or protest?"

"For here to understand," said George Maciunas, the American promoter of the festival, "that in new music the audience and the visible average. This is what is called action music."

"Oh, yes," we answered, politely and un-enthusiastically.

At this moment, Higgins sprang from his chair and set out two pounds of butter and a container of a dozen eggs. This was "Dance Music No. 10."

He smashed some of the eggs over his nose, completely obnoxious head.

He tossed eggs into the air, onto the floor, and gently into the audience. There is the know mechanically underlined underlines.

One egg dripped softly from the wall. Higgins raised his hand and egg and advanced toward the audience. An elegantly dressed lady had through an arching the scene to be hurled into the air. Instead, Higgins placed it tenderly in the hands of several members of the audience.

Three elderly English ladies departed rapidly in confusion, asking what street was there with.

"Well, the advertisement clearly say this is the New Music. What else do they want?" said the man at the entrance.

"Higgins meant appeared to hear some music," we suggested.

AMID enthusiastic applause, Higgins will withdraw to give way for Nam June Paik of South Korea. Paik covered himself with several cans. Each can had a problem on the floor and into the audience.

"The opening work that night was called 'Dance Music No. 2' by a New Yorker. Then abandoning his wire and piano he took his wife into an antique bathtub full of water.

She, and, contrary and very wet, he retired to his room to sleep amidst of a child's nursery rhyme on an old-fashioned horn gramophone. Finally, he left switching one

of his socks to the wild applause of the audience.

After 15 minutes, the audience groaned. Paper airplanes drifted from the back row. Concerts didn't even.

"To sure I don't know what it is all about the question is it supposed to mean," commented one of Germany's well-known abstract painters.

"I tell you Higgins is performing a rare work," said Emmet Williams, a part-time professor and composer of this Very New Music living in Germany. "He could play a Chopin étude every night. But Higgins can't give another performance like this for six months, until his hair grows back."

"But there is 'a music,'" we protested solemnly. "Is this parody or protest?"

"For here to understand," said George Maciunas, the American promoter of the festival, "that in new music the audience and the visible average. This is what is called action music."

"Oh, yes," we answered, politely and un-enthusiastically.

At this moment, Higgins sprang from his chair and set out two pounds of butter and a container of a dozen eggs. This was "Dance Music No. 10."

He smashed some of the eggs over his nose, completely obnoxious head.

He tossed eggs into the air, onto the floor, and gently into the audience. There is the know mechanically underlined underlines.

One egg dripped softly from the wall. Higgins raised his hand and egg and advanced toward the audience. An elegantly dressed lady had through an arching the scene to be hurled into the air. Instead, Higgins placed it tenderly in the hands of several members of the audience.

Three elderly English ladies departed rapidly in confusion, asking what street was there with.

"Well, the advertisement clearly say this is the New Music. What else do they want?" said the man at the entrance.

"Higgins meant appeared to hear some music," we suggested.

AMID enthusiastic applause, Higgins will withdraw to give way for Nam June Paik of South Korea. Paik covered himself with several cans. Each can had a problem on the floor and into the audience.

"The opening work that night was called 'Dance Music No. 2' by a New Yorker. Then abandoning his wire and piano he took his wife into an antique bathtub full of water.

She, and, contrary and very wet, he retired to his room to sleep amidst of a child's nursery rhyme on an old-fashioned horn gramophone. Finally, he left switching one

of his socks to the wild applause of the audience.

After 15 minutes, the audience groaned. Paper airplanes drifted from the back row. Concerts didn't even.

"To sure I don't know what it is all about the question is it supposed to mean," commented one of Germany's well-known abstract painters.

"I tell you Higgins is performing a rare work," said Emmet Williams, a part-time professor and composer of this Very New Music living in Germany. "He could play a Chopin étude every night. But Higgins can't give another performance like this for six months, until his hair grows back."

"But there is 'a music,'" we protested solemnly. "Is this parody or protest?"

"For here to understand," said George Maciunas, the American promoter of the festival, "that in new music the audience and the visible average. This is what is called action music."

"Oh, yes," we answered, politely and un-enthusiastically.

At this moment, Higgins sprang from his chair and set out two pounds of butter and a container of a dozen eggs. This was "Dance Music No. 10."

He smashed some of the eggs over his nose, completely obnoxious head.

He tossed eggs into the air, onto the floor, and gently into the audience. There is the know mechanically underlined underlines.

One egg dripped softly from the wall. Higgins raised his hand and egg and advanced toward the audience. An elegantly dressed lady had through an arching the scene to be hurled into the air. Instead, Higgins placed it tenderly in the hands of several members of the audience.

Three elderly English ladies departed rapidly in confusion, asking what street was there with.

"Well, the advertisement clearly say this is the New Music. What else do they want?" said the man at the entrance.

"Higgins meant appeared to hear some music," we suggested.

AMID enthusiastic applause, Higgins will withdraw to give way for Nam June Paik of South Korea. Paik covered himself with several cans. Each can had a problem on the floor and into the audience.

"The opening work that night was called 'Dance Music No. 2' by a New Yorker. Then abandoning his wire and piano he took his wife into an antique bathtub full of water.

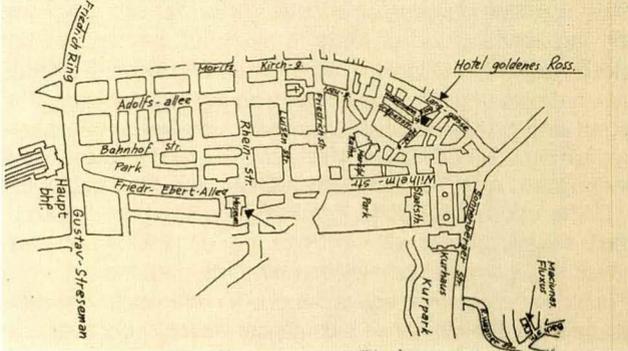
She, and, contrary and very wet, he retired to his room to sleep amidst of a child's nursery rhyme on an old-fashioned horn gramophone. Finally, he left switching one

AUGUST 2, 1962 NEWS-POLICY-LETTER NO. 3 (FLUXUS FESTIVAL ONLY)

1. Rooms have been reserved at Hotel Goldenes Ross, Goldgasse 7, Wiesbaden for performers at designated dates in the attached chart.
2. If extension of stay is desired please notify us immediately, since it is difficult to find hotel accommodations in Wiesbaden for September.
3. Please notify us the arrival of your train to Wiesbaden, to enable us to meet you at the station with an automobile.
4. Printed program of concerts is enclosed. The sequence within each concert can be changed in on the day of performance and then announced to the audience. So can also new pieces be added.
5. Scores needing advance study and preparation are being mailed by printed mater post to all performers needing them.

George Maciunas
FLUXUS
J.S. BACH STR. 6
(62) WIESBADEN

Day telephone: 54445 (Wiesbaden)



There's Music-and Eggs-in the Air, The Stars and Stripes, 21.10.1962

Rundbrief von George Maciunas vom 22.8.1962 an die Teilnehmer des FLUXUS Festivals

R: Gibt es eine *FLUXUS*-Gruppe oder nicht?

E: Es gibt bestimmt keine.

R: Also ist es eine Geisteshaltung, eine sehr bewußte Art zu leben und zu denken.

B: Es ist eine Art zu denken, auf jeden Fall. Eine Art zu leben? Ich meine, dafür gibt es zu viele Lebensstile. Irgendwo in dem Interview im *Kunstforum* sage ich, daß ich nicht meine, George und ich hätten jemals ein enges persönliches Verhältnis gehabt, und ich sagte, glaube ich, daß unsere Sünden zu verschieden waren. Oder zu versprengt. Was also die Art zu leben anbelangt: vielleicht, daß wir alle verrückt genug waren, diese Sache dreißig Jahre lang weiterzutreiben, aber wir lebten sicherlich auf unterschiedliche Weisen. Manche von uns reicher, manche ärmer.

R: Ich halte das für einen sehr wichtigen Aspekt der Bewegung, und ich denke, das ist wohl einzigartig, daß diese – ich würde es nicht Gruppe nennen – vielen Individuen aus verschiedenen Teilen der Welt vor dreißig Jahren zusammenkamen und seitdem immer wieder erneut zusammenkommen. Und sie trinken, leben zusammen, lachen zusammen, sie erzählen Anekdoten und erfinden ganz nebenbei das eine oder andere Anti-Kunstwerk. Ich will damit sagen: *FLUXUS*-Treffen waren wichtige Ideenbörsen, anarchistische Kunstverschwörungen. Es ist doch fast ein Wunder, daß überhaupt öffentliche Auftritte stattfanden.

B: Einmal fragte mich jemand, was *FLUXUS* war, und ich sagte, *FLUXUS* war für mich wie ein großes Schiff auf einer Kreuzfahrt, und wir darauf, ständig Feste feiernd und eben durch die Weltgeschichte kreuzend. Du läufst irgendeinen Hafen an, triffst alte Freunde, feierst und machst ein paar lustige Vorführungen. Und dann kommen wir im Zielhafen an. Du verläßt das Schiff und machst irgendetwas anderes. Und in diesem Sinne war George wohl der Kapitän. Er stand die ganze Zeit auf der Kommando- brücke. Und mischte sich nie unters Volk.

* * *

R: Was erwartet Ihr von *FLUXUS* 1992?

B: Wir werden reich und berühmt!

E: Es ist eine bemerkenswerte Leistung, daß wir 1992 immer noch über *FLUXUS* reden. Und daß, was immer die Idee eigentlich war oder ist, sie nach wie vor ein gewisses Gewicht hat in der Einbildung der Leute und der Kritiker. Und unter Künstlern. Sogar Künstler, die darob die Nase zu rümpfen pflegten, nehmen sie ein wenig ernster, weil sie länger überlebt hat als ihre Sachen, in Form einer sogenannten Gruppe oder einer Assoziation von Ideen und Künstlern.

B: Was ich mir gut vorstellen kann für 1992 ist, daß trotz des ganzen „kritischen“ Schreibens und Denkens und so weiter, was über diese Dinge anheben wird als Ergebnis der Festivals, es am Ende immer noch keine verbindliche Theorie geben wird darüber, was *FLUXUS* war oder ist. Und das ist in gewissem Sinne ganz heilsam, wie ich meine. Und vielleicht liegt darin ja auch die Stärke von *FLUXUS*, so klischeehaft das auch klingen mag, alle haben das gesagt: *FLUXUS* ist eine Sache, die sich nicht definieren läßt. Und wenn man es definieren kann, dann ist es nicht *FLUXUS*. Und es ist doch auch nicht nebulös.

E: Ein anderer Umstand muß hier auch noch erwähnt werden. 1992 wird eine gewisse Anzahl neuer Dissertationen das Licht der Welt erblicken. Und das wird die Kenntnis von *FLUXUS* erweitern, aber dadurch wird *FLUXUS* auch einer sehr uninfor-

mierten Untersuchung unterzogen durch Leute, die keine Ahnung haben. Es wird welche geben, für die sich *FLUXUS* direkt von John Cage herleitet, und dann wird es ein Kapitel über Kassel geben, eins hierüber und eins darüber, und schließlich wird Maciunas ausgelassen.

* * *

B: Amerika als solches hat *FLUXUS* bis jetzt nie ernst genommen.

E: Es ist interessant, daß sie nicht einmal die Gelder zusammenbekommen haben, um etwas in New York zu machen. Wir wußten bis zum letzten Augenblick nicht, ob New York bei diesem dreißigsten Geburtstag mitfeiert, und ich glaube, es wird nichts mehr laufen in der Judson Church.

B: Oh, wird es woanders stattfinden?

E: Das ist nur eine Geldfrage. Und das ist doch sehr seltsam, daß sie nicht irgendwo, irgendwie eine Unterstützung finden konnten.

B: Das ist gar nicht so seltsam, denn es gibt einfach keine Geschichte des Interesses an *FLUXUS* in Amerika, die einen potentiellen Sponsor überzeugt hätte, nach dem Motto: „Das ist etwas, worum wir uns kümmern sollten, das ist etwas Wichtiges.“ Im Gegensatz zu Europa: in den letzten paar Jahren habe ich den einen oder anderen Auftritt gehabt, und jedesmal kommt ein Professor an mit seinem *FLUXUS*-Seminar, mit zehn bis zwanzig Studenten. Das kommt in den Staaten einfach nicht vor. Diese Art von Akzeptanz oder Gewichtigkeit oder einfach nur die historische Existenz von *FLUXUS*, das gibt es nicht. Das liegt wohl zum Gutteil, jedenfalls aus meiner Sicht, an dem ganzen kommerziellen Aspekt von Kunst in den Vereinigten Staaten.

R: Den *FLUXUS* bekämpfte.

B: Den *FLUXUS* bekämpfte. Es ist ein Ergebnis dieser antikommerziellen Haltung, jawohl. Und in manchen Fällen war es nicht einmal eine Frage von Antikommerziell-Sein, es war das Werk selbst; die Sache, die man mit dem Werk erreichen wollte, eignete sich einfach nicht zu etwas, was man sich über das Sofa hängen kann.

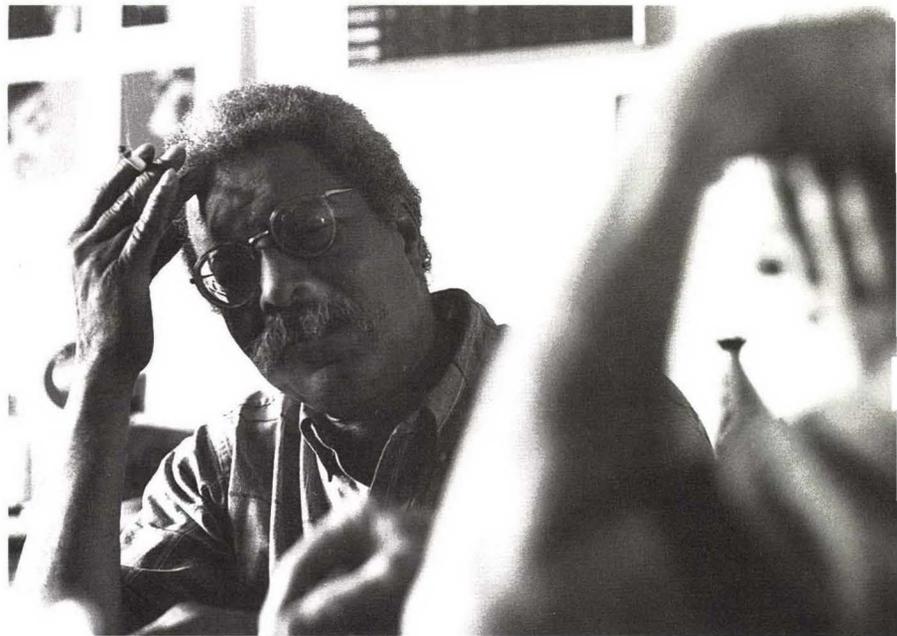
* * *

E: Es ist eine ganz interessante Angelegenheit, dreißig Jahre zurückzugehen in Bezug auf *FLUXUS* und die Bildenden Künstler. In der besten Zeit von *FLUXUS*, da gab es keine Objekte zu betrachten, es gab keine Bilder.

R: Es gibt keine richtigen Hauptwerke von *FLUXUS*. Ich denke, das ist eine der Schwierigkeiten für Sammler, für Museen. Es gibt Hauptwerke im Bereich Performance, wenn Du Dein *Paper Piece* als Performance bezeichnest, aber im Bereich Bildende Kunst gibt es keine regelrechten Hauptwerke.

E: Es gibt sehr wenige musealisierbare Werke. Die wenigsten Sachen würden im Museum genug Raum einnehmen, um sich zu rechtfertigen. Die wollen ein großes, solide konstruiertes Stück, das eine ganze Wand in der Galerie einnimmt.

B: In Wiesbaden hat einfach keiner musealisierbare Werke gemacht. Und es war wirklich stark Performance-orientiert, und ich kann mich gar nicht erinnern, ob es überhaupt Ausstellungen mit Bildender Kunst gab. Ich glaube nicht. Kannst Du Dich erinnern?



fessionalismus. Aber wenn du zu Georges Zeit während einer *FLUXUS*-Aufführung gelacht hättest, wäre er eine Woche lang böse auf dich gewesen. Und diese Vorstellung Leuten zu vermitteln, die das erste Mal mit diesen Stücken zu tun haben, ist nicht einfach.

E: Ich meine, George hat immer versucht, Daniel [Spoerri] und mich und Robert [Filliou] zu locken, mit ihm zu kommen und hier und da eine Ausstellung zu machen. „Bringt kleine Objekte.“ Aber das geschah niemals wirklich. Diese sogenannten Ausstellungen fanden nicht statt, glaube ich. Und selbst wenn, sie wären das gewesen, was man Eintagsfliegen nennt, Bagatellen.

B: Wenn denn das Ganze einen „Zen“-Aspekt hatte, dann auch im Sinne dieser Bagatellen. Es war der immaterielle Aspekt, der, wie ich meine, das Interesse vieler Leute an den Arbeiten geweckt hat. Bei den Künstlern. Es war nichts, was man einpacken und mit nach Hause nehmen konnte.

E: In Wiesbaden, kann ich mich erinnern, sprach George darüber, wie er für seine Veröffentlichungen eine Druckerschwärze finden wollte, die von der Druckseite verschwinden sollte, so daß nach ein paar Jahren überhaupt nichts mehr davon übrig wäre.

B: Vielleicht ist das eine gute Idee für den Katalog. Er sollte auf der Faxmaschine gemacht werden, mit Thermopapier.

E: Das wäre großartig für wissenschaftliche Bibliotheken!

B: Ich sehe es bildlich vor mir: eine Museumsbibliothek fünf Jahre später, man schlägt die 200-Dollar-Luxusausgabe des Katalogs auf, und alles ist verschwunden.

* * *

E: Es sieht alles so simpel und einfach aus, aber um George Maciunas' Standards für Performer zu genügen, muß man wirklich eine Menge Zeit und Energie investieren. Und dann kommt man zu einem gewissen Professionalismus. George war gegen Pro-

B: Ja, darüber sprachen wir schon, als wir die Frage aufwarfen: Ist es Professionalismus oder ist es eine disziplinierte Vorführung?

E: Na, wenn George über Professionalismus sprach, war es ein Schimpfwort für ihn. Aber von uns hat er ihn erwartet. Er wollte, daß wir ausgesprochene Profis wären.

B: Und in diesem Sinne ist der Performer nicht das Publikum, wie Du meinst. Er ist das Medium, durch welches das Stück realisiert wird. Er nimmt gewissermaßen nicht Anteil an dem Stück. Und es ist sehr schwer, das den Leuten zu vermitteln. So einfach das auch scheinen mag, es ist nicht so simpel.

E: Und das haben einige der Leute, die über *FLUXUS* schreiben, nicht richtig verstanden. Die über die Einfachheit der Stücke schreiben. Und ich muß immer wieder betonen, daß *FLUXUS* niemals als Kabarett präsentiert wurde. Und wenn ich sehe, daß *FLUXUS* als Kabarett gemacht wird, dann ärgert mich das wirklich, denn das war es einfach nicht.

B: Und es funktioniert auch nicht als Kabarett.

E: Nein!

B: Weil es nicht lustig genug ist.

R: *FLUXUS* verwendete lange Zeit die Sprache des Entertainment.

E: Nun ja, das war Georges Vorschrift. Es war eher Vaudeville.

R: Nicht die ernste Sprache eines Lehrers, kein Zeigefinger, sondern Veränderung durch Komik und Ironie.

E: Aber Du solltest mal Vaudeville anschauen. Heute geht das nicht mehr, aber als ich aufwuchs, konnte man immer noch Vaudeville sehen. Diese Leute waren ganz tadellose Performer. Halb Hollywood kam vom Vaudeville. Sie haben nicht gelacht,

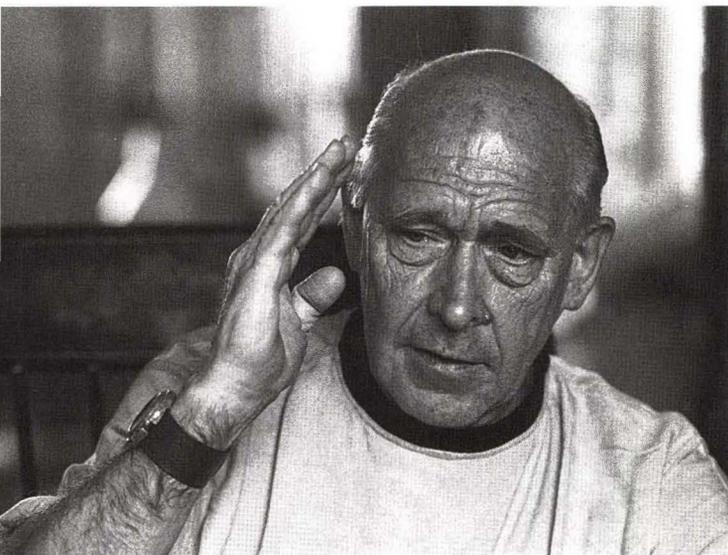
während sie diese lächerlichen Abläufe durchzogen.

B: Nein, Charlie Chaplin lachte niemals über sich selbst.

E: Oder nimm Buster Keaton, zum Beispiel. Er machte lustige Sachen. Hätte er gelacht, hätte das das ganze Konzept seiner Art von Komik zerstört. Bei Chaplin genauso, und bei Laurel und Hardy. Und George liebte diese Leute.

* * *

E: Du hast über das Publikum in Wiesbaden gesprochen und über seine Erwartungen betreffs der Weiterführung von Trends der Neuen Musik à la Kranichstein. Dann waren wir in Kopenhagen, und das Publikum erwartete immer noch die neueste Art von Musik. Und in Paris, da kam niemand. Und dann plötzlich das Publikum in Düsseldorf: außerordentlich. Da kamen die Künstler in großer Zahl. All die Künstler aus dem Ruhrgebiet kamen, und es war glorreich. Irgendwie verstanden die, daß hier



„something real“ geschah. Es gefiel ihnen sehr. Und ich habe dort Freundschaften geschlossen, die über die Jahre gehalten haben, weil diese Künstler da waren, sich das angesehen haben und es mochten.

R: Dieses Konzert in der Akademie in Düsseldorf hat wirklich viele Leute verändert. Ich denke da auch an eine bestimmte Generation damaliger Studenten.

E: Und es war ein ziemlich merkwürdiger Haufen da. Das war unser Debut mit Beuys. Er hat die Sache sozusagen gesponsort. Und was er da machte, war so anders als alles, was wir zu machen gewöhnt waren, daß wir ziemlich schockiert waren, als er anfang, mit diesen toten Hasen herumzuspielen. Wir wußten nicht, was wir davon halten sollten. Aber er war ein Teil der ganzen Düsseldorfer Kunstszene, und er erlaubte uns, dort aufzutreten. Sie akzeptierten Beuys, und sie akzeptierten uns. Jedenfalls taten das die Künstler. Die kannten Einiges. Die Künstler waren nie besonders oppositionell gegen das, was *FLUXUS* damals tat. Sie waren sehr großzügig.

B: Du meinst die Bildenden Künstler?

E: Jawohl, die, die zu solchen Aufführungen gekommen sind und die im Laufe der Jahre auf ihre Weise etwas beigetragen ha-

ben als Künstler. Sie stehen nach wie vor freundschaftlich zu *FLUXUS*.

R: Nun, in Düsseldorf hattet Ihr ein Kunstpublikum. Und vorher hattet Ihr Musikpublikum.

B: Und da gibt es einen großen Unterschied.

* * *

R: Emmett, warst Du bei diesem Arditti-Quartett-Konzert vor zwei Jahren in der Berliner Philharmonie? Sie spielten unter anderem Stücke von Paik, Knížák, Brecht und La Monte Young.

E: Das war wirklich „spitze“. Sie sind eine großartige Gruppe. Darauf ist man gar nicht gefaßt, auf diese völlig bewundernswerte Annäherung an die Sachen durch Interpreten, die sich offenbar interessieren für das, was sie tun, denn ansonsten hätten sie es unmöglich so bringen können.

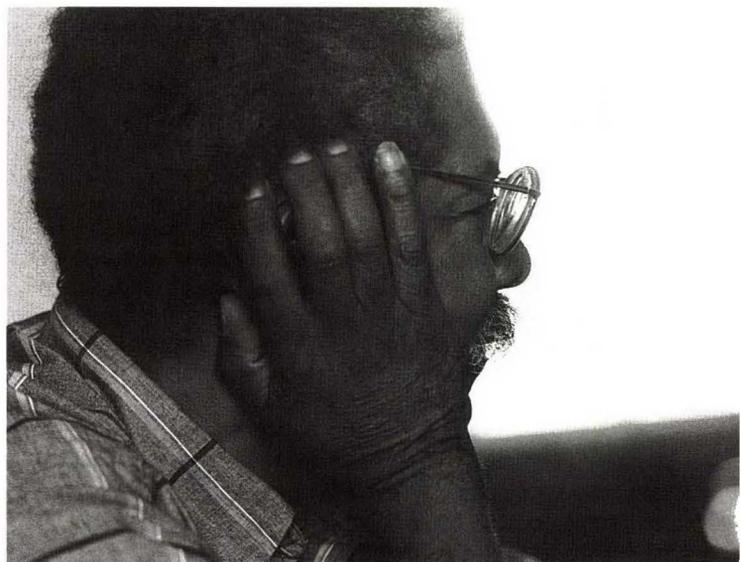
R: Das war interessant, weil sie das beste Quartett für Neue Musik sind. Sie spielten alles, sie gaben drei Konzerte bei diesem Festival, von Webern über Wyschnegradsky und Nono bis Kagel. Bei der Vorbereitungsbesprechung des Programms bat ich sie, an einem Abend La Monte Youngs erstes Streichquartett zu spielen.

B: Du batest sie zu spielen?

R: Dazu ein neues Stück von Nam June Paik, und die *Broken Music for String Quartet* von Knížák. Und George Brechts *Solo for Violin Viola Cello or Contrabass* und *String Quartet*.

E: In der bestmöglichen akustischen Situation. Es hätte auch Bach sein können.

R: Es war sehr gut. Das Quartett war vorher sehr nervös gewesen, weil es solche Stücke nie gespielt hatte. Aber das Publikum ging mit. Und das war das eigentlich Wunderbare. Wir befanden



uns dreißig Jahre nach Wiesbaden. Das Publikum wußte Bescheid.

B: In den letzten paar Jahren hat Petr Kotik dieses S.E.M. Ensemble aufgebaut. Petr ist auch exzellent im Präsentieren von Neuer Musik. Es ist kein Quartett. Er benutzt, was er so braucht. Und aus irgendeinem Grund hat er mich in den letzten Jahren als Gastkünstler eingeladen, und er begann, sich richtig für *FLUXUS*-Programme zu interessieren. Gerade jetzt haben wir in

Wien zwei Aufführungen gehabt. Eine war nur mit *FLUXUS*-Kompositionen. Die andere brachte Cage und Duchamp, ein paar schöne Duchamp-Stücke. Und dann in Düsseldorf, vor einem Jahr, da gab es eine ähnliche Reihe von Konzerten. Der Erfolg war immer enorm, aber in beiden Fällen war es in einem Kunst-Kontext, daher war das Publikum gemischt, sowohl Neue-Musik-Leute als auch Kunst-Leute. Aber es ist interessant, daß die Stücke wie klassische Repertoire-Stücke aufgenommen wurden.

R: Dann scheint die Zukunft doch gerettet.

B: Das Wunderbare in Wien war nun folgendes: Das Programm, das er mit der Kunstakademie ausgemacht hatte, stand fest. Mit dabei waren diese drei Stücke von Duchamp, eins davon für drei Stimmen a capella. Er hatte in New York eine Aufnahme davon gemacht, mit einer New Yorker Gesangsgruppe, die ziemlich gut war. Aber irgendwie waren die verschwunden. Er hatte sechs Tage Zeit zwischen den Konzerten und fuhr nach Prag, um ein paar Musiker für die Konzerte in Wien aufzutreiben. Und rein zufällig fand er drei Streicher, die er für das Yoko-Ono-Stück benötigte, für *Sky Music*. Es stellte sich heraus, daß das Alte-Musik-Spezialisten waren, und daß sie eigentlich Sänger waren, nicht Geiger, Bratscher und so weiter. Aber sie beherrschten diese Streichinstrumente ebenso gut wie sie sangen. Was dieses Duchamp-Stück angeht: Er sagte, „Nun, versuchen wir es doch!“ Sie probten es also, und es war einfach hinreißend. Es klang, als ob es irgendwo aus der Kathedrale käme oder so, denn es ist sehr einfach, fast nur Akkordblöcke. Danach sprach ich mit einer der Frauen, und sie sagte: „Ich bin sehr froh, daß ich das gemacht habe. So etwas habe ich noch nie vorher gespielt. Ich hoffe wirklich, ich werde noch oft Gelegenheit dazu haben.“ Das waren Leute, die sich in die Musik des dreizehnten, vierzehnten Jahrhunderts vertieft hatten, und sie waren die perfekten Spieler für diese Sache. Petr sagt, er hätte in New York mit Spezialisten für moderne Musik nie eine so gute Aufführung gehabt.

* * *

E: So, da ist noch eine Sache. In der Musikwelt hat man gemischte Programme. Was geschieht mit dem Standard-Publikum, wenn man etwa Rachmaninow und Mozart bringt, und dann Dich? Oder mich? Würden sie bleiben? Wollen sie es haben? Wird *FLUXUS* immer auf ein *FLUXUS*-Publikum beschränkt bleiben? Auf eine *FLUXUS*-Festival-Situation oder die Wiederaufnahme einer *FLUXUS*-Situation? Ist es austauschbar? Kann man *Feeding the Piano* einschieben, bevor oder nachdem der Mann den Rachmaninow gebracht hat?

B: Ich denke schon.

E: Man kann es machen, wenn man dreist ist, aber die Reaktion kann ich mir wirklich nicht vorstellen. Und man sollte sich schon um die Reaktion kümmern. Soll man es ihnen aufdrängen? Soll man es in sie hineinstopfen, wie David Tudor das Heu in das Klavier hineinstopft?

B: Ich wüßte keinen Grund dagegen.

E: Nun, man gibt nicht Molière und danach die Wiederaufführung eines [Claes] Oldenburg-Happenings. Das ist nicht dasselbe Genre. *FLUXUS* ist so gesehen fast ein Genre für sich. Ich bezweifle, daß ein *FLUXUS*-Stück mit einem von Mozart austauschbar ist. Ich betrachte das aus der Sicht der Konzert-

besucher. Wofür sie ihr Eintrittsgeld bezahlen. Und sie müssen sehr wohl Eintritt zahlen.

R: Andersherum kann man es machen. Man kann ein Mozart-Stück in eine *FLUXUS*-Performance einfügen.

E: Nun, das ist klar.

R: Aber warum kann man nicht ein *FLUXUS*-Stück in ein Mozart-Programm einfügen. Nicht einmal *Mozart Mix* von Cage könnten die Konsumenten dieser durchkommerzialisierteren Musikkultur ertragen. Es gibt da noch viel zu tun. Ihr müßt also weiterkämpfen.

* * *

E: Ja, und so betone ich erneut, daß *FLUXUS* sehr wichtig war. Ich werde nicht hergehen und erzählen, daß *FLUXUS* eine Sache auf Leben und Tod ist.

B: Nein, das würde ich auf keinen Fall sagen.

E: Ich sage nur, daß es sehr wichtig für mich war.

B: Es gibt einfach zu viele andere Dinge im Leben.

E: Richtig. Und wenn ich Leute sagen höre, *FLUXUS* wäre eine Sache auf Leben und Tod, dann denke ich, die müssen wohl etwas schwer von Begriff sein. Sie wissen nicht, worauf es ankommt. Und dann das Gerede von „Kunst ist Leben und Leben ist Kunst“ – solche Leute machen mir Angst.

B: Kunst ist ein netter gig, falls man drankommt.

E: Na ja, für mich ist Kunst eine Sache, auf die ich vertrauen kann, und ich hatte damals Vertrauen in *FLUXUS*.

B: Das stimmt. Auf diese Art habe ich das noch nicht betrachtet, wahrscheinlich, weil ich kein Vertrauen in die meiste übrige Kunst hatte.

E: Aber das bringt uns wieder auf die Frage: Was ist *FLUXUS* 1992? Ich bin sehr nachsichtig eingestellt, weil es 1962 so viel für mich bedeutet hat. Wenn ich sage, daß ich daran glaubte, dann heißt das auf jeden Fall, daß ich sehr glücklich bin, daß es immer noch weitergeht und daß ich daran teilhabe.

B: Ich habe letztes irgendwo diese rhetorische Frage gestellt: Jetzt, wo *FLUXUS* 30 wird, müssen wir da nicht an den alten Spruch aus den Sechzigern denken: Trau keinem über 30?

E: Da hast Du's!

B: Was machen wir also nun?

E: Nun, ich hoffe, daß das nicht prophetisch ist, denn unser erstes Gespräch über *FLUXUS* 1962, das in den *Stars and Stripes* erschien, war ja als Anfang gemeint. Und ich hoffe, das jetzt ist nicht das Ende. Nein, das kann nicht das Ende sein, jetzt, wo sie die ganzen Doktorarbeiten darüber schreiben. Es ist eine Art Anfang. Und stell Dir vor, wie das erst in ein paar Jahren sein wird, wenn nur noch ein oder zwei „originale“ *FLUXUS*-Leute am Leben sind, wie dann erst die Leute ankommen werden, um mit Dir Gespräche zu führen. „Erzähl uns, wie es wirklich war!“ Und Du sagst: „*FLUXUS*? Wie? Was? Wie buchstabiert man das?“ Ich hoffe, wir sind dann so clever wie Man Ray als man ihn fragte, wann er zum ersten Mal *DaDa* gemacht hätte. Er sagte, er hätte als Baby *dAdA* gemacht, und seine Mutter hätte ihm dafür den Hintern versohlt.

* * *

Biografia

- A** 1932 in Kopenhagen, Vanløse (Wasserlose) geboren, 28.5. Weihnachten, nach einem halben Jahr, beinah an KOLORINE gestorben, sagen Mutter und Vater.
- B** 4 Jahre: Wurde ich mit einer Milchflasche photographiert, mein Vater war Milchmann.
- C** 6 Jahre: 2 Monate eingesperrt mit Scharlachfieber (Quarantäne).
- D** 7 Jahre: ihr Krieg fing am 9.4.1940 an. Viele deutsche Militärflugzeuge über Kopenhagen.
- E** 12 Jahre: Großes Befreiungsfest in Kopenhagen, 4.5.1945 (so wie die dänische Fußballfeier 1992).
- F** 18 Jahre: Konservatorium in Kopenhagen als Klarinettenist, Klavierist, Komponist.
Diese Periode war ein bißchen langweilig, aber ich habe Mozarts Klarinettenkonzert sehr gut spielen gelernt.
- G** Mit 23 Jahren vorläufig Konservatorium-fertig.
- H** 1956-59 Bärenmütze getragen als Klarinettenist in der königlichen Leibgarde-Blaskapelle in Kopenhagen. Ich habe herausgefunden, daß mein Kopf zu klein unter der Bärenmütze wurde.
- I** Mit 28 Jahren warf ich die Klarinette weg, jetzt wollte ich Professor in Musiktheorie, Musikgeschichte, Solfege sein, also wieder auf das Konservatorium.
- J** 1961 Eks-Schule in Kopenhagen. Begegnung mit Peter Louis-Jensen, Per Kirkeby, Poul Gernes, Troels Andersen, John Davidsen u.a. erst später kam Björn Nørgaard dazu...Tolle Kamaraden.
- K** 1961 Begegnung mit Eric Andersen, später schlechte Kameradschaft.
- L** 1962 Begegnung mit Arthur Køpcke, toller Gesprächspartner, von ihm habe ich gelernt, mäßiger Bier zu trinken. Und den Satz: „Leute die sich begegnen sollen, begegnen sich.“
- M** 1962 *FLUXUS* Festival in der Nikolaj-Kirche in Kopenhagen. Ich habe im Klavier Klang gefischt und ein Stück von Bus-sotti mit Flaschen aufgeführt. Alles sehr international. Mein Komponistenverein hat sich zurückgezogen, Per Nørgaard war außer sich, viel Krach, ich blieb. Habe dort Dick Higgins, Alison Knowles, Emmett Williams, Robert Filliou u.a. kennengelernt. Ich war also 30 Jahre alt.
- N** Anfang 1963 *FLUXUS* Konzert im Konservatorium in Kopenhagen. Ich wurde danach rausgeworfen. Ende der Konservatorium-Geschichte.
- O** In der folgenden Periode habe ich viel Filmmusik für Per Kirkeby gemacht, ich wurde sein Hof-Komponist.
Ich habe auch viel Filmmusik für Jörgen Leth gemacht, ich wurde nicht sein Hof-Komponist.
- P** 1964, 20. Juli, Aachen TH, *FLUXUS*. Ein schönes Erlebnis, viel Krach und Polizei. Während des Krieges habe ich mit 500 Plastik-Kamelen auf dem Boden gespielt – Kriegsformationen aufgestellt. Aber vorher habe ich Klavier gespielt, für Gesang und Tanz durch den Raum von Robert Filliou und Tut Køpcke (Die *FLUXUS*-KÖNIGIN): *Hallo Dolly* und *Liebling, komm in meine Arme – da ist elektrisches Licht und Wärme*. In Aachen bin ich Beuys zum ersten Mal begegnet, darüber habe ich einen Artikel geschrieben: *Fett-König* im Katalog *Beuys zu Ehren*, München 1986.



- Q** Kurz danach, August 64, kamen Wolf Vostell und Joseph Beuys nach Kopenhagen, um in Charlottenborg (Mai Ausstellung) Aufführungen zu machen. Wolf hat sein *Bus Stop* aufgeführt. Joseph hat *Der Chef. Vehicle Art*, auf dem Boden in Filzrolle, 2 tote Hasen und Mikrophon, und ich habe *Körper und Klopfen* mit Cello und *Kaffeestück* vorgeführt. Arthur Køpcke, Eric Andersen und Tut Køpcke haben ein Tischstück vorgetragen, an das ich mich nicht mehr erinnere. Vostell mit Mercedes, Beuys, Eva und Kinder fuhren danach mit nach Nord-Seeland, wo wir wohnten, und da haben wir 3 schöne Tage zusammen verbracht, muß sein.
- R** Und immer dazwischen waren sehr viele Aufführungen in Dänemark zusammen mit den Eks-Schule-Leuten z. B. *Stars and Stripes forever*, *Dialectical Evolutions* für 10 Leute und einen Flügel.
- S** Im Dezember 1966 fuhren Björn Nørgaard und ich, er ist 15 Jahre jünger als ich, nach Düsseldorf, um zusammen mit Beuys *Manresa* bei Schmela in der Hunsrückstraße aufzuführen. Es war 15. Dezember und kalt. Björn war in weiß, und er hat im Schuhkasten weiße Gipsfüße eingegossen und stand dort mit Gipsfüßen, wie ein Mann auf Reisen, während Beuys sich mit Ignatius Loyola beschäftigte und ich dazu laute Laute machte und über „Nichts“ und „Können“ sprach. Seitdem habe ich mehrere Aktionen mit Beuys gemacht, darüber habe ich woanders viel geschrieben.

T Zusammen mit Björn Nørgaard habe ich besonders nach Joseph Beuys' Tod viele Aktionen gemacht. *TIEFLAND*, das eigentlich 1972 in Wiesbaden geplant war, haben wir in Rom, Oslo, Malmö, Kopenhagen, Aarhus und Sydney (Lowland-Trilogie, 3 Tage) aufgeführt Mai 1990, alle waren verschieden, aber gleich in der Substanz. In Helsingfors (Athenäum) Mai 1991, haben wir *Der wandernde Mensch. Die wandernde Stimme* 3 Tage lang aufgeführt. In *TIEFLAND* waren oft Hühner oder Schafe dabei, ganz friedlich, keiner starb.

U ARS ELEKTRONICA, Linz 88, dort habe ich auf der Donauwiese vor dem Brucknerhaus *Schafe-Musik-Konzert-Schloß* aus Strohballen und Containern gebaut und dazu 30 Schafe mit Halsglocken und als Sound meine Komposition *Schafe statt Geigen*.

Jetzt 1992 bin ich 60 Jahre und ich habe sehr viel mehr zu erzählen, aber ein anderes Mal, nächstes Mal. SO WEITER - AKTION WEITER. (2002).

P.S. Doch noch etwas. Im April, dieses Jahr 1992, war ich zum ersten Mal in New York, um in der Emily Harvey Gallery eine Ausstellung über Kanarienvögel zu machen. Titel: *Canary – io am en vogel – ALL THE CAGE IS A STAGE*. Ich war also nicht in den 60er Jahren bei George Maciunas in New York und das bedauere ich – es ist einfach so gegangen wegen des Geldes – MANGEL.

Henning Christiansen
Møn, 18.7.1992

Ausgewählte Einzelausstellungen

- 1984 *I am alone with my phone*. Eks-Skolens Verlag, Kopenhagen
op. 161. *Grundton*. Galerie St. Agnes, Roskilde
- 1985 *Die Freiheit ist um die Ecke*. Partituren. Gelbe Musik, Berlin
- 1986 *Wir haben alle verloren und schlackern mit den Ohren*. Galerie Vorsetzen, Hamburg
- 1991 Galleri Wang, Oslo
Da capo al fine, mit Björn Nørgaard. Galerie Vorsetzen, Hamburg
Zeitpunkte. Gelbe Musik, Berlin
- 1992 *Canary – all the cage is a stage*. Emily Harvey Gallery, New York
Grüne Bilder. Briefe von a green man. Galerie OZWEI, Berlin

Fluxus Forestelling. Th. Langs Seminarium, Silkeborg

- 1964 *Actions. Agit Prop. Dé-coll'age Happenings. Events...* Technische Hochschule, Aachen
Mai-Ausstellung. Charlottenborg, Kopenhagen
- 1966 *op. 25 To play to-day*. Radiofonische Komposition für Stimmen, Piano und Orchester (1963/1964). Dänischer Rundfunk
Manresa, mit Joseph Beuys, Björn Nørgaard. Galerie Schmela, Düsseldorf
- 1967 *op. 39 Eurasienstab – fluxorum organum*. Aufführung mit Joseph Beuys. Wien und Antwerpen
- 1969 *Ich versuche, dich frei zu lassen (machen)*. Fluxuskonzert Joseph Beuys, Henning Christiansen. Galerie René Block und Akademie der Künste, Berlin
- 1970 *op. 50 Requiem of Art – fluxorum organum*. Schottische Symphonie. Aufführung *Celtic* mit Joseph Beuys, Edinburgh (Schallplatte Schellmann & Klüser)

- 1990 *Umwälzung – Eurasienstab ist immer noch Angelpunkt*, mit Werner Durand, Erik Balke, Sissel Tolaas und Milovan Markovic. Inventionen, Festival Neuer Musik, Berlin
- 1991 *Der wandernde Mensch – Die wandernde Stimme*, mit Björn Nørgaard. Nykyaiteen Museum, Helsingfors
Evergreen. Eröffnungsaktion Galleri Wang, Oslo

Ausgewählte Gruppenausstellungen

- 1969 *Intermedia '69*. Heidelberg (Katalog)
- 1970 *Happening & Fluxus*. Kölnischer Kunstverein, Köln (Katalog)
- 1982 *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*. Museum Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Harlekin Art, Wiesbaden (Katalog)
- 1984 *Rosenfest*. Worte, Bilder, Musik, Theater. daadgalerie, Berlin (Katalog)
- 1987 *Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987*. Kunstmuseum, Düsseldorf (Katalog)
- 1988 *Broken Music*. daadgalerie, Berlin (Katalog)
- 1990 *The Readymade Boomerang*. 8th Biennale of Sydney, Sydney (Katalog)
Fluxus subjektiv. Galerie Krininger, Wien (Katalog)
- 1992 *Mit dem Kopf durch die Wand*. Sammlung Block. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Katalog)

- 1973 *op. 52 Satie auf hoher See*. Piano und Geige, oder Piano und Akkordeon. Fernsehproduktion für DR/TV
- 1980 *op. 133 Die große grüne Zeltsymphonie (mit Vögeln)*. 10 Tage, mit Joseph Beuys, Johannes Stüttgen u.a., Düsseldorf
- 1981 *op. 136 Kirkeby und Edvard Munch*. Tuba solo und Geräusche. Ordrupgaard-Sammlung, Kopenhagen (Schallplatte Galerie Michael Werner)
- 1983 *op. (1983) Simon in der Wüste*. Hommage à Luis Buñuel. Szenisches Orakel. Aktion in Genazzano mit Carla Tatò (Progetto Genazzano von Carlo Quartucci, La Zattera di Babele)
- 1985 *op. 165 Im Bauch des Wolfes*. 3 Tüben. Kunstmuseum Aarhus
Beuys/Christiansen/Paik. Simultankonzert an drei Klavieren, im Rahmen der Ausstellung *Zugehend auf eine Biennale des Friedens*. Hochschule für bildende Künste, Hamburg

Ausgewählte Publikationen und Beiträge

- 1965 *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*. Eine Dokumentation hg. von Jürgen Becker, Wolf Vostell, Reinbek bei Hamburg
- 1966 *Dé-coll'age 5*, Frankfurt
- 1967 *op. 33 Modeller*, Kopenhagen
- 1969 *Notations*, hg. von John Cage, New York, Something Else Press
- 1970 *Hut. Kopf. Kehlkopf. Brust. Arme...*, in: *Louisianna Revy 10*, no. 3
- 1981 *Forum für normale Gedanken*, in: *similia similibus*. Joseph Beuys zum 60. Geburtstag, Köln
- 1986 *Fett-König*, in: Katalog München, *Beuys zu Ehren*, Städtische Galerie im Lenbachhaus
- 1987 *was ist das?* in: Katalog Berlin, *Arthur Koppke*. Bilder und Stücke, daadgalerie
- 1991 *Joseph Beuys. Fluxusmensch*, in: *Kunstforum Nr. 115*

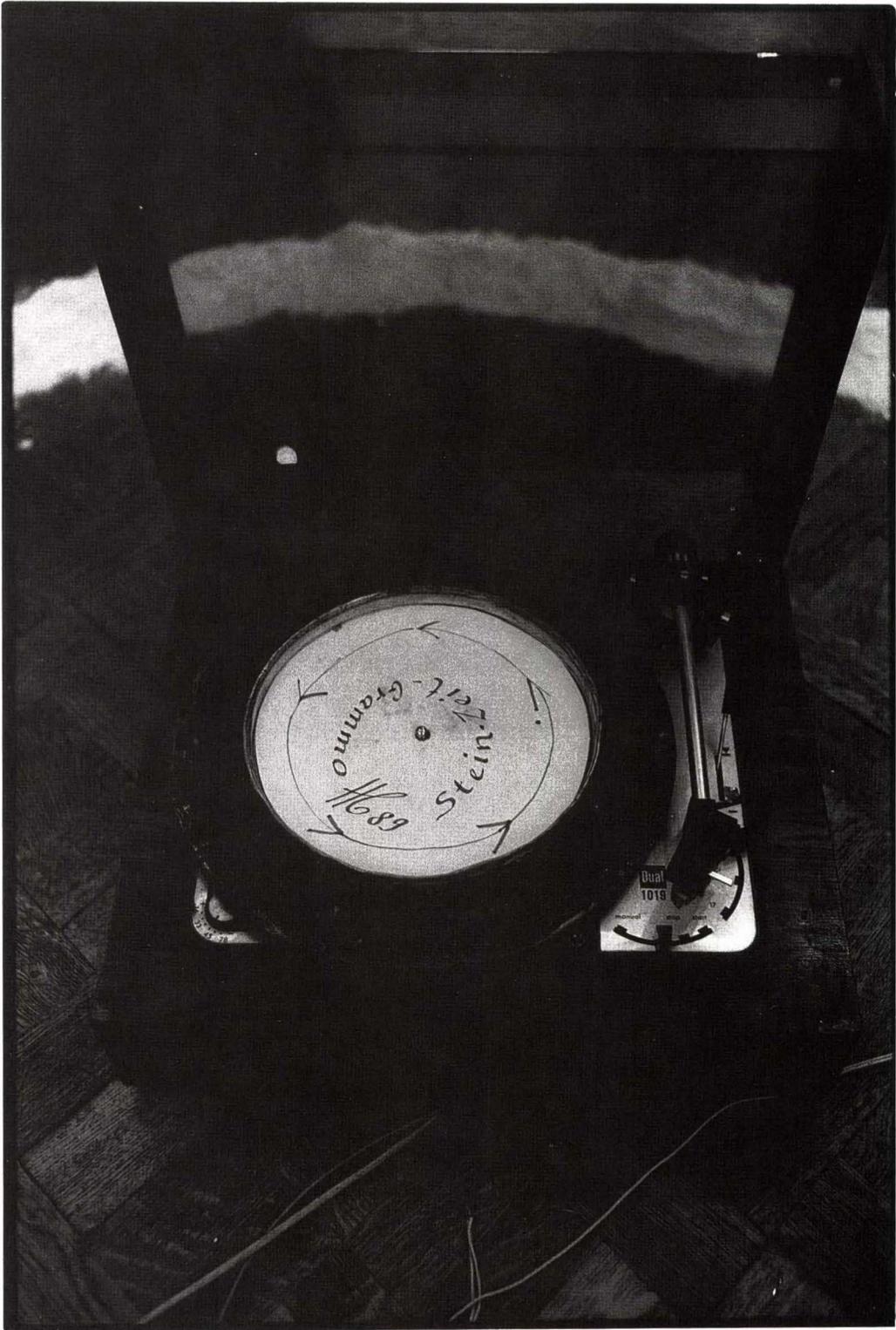
Ausgewählte Aktionen und Konzerte

- 1963 *op. 16 Dialectical Evolutions*
Fluxus Festival. Tonekunstnerselskab, Kopenhagen
2. *Internationale Koncenter for Nyeste Instrumental Teater og Antiart*. Nikolai Kirke, Kopenhagen

- 1986 *TIEFLAND (Beuyspit)*, mit Björn Nørgaard, Ernst Kretzer, Emmett Williams, Walter Marchetti, Philip Corner und Terry Fox. Teatro Olimpico, Rom
- 1987 *Symphony Natura II*. Aktionskonzert mit 12 Hühnern und 1 Schaf, mit Ernst Kretzer. Steirischer Herbst, Graz
- 1989 *Kreuzmusik – Fluxid Behandlung*, mit Ernst Kretzer. Bonner Kunstverein, Bonn

Ausgewählte Literatur

- 1979 Harry Ruhé, *FLUXUS, the most radical and experimental art movement of the sixties*, Amsterdam
- 1986/1987 Helmer Nørgaard, *Verschiedene Welten zwischen zwei Zügen*. Gespräche mit Henning Christiansen, in: *DMT no.4*
- 1991 Michael Glasmeier, Niko Tenten, *Pick-up on Henning Christiansen*, in: *SIKSI, the nordic art review no. 4*



Stein-Zeit-Grammo, 1989, 15x42x35 cm

DUO

„Spielen Sie bitte leise“

Im Raum stehen zwei aufrechtstehende Klaviere, eingepackt in 10 m Glaswolle. Bei dem einen Klavier ist ein Loch so in die Glaswolle geschnitten, daß ein Finger gerade durchkommen und das tiefe A auf der Taste spielen kann. Bei dem anderen genauso, aber hier ist das Loch so geschnitten, daß man mit dem einen Finger die hohe A-Taste anschlagen kann.

Neben jedem Loch ist ein Zettel aufgeleimt, darauf steht: „Spielen Sie bitte leise“.

Im ganzen Raum klingt leise ständig aus zwei Lautsprechern ein Tonband mit der HC-Komposition *Grundton*, das ist ebenfalls der Ton A, aber frei hallig bearbeitet.

Im Raum steht das Wort DUO.

Das Hammerklavier

Unser europäisches Hammerklavier hat große Schlagkraft, Hammerkraft, entwickelt, obwohl es so leise wie ein Kind im Schlaf spielen kann. Selbstbewußt ist es geworden in den letzten zweihundert Jahren, es ist unserem europäischen Kulturbild gefolgt – selbstbewußt. Nun aber, „bitte leise spielen“ – wir Europäer haben keinen Grund mehr zum Übermut. Wir fühlen uns mit Fingerspitzengefühl, spüren uns in andere Kulturen hinein. Das Andersdenken über unseren Kulturraum wird stark von der ganzen Weltkulturbehörde beeinflusst, wir hören heutzutage andere Kulturen über Rundfunk, Schallplatten, Kassetten, CD, Video klingen, unser Klavierdenken wird beschränkt, eingepackt. Die alte Klaviermusik ist zwar immer noch lebendig anzuhören, aber alt ist es und gibt keinen Zugang zu neuem kulturellem Denken. Das Klavier ist trotzdem ein Träger und bekommt langsam die gleiche Rollenfunktion wie eine alte griechische Skulptur (z.B. ein Torso), eine Rolle als Bauelement des Denkens.

Das wohltemperierte Klavier

Das wohltemperierte Klavier, das A als Ausgangspunkt, finde ich hochinteressant, dieses auf Schwingungen basierende System, das unser Musik-Denken-Fühlen-Hören so kultiviert hat, daß wir ohne Schwierigkeiten relativ sauber singen können nach ganz bestimmten Regeln, die wir jetzt mit geringem Erfolg ändern wollen. Es wird noch lange dauern, bis es uns gelingt, loszukommen und dadurch körperlich andere Ausdrucksmöglichkeiten zu erreichen, diese Tonsprache steckt tief drin, in jedem.

FLUXUS-Klaviere

Wenn ich an die ersten *FLUXUS*-Schocks denke, z.B. Hammerklavier mit Hammer zu zertrümmern, z.B. Poul Gernes' Vorschlaghammerschlag in die Tastatur von Nam June Paiks Louisiana-Klavier in dem königlichen Konservatorium in Kopenhagen 1963 und diverse präparierte Tonklaviere, z.B. von John Cage/David Tudor, George Maciunas/Ben Vautier, Joe Jones,

Giuseppe Chiari, Nam June Paik, auch sein *Urklavier*. Joseph Beuys' filzbezogener Flügel (Contergankind), aus diesem Filzdenken kam übrigens mein in Glaswolle eingepacktes Klavier: „Spielen Sie bitte leise“ in Heidelberg 1969, der „stumme“ Flügel und das „gedämpfte“, doch zugängliche Klavier. Später kam mein *Grünes Vogelchorklavier*, ein grüngestrichenes Klavier mit Vogelgesang eingebaut, künstlicher Naturtransport als Akkompagnement für sparsames Klavierspiel, eine meiner Kompositionen von 1964 mit dem Titel *to jump*, und dann will ich auch Nam Nun Paiks Klavier mit Text nennen: „Ich habe nie so ein schönes Klavierpedal geküßt“ – dann merkt man, wie gerade das Klavier Gegenstand ist für Neudenken. Manche finden sicher alle diese Bestrebungen destruktiv, aber es ist nicht so. Ich muß behaupten, daß gerade alle diese *FLUXUS*-Künstler das Klavier lieben, aber sie wissen auch, daß das Klavier unbedingt in unseren neuen Klangraum weitertransformiert werden muß. Als Skulptur sind Klavier und Flügel sehr schön, eine verblüffende Gestaltung im Verhältnis zum Menschen. Es paßt genau zum menschlichen Körper, es strengt uns gut an, wenn wir das Klavier für unseren alteuropäischen Ausdruck erobern wollen, es fordert viel Energie sowohl physisch als auch im Denken. Unsere heutigen elektrifizierten Instrumente z.B. Keyboard fordern nicht viel physische Kraft, vielleicht ist es ein Fehler, jedenfalls muß man, so sieht es aus, viel herumspringen auf der Bühne, um für das fehlende Physische zu kompensieren.

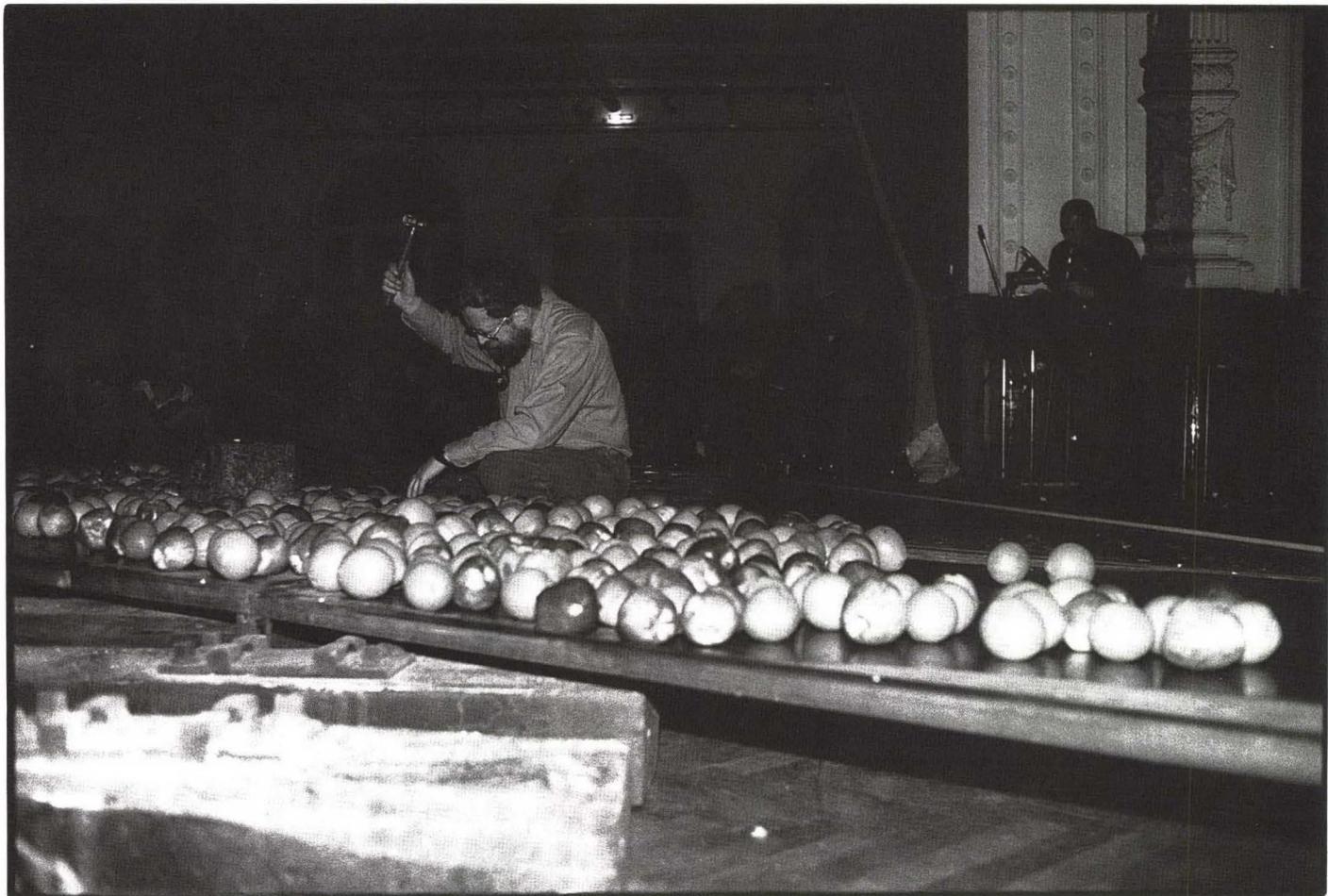
Duo

Duo, das Duodenken. Es ist etwas Schönes, wenn mindestens zwei Menschen zusammenspielen, auch wenn sie nur zwei verschieden hohe, Bass und Diskant, A-Töne, zur Verfügung haben. Leise spielen heißt, sich zu konzentrieren und die Töne besonders sorgfältig zu behandeln. Das Tonband, die Lautsprecher, kann man als Orchesterbegleitung verstehen, aber auch als neue Klavierklangvorstellungen, die dann mit normalem Klavierton und vereinfachtem **Tastenspitzengefühl** zusammengekoppelt werden. Es ist nicht viel, aber vielleicht sehr wichtig, weil das Klavier eben eine sehr große Rolle in unserem Kulturraum gespielt hat.

In *FLUXUS* veritas

Mancher sitzt und schreibt über Beethovens Klavierwerke oder Tschaikowsky's Klavierkonzert –
Retiraden auf Retiraden runter –
dadum dadum dadum –
das Leben geht weiter –
Ich pfeife dazu – schief –.
alles geht von allein – weg –.
FLUXUS fließt – wein –.

Henning Christiansen
Mon, 12.7.1992



Umwälzung – Eurasienstab ist immer noch Angelpunkt, Konzertaktion, Inventionen 1990, Berlin



Kreuzmusik - Fluxid Behandlung, Konzertaktion, Bonn, 1989

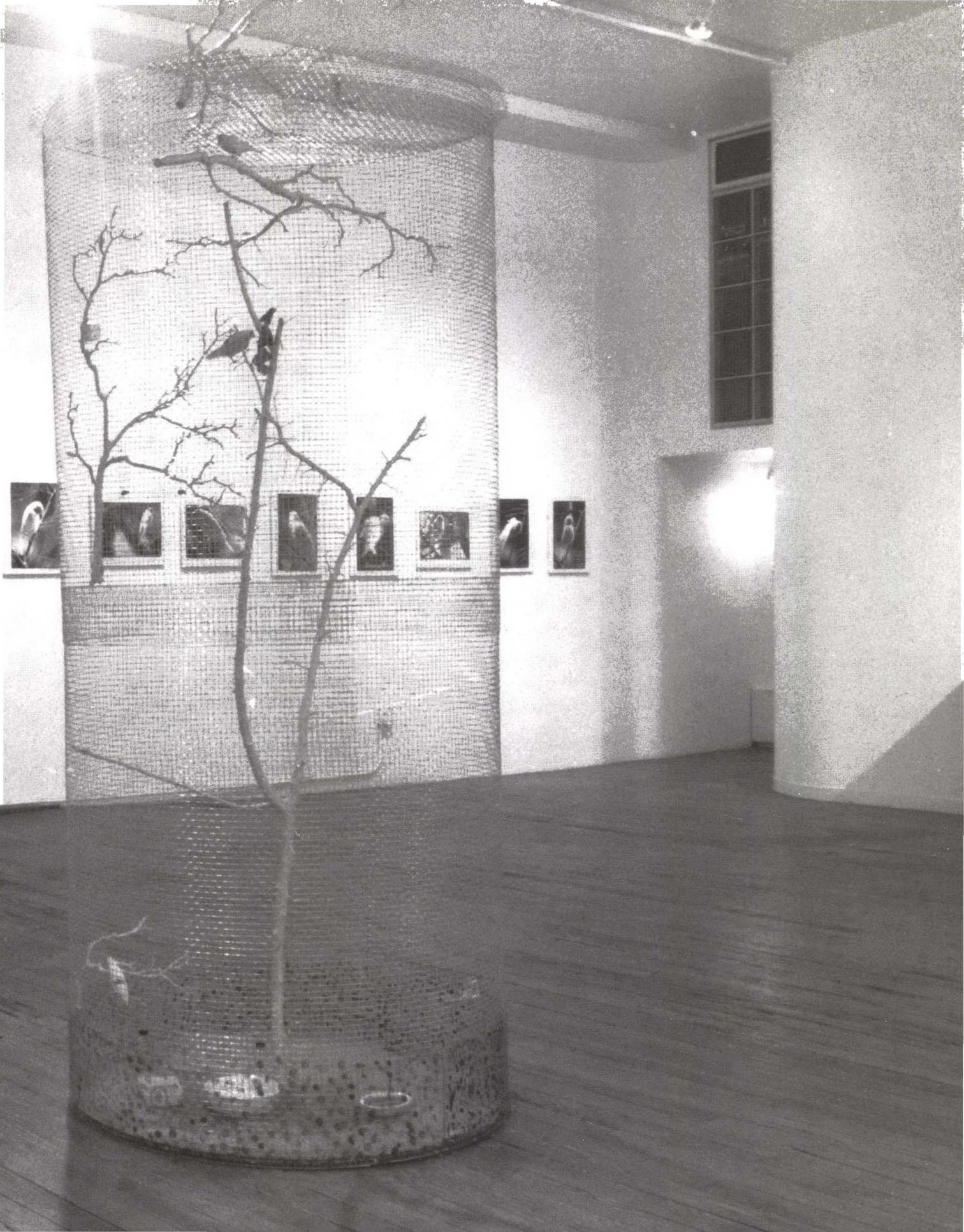


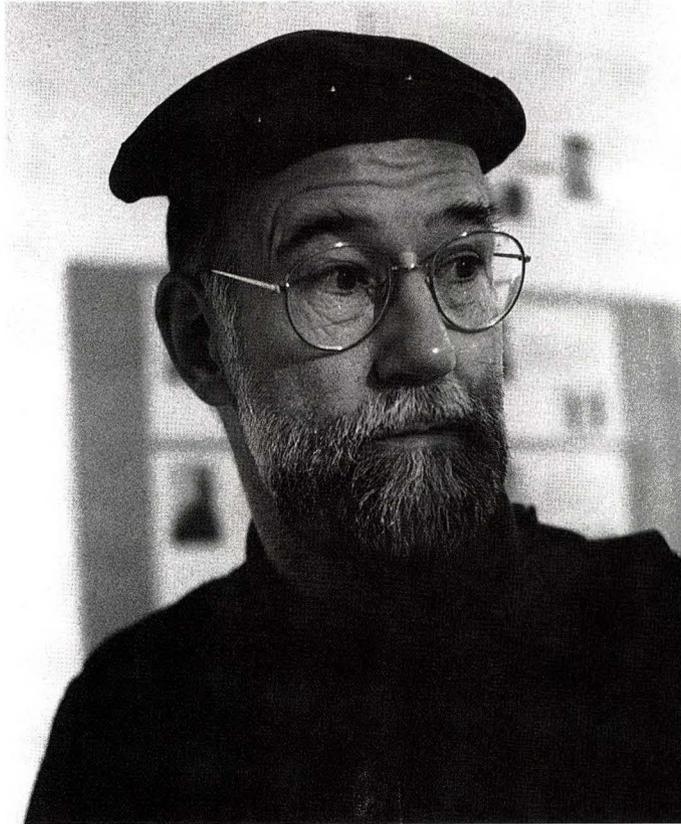
Jouez ma pipe, 1986, 4x30 cm (30 Exemplare)



Music from Inside, 1992, 26,5x33x10 cm, Sammlung Fluxum, Wiesbaden







Geoffrey Hendricks, geboren 1931 in Littleton, New Hampshire, erhielt nach seinem Studium an der Cooper Union Art School in New York 1956 einen Ruf als Lehrer an die Rutgers University in New Brunswick, wo er bis heute lehrt. In den späten 50er und frühen 60er Jahren lehrten dort u.a. auch Allan Kaprow und Robert Watts, und es fanden in dieser Zeit viele Aktionen, Events und erste Auftritte von in den folgenden Jahren an *FLUXUS* beteiligten Künstlern in New Brunswick statt. Parallel zu seiner Lehrtätigkeit studierte Geoffrey Hendricks an der Columbia University in New York Kunstgeschichte und schloß dieses Studium 1962 mit einer Magisterarbeit über Deckengemälde in römischen Barockkirchen ab. 1961 heiratete er Bici Forbes, und die beiden arbeiteten bis zu ihrer Scheidung im Jahr 1971, die sie als *Fluxusdivorce* zelebrierten, zusammen. Sie waren an den von George Brecht und Robert Watts organisierten *Monday Night Letter*-Veranstaltungen beteiligt, und 1965 gründeten sie gemeinsam die *Black Thumb Press*.

Obwohl freundschaftlich und organisatorisch eng mit Maciunas und *FLUXUS* verbunden, unterschieden sich die Stücke von Geoffrey Hendricks zunehmend von denen seiner Freunde sowohl durch ihre Länge als auch durch ihren Inhalt. Stichworte wie Natur, Mythen, Träume und Ritual sind für seine Arbeit bezeichnend. Neben Performances und ritualistischen Handlungen bilden Betrachtungen über den Himmel in Form von Skypaintings und Skyobjects einen Schwerpunkt in seinem Schaffen. Seit 1975 lebte und arbeitete Geoffrey Hendricks mit Brian Buczak zusammen, dessen Tod im Jahr 1987 er in den vergangenen Jahren mit mehreren Performances gedachte. 1983 war er Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD, zwei Jahre später kam er zu einem Arbeitsaufenthalt nach Worpswede. 1992 lehrt er an der Sommerakademie in Salzburg. Geoffrey Hendricks lebt in New York.

Ausgewählte Einzelausstellungen

- 1966 Bianchini Gallery, New York
 1968 Tokyo Gallery, Tokio (Katalog)
 1970 Apple Gallery, New York
 1972 Galerie Inge Baecker, Bochum
 1974 Galerie Edith Seuss, mit Joe Jones, Frankfurt am Main
 1975 Kunstverein, München
 1976 René Block Gallery, New York
 1978 Galerie Inge Baecker, Bochum
 1983 *Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen.* 3. Geoffrey Hendricks. daadgalerie, Berlin
 1984 *Geoffrey Hendricks.* Neue Galerie der Stadt Aachen, Aachen (Katalog)
Early Sky. Late Sky. Paintings, Environments, Drawings. New Jersey State Museum, Trenton (Katalog)
 1986 Galerie Akumulatory 2, Poznan
 Galerie Inge Baecker, Köln
 1991 Galerie Hundertmark, Köln
 1992 Rupertinum, Salzburg

Ausgewählte Gruppenausstellungen

- 1964 *National Print Exhibition.* Brooklyn Museum, New York (Katalog)
 1965 *Ten From Rutgers.* Bianchini Gallery, New York (Katalog)
 1966 *Contemporary American Still Life.* Museum of Modern Art, New York
 1970 *Happening & Fluxus.* Kölnischer Kunstverein, Köln (Katalog)
 1973 *Fünf Künstler aus New York Downtown.* Stadtmuseum Kiel, Kiel
 1974 *Multiples.* Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (Katalog)
What's the time? René Block Gallery, New York
 1977 *Naturbetrachtung, Naturverfremdung.* Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (Katalog)
 1981 *Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection.* Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills (Katalog)
Fluxus – Aspekte eines Phänomens. Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Wuppertal (Katalog)
 1982 *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982.* Museum Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Harlekin Art, Wiesbaden (Katalog)
 1985 *Zugehend auf eine Biennale des Friedens.* Kunsthaus, Kunstverein, Hamburg (Katalog)
 1989 *Happenings + Fluxus.* Galerie 1900–2000, Galerie du Genie, Galerie de Poche, Paris (Katalog)
 1990 *Fluxus!* Institute of Modern Art, Brisbane (Katalog)
Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962. Biennale di Venezia, Venedig (Katalog)
Fluxus subjektiv. Galerie Krinzinger, Wien (Katalog)
Fluxus S.P.Q.R. Galleria Fontanella Borghese, Rom
Von der Natur in der Kunst. Wiener Festwochen, Messepalast, Wien (Katalog)
 1991 *FluxAttitudes.* Hallways Contemporary Arts Center, Buffalo (Katalog)
Schwereelos. Orangerie Schloß Charlottenburg, Berlin (Katalog)
 1992 *Mit dem Kopf durch die Wand.* Sammlung Block. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Katalog)

Ausgewählte Performances und Environments

- 1965 *Weather.* Monday Night Letter. Cafe Au Go Go, New York
 Aus *The Friday Book of White Noise.* Lesung und Performance mit Bici Forbes. Monday Night Letter, Cafe Au Go Go, New York
 1966 *Sky.* Happening. Judson Memorial Church, New York
 1966–1973 New York Avantgarde Festivals, New York
 1967 *Sky/Chance.* Environment-Performance. Judson Gallery, New York
 1968 *Sky Boxes.* Happening. Sogetsu Art Center, Tokio
 1971 *Flux Divorce,* mit Bici Forbes und George Maciunas. 331 West 20th Street, New York
Body/Hair. Achtstündiges Shaving Piece. Apple Gallery, New York
Dream Event. Achtundvierzigstündiges Stück. Apple Gallery, New York
 1972 *Meditation in Times Square.* Achtstündige stille Meditation. Times Square, New York
 1973 *Attic Clouds.* Rituelle Performance. Art Center, Summit
 1975 *Träume. Wälder.* Meditations-Ritual. Kunstverein München
 1977 *Il Tronco.* Performance, mit Brian Buczak. Galleria d'Arte Moderna, Bologna
 1979 *Sound Within (W) Within Sound.* P.S.1, New York
 1982 *Two Beds.* Harlekin Art, Wiesbaden
 1983 *The Spirit of Fluxus.* Amerikahaus, Berlin
Grid. Künstlerhaus Bethanien, Berlin
Measure. Galerie Donguy, Paris
 1989 *Quartet for Earth and Sky Dedicated to the Memory of Brian Buczak.* Milano Poesia, Mailand
 1992 *Dream Event.* Galerie M, Montreal

Ausgewählte Publikationen und Beiträge

- 1973 *Ring Piece.* Barton, Something Else Press
 1976 *Between Two Points/Fra Due Poli,* Reggio Emilia
 1977 *A Sheep's Skeleton and Rocks,* New York, Unpublished Editions
 1979 *La Capra,* Neapel
 1978 *Five Found Photos,* New York, Printed Editions
 1984 *Sky Anatomy,* Berlin/New York, Rainer Verlag/Printed Editions
 1990 *On Joe Jones and Music Machines,* in: Katalog Berlin, Joe Jones. *Music Machines from the Sixties until Now.* daadgalerie
 1991 *Meetings. Beginnings. Endings,* in: Lund Art Press Vol. 2, No. 2
Taschengewitter/Pocket Storm Nr. 13, Escheneau, Escheneau Summer Press

Ausgewählte Literatur

- 1966 Michael Benedikt, *Light Sculpture and a Sky Ecstasy,* in: Art International Vol. X/7
 1974 Gerd Winkler, *Wolken und Gitarren,* in: Kunstforum Nr. 10
 1979 Harry Ruhé, *FLUXUS, the most radical and experimental art movement of the sixties,* Amsterdam
 1984 Katalog Aachen, *Geoffrey Hendricks*
 Renate Puvogel, *Geoffrey Hendricks. Sky. Himmel,* in: das Kunstwerk 37/4
 Peter Winter, *Protokolle von Wind und Wetter,* in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.10.1984
 1986 Thomas Strauss, *Die Malerei und die Wolken,* in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.2.1986

Zwischen Himmel und Erde

Ich bin sicher, Geoff schon in den Sechzigern begegnet zu sein oder ihn sogar gekannt zu haben, aber ich habe keine klare Vorstellung von ihm bis zu seiner *Fluxdivorce* am 24. Juni 1971, einem beeindruckenden Event, das man nicht mehr vergißt. Geoffs Frau, Bici Forbes hatte mich am Tag des Events eingeladen, als wir uns auf einer Performance am Q.E. II im Hafen von New York begegnet waren. Ich schrieb über die *Fluxdivorce* und nannte sie „ein wundervolles Event“ und „ein Ritual der Erneuerung an ihrem zehnten Hochzeitstag“. Ich fand es aus verschiedenen Gründen erbaulich, besonders weil Geoff seine Homosexualität bekannt hat und etliche Gays auch anwesend waren. Sicherlich kannte ich Gays in der Kunstwelt. Aber Geoff war der erste Mann in unserer Zeit, der in seiner Arbeit offen die Frage der sexuellen Identität behandelte, wie sie von den Ausschreitungen in Stonewall 1969 gestellt worden waren. Das bedeutet nicht, er habe an den Ausschreitungen teilgenommen oder wäre gänzlich politisch geworden. Aber wegen dieser Ausschreitungen und der neuen Gay-Politik gab es zu diesem Zeitpunkt in Amerika und besonders in New York einen Konsens, welcher zum ersten Mal in der menschlichen Gesellschaft einen Wechsel von der normativen Heterosexualität hin zur bisher verheimlichten oder nicht beim Namen genannten Homosexualität ermöglicht hat.

Angefangen mit *Fluxdivorce*, veranschaulichen Geoffs Arbeiten aus den siebziger Jahren diese bedeutende Veränderung. Endlich konnten Menschen mit gleichgeschlechtlichen Vorlieben das sein, was sie waren, nicht mehr zerrissen zwischen dem, was sie taten oder wünschten und dem, was andere von ihnen dachten, zwischen Handeln und Denken, sich selbst und der Kultur, Begehren und Anstand. *Fluxdivorce* war eine gute Gelegenheit, das zu veranschaulichen, weil Bindungen abgebrochen wurden, um andere zu ermöglichen. In dem Event wurden Geoff und Bici durch ein Tauziehen, bei dem die Männer das Seil, das an Geoff befestigt war zogen, während die Frauen dasjenige von Bici zogen, getrennt, und damit wurde die (Wieder)Vereinigung mit ihrem eigenen Geschlecht dargestellt. Das Halbieren einiger Gegenstände - Heiratsdokumente, Kleider, Doppelbett, etc. - mit Messern, Scheren, Sägen und Was-noch-allerem - ritualisierte die Trennung und verwies auf eine künftige Neuzusammensetzung. „Alltagsgegenstände verwandelt.“ Das Halbieren von Möbeln, insbesondere von Stühlen, wurde spätestens ab 1975, als er während einer Performance einen Stuhl entzweigsägte und verkehrt wieder zusammenfügte, ein ständiges Motiv in Geoffs Arbeit. In seiner Wiesbadener Installation von 1992 zeigt er das Ensemble eines Tisches, den er gevierteilt und verkehrt wieder zusammengefügt hat (so, daß die Beine in der Mitte stehen), begleitet von vier gewöhnlichen Restaurantstühlen, die er halbiert und gleichermaßen verkehrt zusammengebunden hat. Durch solche Zeichen wird der permanente Ab- und Wiederaufbau im Leben des Künstlers heraufbeschworen und bestätigt, und jeder kann darin die Bruchstellen, die Tode und Wiedergeburten verschiedenster Art im eigenen Lebens erkennen. „Als Gay wurde ich ein schöpferischer Mensch.“

Eine klassische Arbeit von Hendricks ist auch die Erde unten, (ein Haufen Erde unter dem Tisch oder dem Stuhl) und der Him-

mel oben (vier Aquarelle hängen in verschiedenen Positionen von der Decke, sie zeigen den Himmel mit vier verschiedenen Mondphasen). Zum ersten Mal malte Geoff 1965 einen Himmel. Er wurde dazu durch römische Barockdecken, dem Thema seiner Magisterarbeit an der Columbia Universität, angeregt. Er bedeckte viele Dinge mit Himmelsbildern - Schuhe, Autos, Laken, Hemden, Stühle, etc. -, und manchmal malte er den Himmel auch in der Fläche, auf Papier oder Leinwand. Er stellt den Himmel niemals auf traditionelle Weise dar, also nicht mit einer Landschaft oder surrealistisch (wie z.B. Magritte) als Hintergrund einer Traumvorstellung. Sondern er bezieht seine Himmelsdarstellungen, normalerweise seine Aquarelle in ihrer endlosen Variation von Wolken, Mondphasen, Licht und Wetter, als integrierte Elemente in seine Performances und Installationen ein. Darin betrachte ich Geoff einfach als Realisten. Der Himmel ist das, was über mir ist, scheint er zu sagen, das Bild, das ich täglich sehe (und liebe), die Luft, in der sich mein Kopf bewegt, der Gipfel der Welt. „Gott, der Himmel ist wunderbar. Und so reglos.“ „Die Himmelsdarstellungen enthalten das Bild der physisch unüberbrückbaren Entfernung,“ schrieb Henry Martin über Geoff. Aber dieser möchte gerade alles verbinden und zeigt dieses Bemühen, indem er seinen Arbeiten oft Leitern hinzufügt. Zwei Leitern, an denen Himmelsbilder hängen, erscheinen auch in der Wiesbadener Installation. Geoff ist da sehr gegenständlich. Wo er nicht als Person erscheint, ist die Leiter, denke ich, sein Körper, der das Oben und Unten verbindet, ebenso wie es die Stühle und Tische tun, die sich zwischen Himmel(-srepräsentationen) und wirklicher Erde befinden. Geoff ist ein body artist. Er bemalt manchmal - mit Farbe oder Makeup - seinen Körper mit Himmel und vergräbt sich in die Erde.

Nach *Fluxdivorce*, im November 1971 saß Geoff während des ganzen 8. *New York Avantgarde Festivals* zwölf Stunden lang auf einem etwa 2 Meter hohen Haufen schwarzer Erde, genau in der Mitte der 69. Regiment Armory in Manhattan. Er nannte diese Performance *Ring Piece*. In der Erde unter ihm waren die Überreste seiner *Fluxdivorce* begraben, einschließlich der beiden Hälften seiner (zerrissenen) Heiratsurkunde und Teilen des Hochzeitsbettes. Ich habe mir das angesehen. Er sprach und bewegte sich nicht, außer um seine Eindrücke und Gedanken in ein Heft einzutragen. Eine Meditation, eine Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft. „Ein Akt der Trauer über das Ende eines bedeutenden Kapitels in meinem Leben.“

Sein altes Leben ablegen und neu geboren werden; in einer anderen Performance, die er *Body/Hair* nannte, rasierte er sich den gesamten Körper vom Hals abwärts und machte aus den Haaren der verschiedenen Körperteile Relikte, indem er sie in Flaschen füllte, die mit den Namen der jeweiligen Körperteile versehen waren, wie z.B. „Das Haar des linken Fußes des Künstlers“.

In der Zeit vor und nach der *Fluxdivorce* war Geoff für seine beiden Kinder Vater und Mutter zugleich. 1971 trat Stephen Varble in sein Leben, seine erste naheheliche und post-Stonewall Beziehung. Im April 1974 trennten sie sich wieder. Im Juni desselben Jahres zum Sonnenwendfest unternahm Geoff eine rituelle Selbstinitiation auf einem Berggipfel in Norwegen. „Norwegen war das Land, das die Eltern meines Vaters vor fast 100 Jahren verlassen haben.“ Geoffs 82jähriger Vater hatte ein Familientreffen organisiert. Geoffs zwei Kinder, zwei Brüder, die Schwester mit ihrem Mann und ihren beiden Kindern fuhren dazu nach



Geoffrey Hendricks zeichnet einen himmelblauen Kreis in den Schnee bei Sonnenuntergang, Byrkjefjellet (Norwegen), 21.6.1974

Norwegen. Während seiner einsamen Bergzeremonie schnitt sich Geoff die Haare ab und band sie an Wurzeln. Er machte noch einige andere Dinge: er entzündete ein Bonsai-Feuer, vergrub Erde aus Vermont in einem Kreis aus schwarzer Erde, legte Tierzehen und Leder auf einen Felsen, band Bäume an ein Steinmal, machte einen himmelblauen Kreis in den Schnee und, entkleidet, malte er sich selbst blau an und wusch sich anschließend in einem Becken im Freien. Man könnte sagen, er ging zurück („Eine Reise zu den Wurzeln, den Ursprüngen“), um vorwärts zu springen. Er spielte den Traum der Vorfahren nach, um Kraft für das Kommende zu sammeln. „Morgens, auf dem Gipfel des Berges, las ich laut meinen Lebenslauf vor. Ich legte das Bild meines Großvaters unter einen Stein auf das Steinmal, das den Gipfel markierte.“ Geoff nahm vieles von dem, was heute als Performance-Kunst gilt, vorweg - höchst persönlich und autobiographisch.

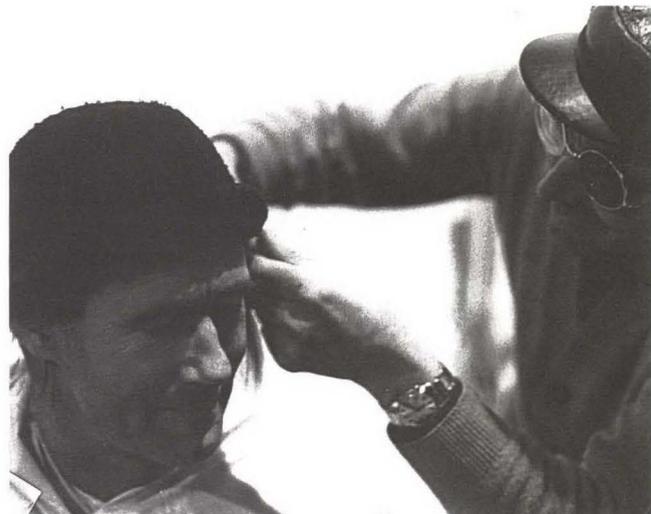
Seine norwegische Zeremonie betrachte ich als Wendepunkt in seinem Werdegang. Geoff war damals 43 Jahre alt. Seine Arbeiten aus der Mitte der siebziger Jahre zeichnen sich durch eine gewisse Dringlichkeit aus. Im Januar 1976 zeigte er in Italien *La Capra*, ein weiteres Ritual der Wandlung, dieses jedoch zugespitzt auf seine Identität als Gay. Eine Leiter wurde halbiert und verkehrtherum zusammengebunden. Vom Publikum eingesammeltes Haar und Unterschriften wurden an der Leiter befestigt. Träume wurden vorgelesen, ins Wasser getaucht und an einen Stuhl gebunden. Blumen wurden in seine Hose gestopft. Getreide wurde in seine Schuhe geschüttet. Ein Film über Kühe und Schlächter wurde gezeigt. Geoff agierte zusammen mit drei weiteren Männern nackt. Er tanzte mit einer Ziege und wurde schließlich an ihr festgebunden. „Dionysos stellt die Befreiung der natürlichen Gefühle von der Tyrannei der Ideologie und Kultur dar.“

Im Oktober dieses Jahres begegnete Geoff Brian Buczak, einem jungen Künstler aus Detroit, und blieb über ein Jahrzehnt mit ihm zusammen, bis Brian am 4. Juli 1987 an AIDS starb. Seit 1978 hat der Tod von Freunden und Verwandten Geoffs Leben und Arbeit beeinflusst und sein Repertoire der Zeremonien und



Body/Hair, New York, 15.5.1971

Gedenkformen erweitert. Eigentlich war der erste bedeutende Tod in Geoffs Leben, der Tod seiner zwei Jahre älteren Schwester Cynthia, als er fünf Jahre alt war. Von Beginn an fühlte er den Schatten ihres Todes als Unterton in der Symbolik seiner Arbeiten. Seine erste Begegnung als Erwachsener mit dem Tod war 1978, als George Maciunas, der Gründer von *FLUXUS* starb. Zusammen mit dem *FLUXUS*-Kollektiv führte er kurz vor Maciunas' Tod eine Zeremonie durch, die er *Fluxwedding* nannte, die Hochzeit von Maciunas und Billie Hutching. Nach Maciunas' Tod stellte er ein Programm einzelner Events zu einem *Fluxfuneral* zusammen. Während der *Fluxwedding* wurden wiederholt die Kleider und Geschlechterrollen getauscht, denn Maciunas war vielleicht selber Gay oder ließ zumindest darauf hoffen. „Geschlechtlich betrachtet war ich zwischen den Polen der Homo-

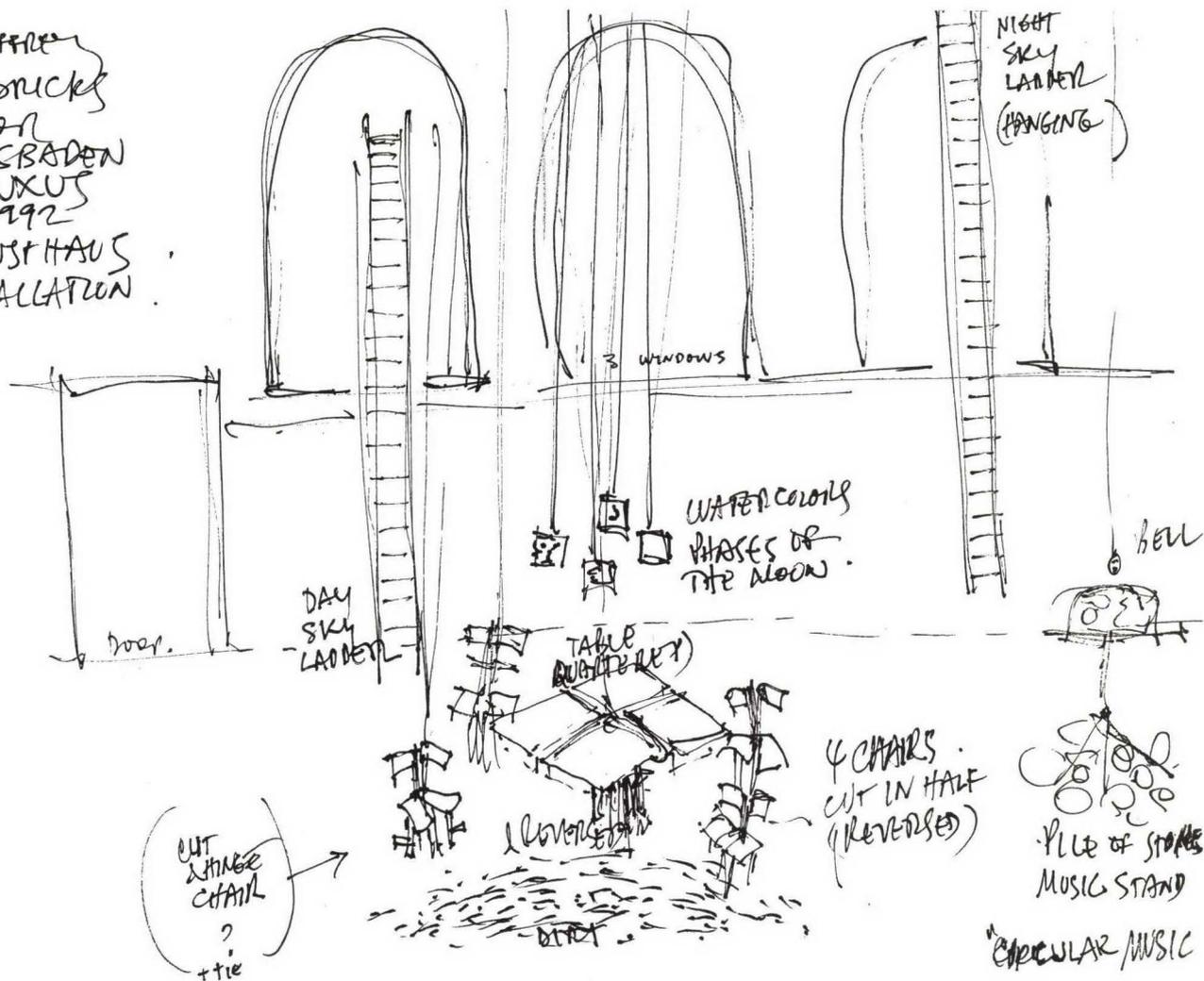


Unfinished Business, George Maciunas schneidet Hendricks' Haare, New York, 4.12.1976



Paris Sky Ladder - Night, 1983-1989 (Detail)

GEOFFREY
HENDRICKS
FOR
WIESBADEN
FLUXUS
1992
KUNSTHAUS
INSTALLATION



Entwurfszeichnung für die Installation im Kunsthaus Wiesbaden, 1992

und Heterosexualität hin und her gerissen, in beiden Welten lebend, der Reihe nach in jeder der beiden.“

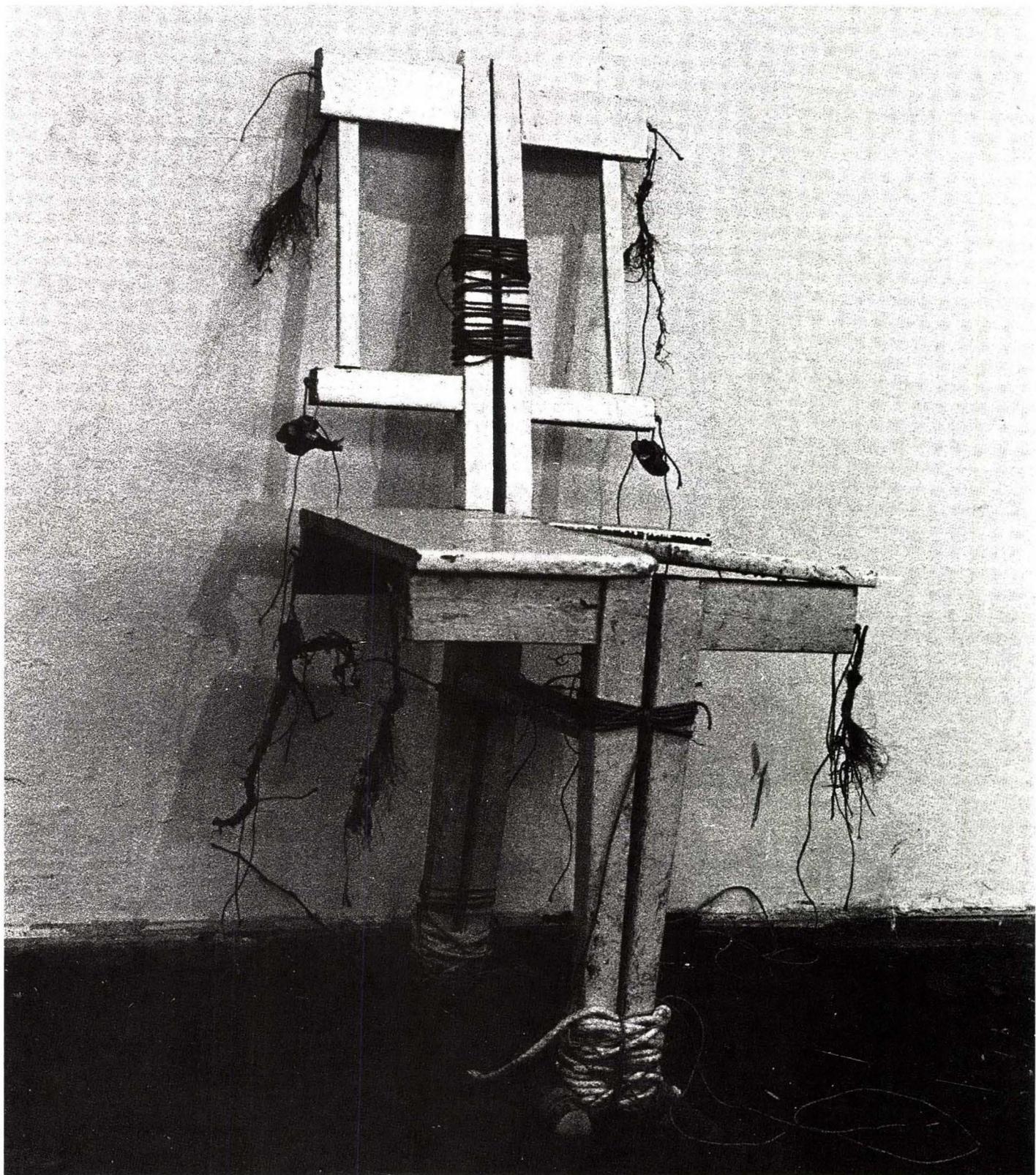
Im folgenden Jahr, 1979, starb Geoffs Vater, ein Englisch-Professor, Dichter und Gründer dreier Colleges in Vermont. 1980 legte Geoff zwei Totenmasken seines Vaters aus Terrakotta in eine Art Bett aus Zeitungspapier und trockenem Laub in eine Kiste, die Teil einer Installation in Neapel war. Zufällig hatte sein Vater auch eine Totenmaske seiner Mutter (Geoffs Großmutter) gemacht, die in einer kleinen Reisetasche aufbewahrt wurde. Einige Jahre später schenkte Geoff die zwei Totenmasken seines Vaters sowie eine Leiter mit Himmelsbildern des Tages und der Nacht dem Sonja Henie-Niels Onstad Art Center in Oslo. „Das englische Wort ‚sky‘ kommt vom alten norwegischen Ausdruck ‚Sky‘, der ‚Wolke‘ bedeutet.“

Als Geoffs Mutter im Mai 1987 (zwei Monate vor Brian) starb, machte er ein Gedenkbuch mit ihren Gedichten. Geoff ist ein dokumentarischer Künstler. Er hält seine Performances, Installationen, Träume, Aufzeichnungen und Gedächtnisveranstaltungen

fest, indem er sie als Bücher mit Photos oder Beschreibungen veröffentlicht.

Geoff spielte eine wichtige Rolle in der *Fluxlux* genannten Gedenkveranstaltung für Bob Watts im Oktober 1988, die Watts selbst vor seinem Tod entworfen hatte. Geoff trug schwarze Gummistiefel, einen schwarzen Mantel und eine Melone, er performte das Stück *Death Cleans Up*, und während der Prozession zu Watts Teich, wo weitere Fluxriten stattfinden sollten, trug er einen geöffneten großen, schwarzen Schirm über seinem Kopf und eine mexikanische Totenmaske über der Schulter. Lange Jahre war Watts Geoffs Kollege am Kunstinstitut der Rutgers Universität gewesen.

Ich glaube, daß Geoff unter allen seinen *FLUXUS*-Freunden und auch anderen Künstlern möglicherweise das feinste Gespür für die Wechselwirkung und Verbindung von Leben und Kunst hat – das zeigt sich besonders in den Zeremonien, die das Jetzt und das Danach verbinden –, weil er seinerzeit die entscheidende Wandlung seiner geschlechtlichen Identität durchgemacht hat.



Chair (Cut and Reversed), 1975, 82x38x41 cm



Geoffrey Hendricks auf Møn, 1992

„Ich sprach mit Francesco darüber, wie ich dazu kam, im Persönlichsten die Begegnung mit dem Universalen zu sehen ...“ Als Künstler ist er weder Perfektionist noch Formalist. Er sammelt alle möglichen Gegenstände, in denen er eine tiefere Bedeutung sieht, die einen unaussprechbaren Zusammenhang mit der Vergangenheit haben und die Patina des Ursprünglichen zeigen.

Geoff hat mindestens zwei Gedächtnis-Performances für Brian veranstaltet. Am 4. Juli 1991, Brians viertem Todestag und einem Tag, der für Brian als einem Amerikaner mit polnischer Abstammung besondere Bedeutung hatte, zeigte Geoff *Cortile* zusammen mit einem anderen Mann, Alberto, in Verona. Das Haar wurde geschnitten, beide bedeckten sich gegenseitig in einer Wanne mit Mehl und Erde, sie banden sich Blumen an Arme und Beine, bewegten einen Mond vor und zurück, Geoff erkletterte eine Leiter und begegnete oben in der Tür Alberto, wo sie sich gegenseitig mit blauem Make-Up bemalten, anschließend schoben sie eine Karre durch das Publikum mit zwei Hühnern in einem Käfig und zwei Tauben in einem anderen. Als eine dritte Person, die bisher Trompete dazu gespielt hatte, ein Feuer entfachte, ließen Geoff und Alberto die Tiere aus den Käfigen und brannten ein Feuerwerk dazu ab. „Für Brian war die Vergangenheit lebendig, er sah sich als Teil eines Kontinuums.“

In letzter Zeit wurde Geoff offener politisch, zumindest im Zusammenhang von bestimmten Ausstellungen. Für *Outrages Desire*, eine Vorführung an der Rutgers Universität während eines Gay- und Lesben-Symposiums, füllte er zwei Kondome, das eine mit Zucker, das andere mit Salz, und hängte sie neben drei Aquarelle des nächtlichen Himmels auf einen hölzernen Kleiderbügel.

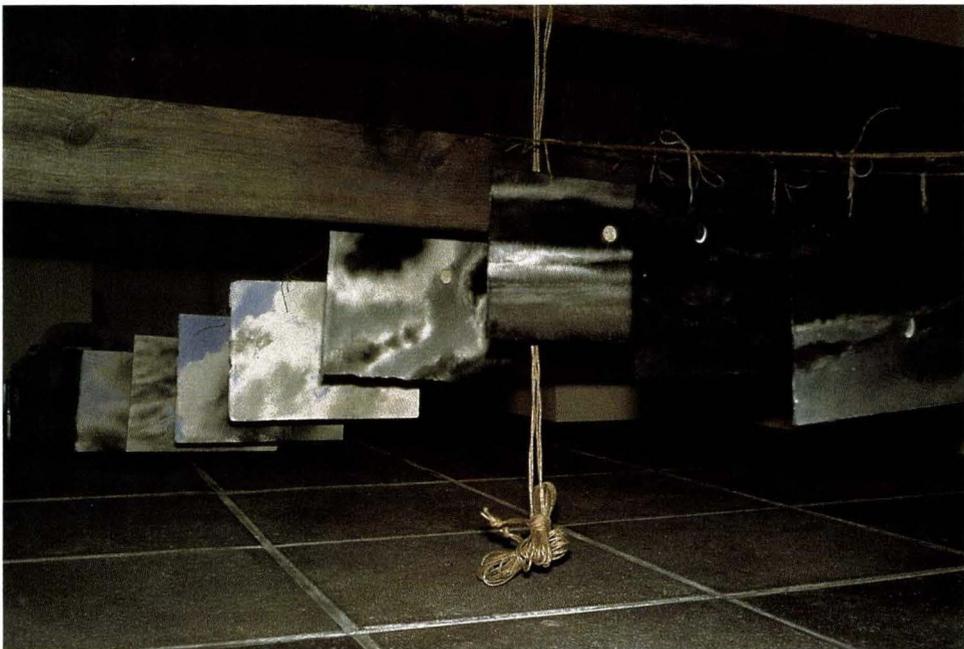
Die Wiesbadener Installation umfaßt auch einen Notenständer, der sicherlich mit solcher Körpersprache korrespondiert und

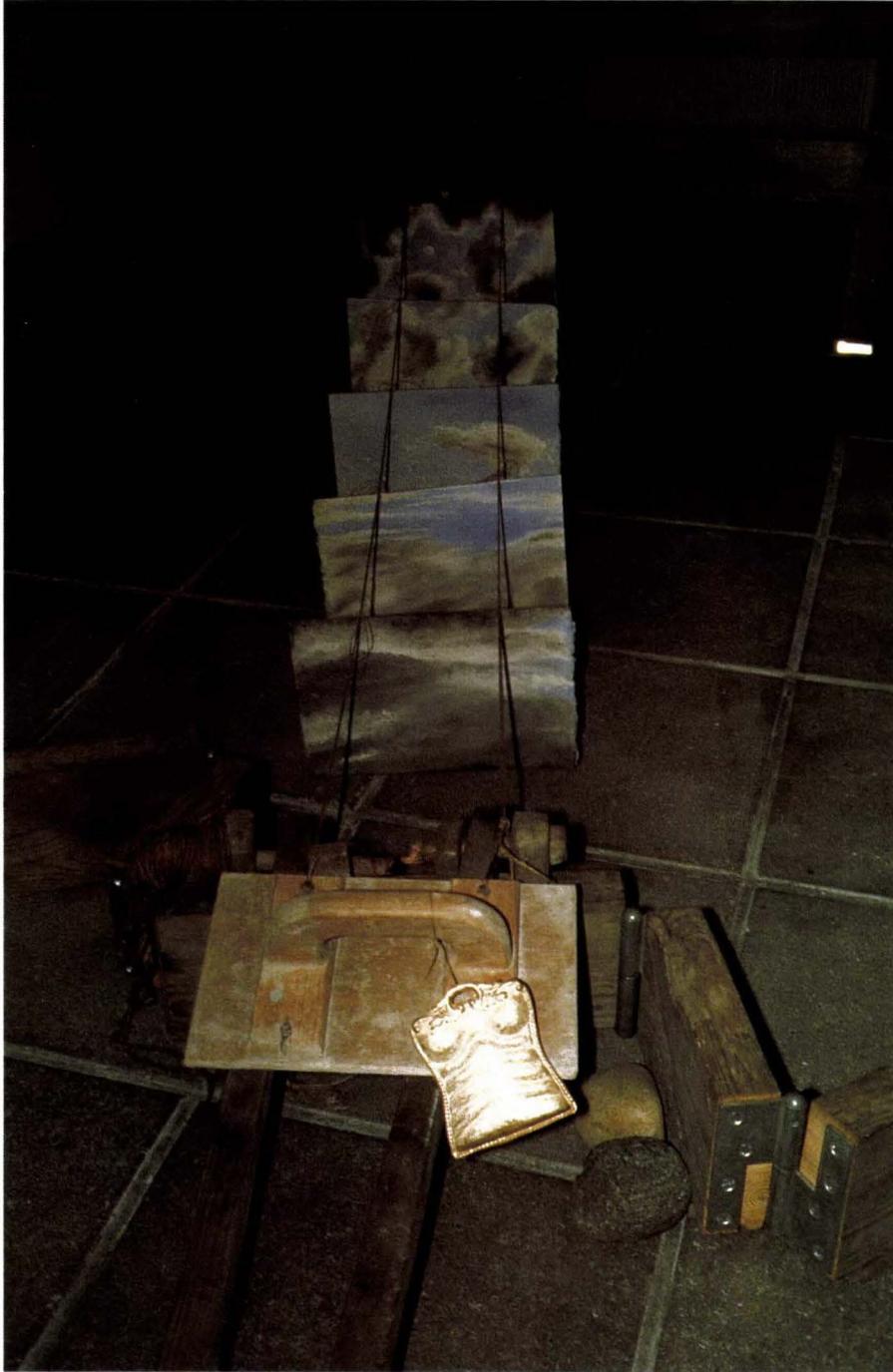


Cortile. For Brian Buczak In Memoriam, mit Alberto Pofili, Verona, 4.7.1991

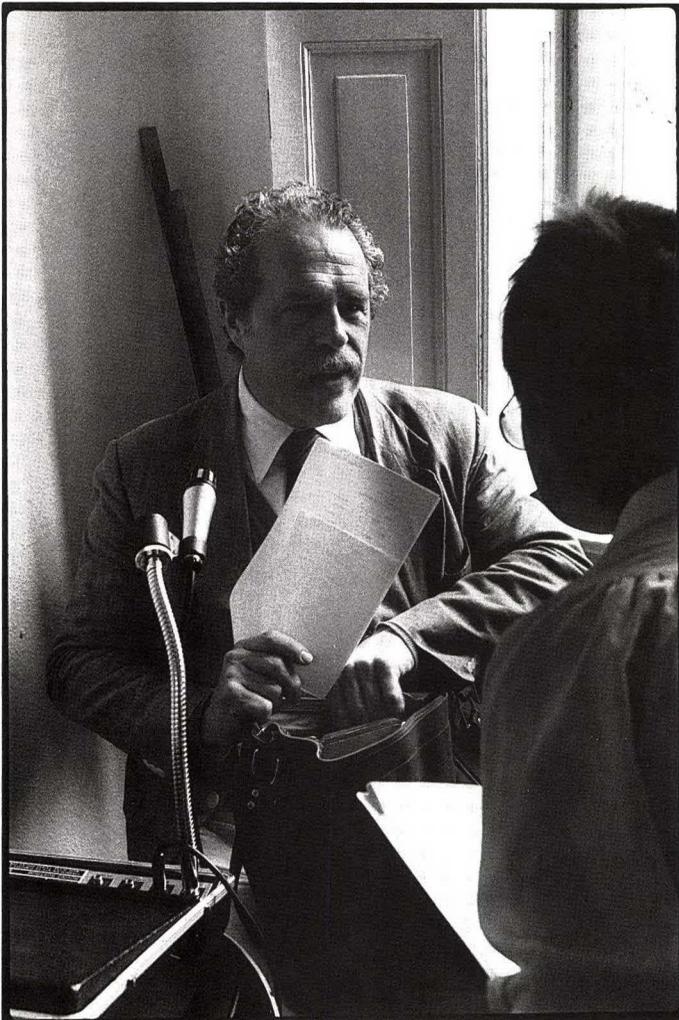
doch deutlicher metaphorisch im Sinne von Hendricks ist: der aufrechte Körper schwebt zwischen Himmel und Erde. Auf dem Ständer sind zwei halbkreisförmige Papierstücke, Himmelsbilder auf beiden Seiten, mit vier Mondansichten. Auch ein Taktstock liegt dort. Darunter erscheint ein Steinhaufen. Darüber hängt ein Glöckchen. In eine kleine Schachtel von 1971, genannt *Ring Piece*, legte Geoff seinen Hochzeitsring und zehn kleine Glöckchen. Ich sehe eine stille Zustimmung in all diesen stummen Glocken. „John Cage spricht davon, daß Geräusche Lärm sind, solange man gegen sie ankämpft, aber zu Musik werden, wenn man sie einfach hinnimmt.“

Jill Johnston





Weaving Sky Peace, Installation im Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, 1992 (3 Details)



Dick Higgins, geboren 1938 in Jesus Pieces in England, hat in den vergangenen Jahren hauptsächlich gemalt, in Acryl auf Leinwand. Seine Mutter war eine Amateurmalerin, und er wuchs unter bildenden Künstlern auf, doch lag sein Hauptinteresse in den 50er Jahren im Bereich der Musik. Auch in der Musik war es allerdings oft ein visueller Aspekt, der ihn reizte. Angeregt durch das Studium bei John Cage an der New School for Social Research in New York 1958-1959 entwarf er hauptsächlich visuelle, graphische Notationen. Im Kurs von John Cage traf er George Brecht, Al Hansen, Allan Kaprow, Jackson Mac Low und Richard Maxfield, und Higgins organisierte zusammen mit Al Hansen Events und Auftritte von befreundeten Künstlern unter der Gruppenbezeichnung „New York Audiovisual Group“. Aus diesem Zusammenhang heraus entwickelte sich seine Arbeit mit George Maciunas und die Teilnahme an den *FLUXUS*-Aktivitäten. Während er Kunst-Kurse an der Columbia University besuchte, studierte er 1960 und 1961 an der Manhattan School of Printing

Offsetdruck und Typographie. Diese Erfahrung kam ihm sowohl in seiner Beteiligung an *FLUXUS* als auch in der Arbeit für die *Something Else Press* (1964-1973) und die *Unpublished Editions* (1972-1986; seit 1978 *Printed Editions*) zugute. Als Buchgestalter und Autor hält er es mit Merle Armitages Bemerkung gegenüber Henry Miller: „Ich schreibe Bücher, um eine Gestaltungsaufgabe zu haben.“ Die Tätigkeit für die *Something Else Press* gab er in den 70er Jahren auf, um sich von da an stärker auf seine bildkünstlerische Arbeit zu konzentrieren. In den 70er und 80er Jahren entstanden der umfangreiche Siebdruck-Zyklus *7.7.73* und die Bild-Serien *Arrow Paintings* (1981-1987), *Map Paintings* (1988-1989), *Brown Paintings* (1989-1990) und *Blue Cosmologies* (1990). Seit 1991 arbeitet Higgins an dem Malerei-Zyklus *Natural Histories*. Seine vielen graphischen Arbeiten verlegte er in den vergangenen Jahren größtenteils bei der Edition Conz in Verona. Parallel zu der Arbeit an Büchern, Gemälden und Graphiken produzierte er in den 70er und 80er Jahren Hörspiele u.a. mit dem Süddeutschen Rundfunk, mit dem Westdeutschen Rundfunk und mit dem Radio Nacional España. Lehrverpflichtungen übernahm Higgins immer nur für kurze Zeit, von 1970 bis 1971 am California Institute of the Arts, 1977 am Center for Twentieth Century Studies an der University of Wisconsin und 1987 am Williams College. Er lebt und arbeitet in Barrytown, New York.

Einzelausstellungen

- 1973 Galerie René Block, Berlin
 1974 Centro de Arte y Comunicacion, Buenos Aires
 Galerie St. Petri, Lund
 Galerie Véhicule, Montreal
 1976 Museu de Arte Contemporanea, São Paulo
 1977 Galerie Ecart, Genf
 La Mamelle, San Francisco
 Studio Morra, Neapel
 1978 Galerie Inge Baecker, Bochum
 C Space, New York
 Galleri Sugurgata, Reykjavik
 1982 Galerie Inge Baecker, Bochum
 Galerie Ars Viva, Berlin
 Galerie A, Amsterdam
 1986 *Arrow Paintings*. Emily Harvey Gallery, New York
 1987 Art Gallery, San Diego State University, Calexico
 1988 Mid-Hudson Arts and Science Center, Poughkeepsie
 1989 *Maps and More*. Emily Harvey Gallery, New York
 Galerie Potocka, Krakau
 1990 *Brown Paintings*. Emily Harvey Gallery, New York
 1991 *Blue Cosmologies*. Galerie Schuppenhauer, Köln und Galerie Blau, Seeheim

Ausgewählte Gruppenausstellungen

- 1963 *Yam Hat Sale*. Smolin Gallery, New York
 1969 *Intermedia '69*. Heidelberg (Katalog)
 1970 *Happening & Fluxus*. Kölnischer Kunstverein, Köln (Katalog)
 1974 *What's the time?* René Block Gallery, New York
 1980 *Für Augen und Ohren*. Akademie der Künste, Berlin (Katalog)
 1981 *Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills (Katalog)
Fluxus – Aspekte eines Phänomens. Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Wuppertal (Katalog)
 1982 *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*. Museum Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Harlekin Art, Wiesbaden (Katalog)
 1985 *Vom Klang der Bilder*. Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart (Katalog)
1945–1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin (Katalog)
 1989 *Happenings + Fluxus*. Galerie 1900–2000, Galerie du Genie, Galerie de Poche (Katalog)
 1990 *Fluxus!* Institute of Modern Art, Brisbane (Katalog)
Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962. Biennale di Venezia, Venedig (Katalog)
Fluxus subjektiv. Galerie Krinzinger, Wien (Katalog)
Fluxus S.P.Q.R. Galleria Fontanella Borghese, Rom (Katalog)
 1991 *FluxAttitudes*. Hallways Contemporary Arts Center, Buffalo (Katalog)
 1992 *Zufall als Prinzip*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (Katalog)
Mit dem Kopf durch die Wand. Sammlung Block. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Katalog)

Ausgewählte Performances

- 1959 *New York Audiovisual Group. A Program of Advanced Music*. Kaufman Concert Hall, New York
Dick Higgins. Stacked Deck. The Village Gate, New York
 1960 *The Ray Gun Spex*. Judson Gallery, New York
Dick Higgins. Saint Joan At Beaurevoir. The Players Theatre, New York
Simultaneous Performance of Four Compositions by La Monte Young, Terry Riley, Walter de Maria, Dick Higgins. Old Spaghetti Factory, San Francisco
New York Audiovisual Group. New Music. The Living Theatre, New York
 1961 *Festival of Electronic Music*. AG Gallery, New York
 1962 *Dick Higgins. Two Generous Women*. The Living Theatre, New York
Dick Higgins. Broadway Opera. Lupe, Köln
 1962–1964 *FLUXUS Festivals und Konzerte* in Wiesbaden, Amsterdam, Kopenhagen, Paris, Düsseldorf, New York u.a.
 1964 *Monday Night Letters*. Cafe Au Go Go, New York
 1965 *Dick Higgins. 3 Happenings*. Sunnyside Garden, New York
Something Else. A Concert of New Music + Events. ICA, London
Music for the Eye and Ear. The Isaacs Gallery
 1966 *Koncert Fluxu*. Klub Umelcu, Prag
FLUXUS-KONZERT. Galerie René Block, Forumtheater, Berlin
 1967 *What Did You Bring?* mit John Cage und Alison Knowles. Museum of Contemporary Art, Chicago
 1968 *The Thousand Symphonies*. Douglas College, New Brunswick
 1971 *Parade*. California Institute of the Arts, Tujunga
 1974 *Act*. Bowery Theater, New York
 1976 *Gilles*. Whitney Museum of American Art, New York
 1977 *The Importance of Caravaggio*, mit Alison Knowles. Musée des Beaux-Arts, Montreal
 1979 *An Evening of Dick Higgins and Alison Knowles*. University of Massachusetts, Amherst
 1985 *1959/60*. New World Theatre, New York
 1989 *Act. Metadramas. The Importance of Caravaggio*. Wiener Theater Festival, Wien
Fluxus 1962 bis 1989. Bonner Kunstverein, Bonn

Ausgewählte Publikationen und Beiträge

- 1960 *What are Legends*, New York
 1962 Dé-coll/age 2 und 3, Köln
 1963 *An Anthology*, hg. von La Monte Young, Jackson Mac Low, New York
 Fluxus Preview Review, New York, Fluxus
 1964 ccVTRE, Fluxus Newspaper nos. 1 und 2, New York, Fluxus
Jefferson's Birthday. Postface, New York, Something Else Press
 Dé-coll/age 4, Frankfurt
 1965 *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*. Eine Dokumentation hg. von Jürgen Becker, Wolf Vostell, Reinbek bei Hamburg
 Dé-coll/age 5, Frankfurt
 1966 *Manifestos, A Great Bear Pamphlet*, New York, Something Else Press
Intermedia, in: Something Else Newsletter no.1, New York, Something Else Press
 1967 Dé-coll/age 6, Frankfurt
 1969 *foew&ombwhnw*, New York, Something Else Press
 1972 *A Book About Love & War & Death*, Barton, Something Else Press
 1973 *Spring Game*, Barton, Unpublished Editions
 1975 *Modular Poems*, Barton, Unpublished Editions
 1976 *Classic Plays*, West Glover, Unpublished Editions
 1977 *How we met, or a microdemystification*, AQ 16, Saarbrücken
 1980 *Piano Album: Short Pieces 1962–1984*, New York, Printed Editions
 1982 *Selected Early Works 1955–1964*, Berlin, Edition Ars Viva!
 1983 *Horizons: the Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale
 1987 *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, hg. von Dick Higgins, New York
 1990 *Music from Outside*, in: Katalog Sydney, *The Ready made Boomerang*. 8th Biennale of Sydney
 1991 *Fluxus: Theory and Reception*, in: Lund Art Press Vol.2, No. 2, Lund
Fluxus vor Fluxus. Dieter Daniels sprach mit Dick Higgins, in: Kunstforum Nr. 115

Ausgewählte Literatur

- 1979 Harry Ruhé, *FLUXUS, the most radical and experimental art movement of the sixties*, Amsterdam
 1988 Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, New York

FLUXUS einst, FLUXUS jetzt und FLUXUS demnächst

Mir war immer am wohlsten, wenn im Sprechen über *FLUXUS* nicht eine verbindliche Definition gegeben wurde, sondern eine, die *FLUXUS* auf drei Säulen stehen ließ: eine bestimmte Art von Werken, die Leute, die *FLUXUS* machten und die damit verbundene Lebensweise. Der Wert von *FLUXUS* lag weniger in seinen Artefakten oder in seiner historischen Stellung als Erfüllung früherer ikonoklastischer Gruppierungen – Futurismus, Dada und Surrealismus zum Beispiel – als in seinen ästhetischen und ethischen Begleiterscheinungen. Deshalb konzentrierte ich mich, wenn ich mich formal damit befaßte, auf die „Intermedia“, diesen vielfach mißverstandenen Begriff, den ich 1964 von Samuel Taylor Coleridge aufgriff, und auf die Notwendigkeit, Einzelwerke aus einer über Hans Georg Gadamer von Martin Heidegger abgeleiteten hermeneutischen Perspektive zu behandeln. Diesen Ansatz habe ich in meinem Essay *FLUXUS, Theory and Reception* ausgeführt.¹⁾

Die Welt von 1992 ist nicht mehr die Welt von 1982 oder 1972, geschweige denn die von 1962, als *FLUXUS* sich erstmals in voller Ausbildung manifestierte. 1972 war *FLUXUS* ziemlich außer Mode gekommen, störend für die Wissenschaftler und das kommerzielle Kunstestablishment. Aber Maciunas, unser Vorsitzender, wenn auch nicht wirklich unser Leiter (er betonte immer, daß *FLUXUS* ein „Kollektiv“ war), war noch am Leben und wohlauf, und die Fluxartisten standen untereinander noch in regelmäßiger Verbindung. 1982 waren er und einige unserer aktivsten Kollegen tot, und bei den meisten von uns zeigt sich eine Vielfalt im Werk, das ganz anders war als unser Werk von vor zwanzig Jahren, so daß man zu Recht fragen konnte: „Ist *FLUXUS* tot?“ Ob das nun so ist oder nicht, ist umstritten, aber sicher hatte sich mit der Welt ringsrum auch *FLUXUS* verändert. Es war zu einem historischen Phänomen geworden, und man konnte nicht mehr in gutem Glauben ein *FLUXUS*-Werk à la 1962 präsentieren und von ihm erwarten, daß es dieselbe Bedeutung hätte wie damals. Ich machte einige Performance-Stücke, die diese Veränderungen reflektierten, die *Metadramas*, wobei ich die alten Formen verwendete, aber den Schwerpunkt auf damals gängige Themen legte wie Narrativität, Gebrauch von persönlichem Material, etc., die zwanzig Jahre früher mit einem Bann belegt worden wären.

Ursprünglich von der Musik und vom graphischen Design zu *FLUXUS* kommend, hatte ich nicht den Wunsch, Kunstwerke für die existierenden Formen der Kunstförderung zu machen. Nicht daß ich dagegen war, aber ich sah nicht, wie es mein Anliegen erfüllen könnte. Ich entschied mich vielmehr für die Collage im Weltmaßstab, für das Publizieren, für die *Something Else Press*, in der ich mich völlig entfalten konnte.

In den 70er Jahren erschien mir diese Forschung dann hinreichend vollständig, deshalb hörte ich damit auf und begann am

3. Juli 1973 eine Reihe von graphischen Unikaten, genannt *7.773* nach ihrem Anfangsdatum, und produzierte in den nächsten beiden Jahren einen Zyklus von mehr als 800 Stücken, darunter auch eine Puppen-Oper, *Spring Game*.²⁾ Diese Serie ist eine Art ländliche, sogar arkadische Pop Art. Ich stand der anderen Pop Art, gerade wegen deren übermäßig städtischer Voreingenommenheit, nie besonders nahe. Die *7.773* Stücke wurden manchmal als Notationen für Gedichte und auch Performances verwendet. Danach widmete ich mich eine Zeitlang der Erstellung eines historischen Modells für Intermedia, indem ich etwa 1800 visuelle Gedichte aus der Zeit vor 1900 dokumentierte, um zu zeigen, daß dieses Intermedium so alt ist wie die übrige Dichtung, und daß es nicht besonders modern ist, visuelle und literarische Erfahrungen zu kombinieren.³⁾ Um eine historisch-theoretische Basis für solche Werke aufzuzeigen, arbeitete ich mit Charles Doria zusammen, und wir übersetzten eines von Giordano Brunos letzten Werken, *De Imaginum, Signorum et Idearum* (1591)⁴⁾, wo am Ende des Ersten Buches eine vorausschauende Aussage über Intermedia steht. An diesem Punkt hatte ich dann einstweilen genug theoretische Arbeit geleistet, daher war es die nächste Aufgabe, wieder vom Schwerpunkt *FLUXUS* auszugehen. Neben den *Metadramas* produzierte und publizierte ich deshalb eine Menge – hauptsächlich musikalische – Performance-Notationen, von denen viele Teil der *Graphis*-Notations-Serie sind, die 1959 angefangen wurde. Diese erforderten immer häufiger die Ausführung in großem Maßstab, so realisierte ich sie in Acryl-Farbe auf Leinwand, und so wurde ich schließlich zum Maler. Die historischen Forschungen der 70er und 80er Jahre gaben mir Stoff für mindestens zwei Hörspiele, *Scenes Forgotten and Otherwise Remembered* (1986) und *Storm Riders* (1990), aber ich habe in diesen letzten acht Jahren relativ wenig geschrieben – sicher werde ich später wieder mehr schreiben –, aber zur Zeit liegt eben darauf nicht mein Schwerpunkt. Ich habe die Erkundung der Diachronie auf die Themen meiner Bilder ausgeweitet – die *Arrow-Paintings* der *Graphis*-Serien, dann die *Map Paintings* (1985–88), *Brown-Paintings* (1988–89), *Blue Cosmologies* (1990) und die *Natural Histories* (1991–), an denen ich derzeit noch arbeite, die ich aber wohl im nächsten Jahr abschließen werde.

Das war nun meine eigene Laufbahn und Entwicklung, aber ich denke, meine anderen Fluxkollegen sind in den vergangenen Jahren ähnlichen Entwicklungslinien gefolgt. Jetzt ist aber eine neue Gefahr aufgetaucht. Gerade zu einer Zeit, da sich die Aufmerksamkeit erfreulicherweise von Neuem auf *FLUXUS* richtet, wird *FLUXUS* nicht als ein Ausgangspunkt begriffen, sondern als etwas scharf und eng umrissenes Festes mißverstanden, dem die *FLUXUS*-Künstler entsprechen sollen. Wir werden ständig aufgefordert, an unserem früheren Werk festzuhalten,

Werke wiederherzustellen, die verloren gegangen sind oder materiell nie vollständig ausgeführt wurden. Man hat zugelassen, daß unsere vergangene Geschichte den derzeitigen Rahmen unserer Erkundungen einengt. Als ob Max Ernst wegen seiner frühen Dada-Collagen nicht seine wunderbaren Frottagen der späteren Jahrzehnte hätte machen dürfen. Aus Frustration darüber haben einige Kollegen vermieden, an Ereignissen teilzunehmen, die sich selbst *FLUXUS* nannten. Ich bin jetzt in der glücklichen Lage, *Gateway* (ca. 1961), das noch nie gebaut wurde, für die Wiesbadener Ausstellung und *Intermedial Object #1* (1966), das ich selber nie gemacht habe⁵⁾, für das *FLUXUS* Festival in Köln realisieren zu können. Aber ich halte es nicht für gesund, wenn die älteren Stile der Intermedialen Objekte heute einen Zwang auf mich ausüben, oder wenn andere Fluxartisten zu sehr die guten alten Zeiten wiederholen – es wird schließlich später auch noch gute Zeiten geben. Und was meine eigene Arbeit betrifft, so glaube ich wirklich nicht, daß mein Beitrag, worin er auch bestehen mag, sich auf Skulpturen oder Objekte gründen wird.

Nach den Fluxgedenkefeiern von 1992–93, von denen mir in Europa und Nordamerika sieben Ausstellungen in Museen und drei in Galerien bekannt sind, sollte der Schwerpunkt auf den Bedürfnissen der Gegenwart liegen, auf der Erkundung der schon erwähnten Diachronie- und Design-Ideen sowie auf den am Anfang dieses Textes erwähnten ethischen Problemen. Ersteres wird sich in Bildern und Zeichnungen niederschlagen, während letzteres, ein bißchen theoretisierend und generalisierend, in Performance-Stücken behandelt werden kann. Damit will ich sagen, daß es sogar in der Performance-Kunst zu viel Diktat gibt. „Wenn du mein Stück machen willst, dann aber so“, scheinen die Stücke zu sagen. Heute, da unsere Freiheiten von der Bürokratie und der neuen Armut so sehr bedroht sind, da die normativen Reaktionen auf die bevorstehenden Umwelt- und Gesellschaftskatastrophen so unangemessen sind, scheint es völlig unangemessen, dies auch noch dadurch zu verschärfen, daß man den Leuten sagt, was sie zu machen haben. Neue Formen des Dialogs unter den Menschen zu schaffen, neue Werke, die es dem Betrachter oder dem Empfänger erlauben, den Zyklus der Kommunikation zu vervollständigen – das scheint heute sehr viel wichtiger, damit die 90er Jahre nicht einfach nur ein Wiederaufguß unserer früheren Erfahrung und Arbeit sind, sondern etwas, das auch noch im nächsten Jahrhundert von Nutzen sein wird. Das bedeutet wohl, daß wir weitermachen müssen, als hätten wir ein „Armutsgelübde“ abgelegt – die meisten von uns Fluxartisten scheinen so etwas getan zu haben, es war uns durch den Charakter unserer Unabhängigkeit auferlegt –, aber das ist nicht der Kern, und so war es auch nie gemeint. Wir können vielmehr sehen, daß wir, wenn wir über die kommerzielle und akademische Dürre unserer sogenannten „postmodernen“ Zeit hinausgehen wollen, eine prämillenaristische Perspektive einnehmen müssen, mit dem Gefühl, daß eine lebensfähige Zukunft unser Werk beobachtet. Nur dann bleiben wir dem wahren Geist von *FLUXUS* treu.

Dick Higgins
Santa Monica, Kalifornien, 21.6.1992

¹⁾ In *Lund Art Press* Vol. 2, No. 2 (1991)

²⁾ Erschienen als *Spring Game*, Barton 1973.

³⁾ Erschienen als *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, Albany 1987

⁴⁾ Erschienen als Giordano Bruno, *On the Composition of Images, Signs and Ideas*, New York 1991.

⁵⁾ Es wurde von John Armleder in der Galerie Ecart in Genf ausgeführt, aber ich habe es nie gesehen.

Gateway (für Pierre Mercure)

Pierre Mercure war ein frankokanadischer Komponist elektronischer Musik, der bei einem Autounfall im Sommer 1962 zu Tode kam, kurz vor seiner geplanten Teilnahme am ersten Wiesbadener *FLUXUS* Festival. 1961 besuchte ich ein Konzert in Montreal, bei dem er die Bühne mit metallenen Objekten behängt hatte, zusammen mit dem Bildhauer Arman Vaillancourt. Er trug eine riesige Bärenmütze, ging umher, stieß die Objekte aneinander und produzierte so Musik. Für eines der Wiesbadener Konzerte kauften Maciunas und ich ein Sortiment metallener Objekte bei einem Schrotthändler außerhalb von Wiesbaden mit der Absicht, Mercures Stück zu rekonstruieren, aber wir waren nicht imstande, uns auszudenken, wie die Objekte zu hängen seien, und deshalb wurden sie nach Eihalten im Taunus gebracht, wo Maciunas sie in einen (unvollendeten) Schrottgarten einfügte. Und das war's.

Meine Idee ist, einen Durchgang zu einem Raum zu gestalten, den das Publikum dergestalt passiert, daß es metallene Objekte anstößt, so daß sie zusammenstoßen. Die Klänge sollten verstärkt und in den Raum abgestrahlt werden, und zwar ziemlich laut, über zwei Lautsprecher. Einige Objekte sollten aufgehängt, andere einfach im Raum aufgebaut werden und weitere lose aufgestellt, damit das Publikum damit improvisieren kann.

Zu diesem Zweck sollten Kontaktmikrophone verwendet werden, mit einem einfachen Mischpult, einem Verstärker und zwei großen Lautsprechern. Die Metallobjekte sollten eng genug im Raum verteilt werden, so daß das Publikum sich hindurchzwängen muß und die Objekte zusammenstoßen. Einige wenige Objekte sollten an der Decke aufgehängt werden, so daß sie auch aneinandergestoßen werden können: der beste Platz dafür wäre direkt am Anfang des Durchgangs.

Ich veranschlage, daß wir für das Stück in dem zur Verfügung stehenden Raum (14 mal 3 Meter) 24 Kontaktmikrophone benötigen und 20 große Objekte (wie Waschmaschinen, Wäschetrockner, Chemikalienfässer usw.) sowie 30 kleinere und, wenn möglich, ein Automobilchassis, das am Eingang aufgehängt werden kann.

Dick Higgins
Barrytown, New York, 22.7.1992

Gateway (for Pierre Mercure)

by Dick Higgins

Pierre Mercure was a French Canadian electronic composer who died in an automobile accident in the summer of 1962, shortly before he was to have taken part in the first Wiesbaden FESTUM FLUXORUM. In 1961 I attended a concert in Montréal where he had hung a stage with metallic objects, among which the sculptor Armand Vaillancourt, wearing a huge busby hat, moved, knocking the objects together and producing music. For one of the Wiesbaden concerts Maciunas and I bought an assortment of metallic objects from a junk yard [Schrotthandler] outside Wiesbaden, intending to reconstruct Mercure's piece, but we were unable to devise a way to hang the objects and so they were brought to Ehlhalten am Taunus, where Maciunas put them in an (unfinished) junk garden. End of story.

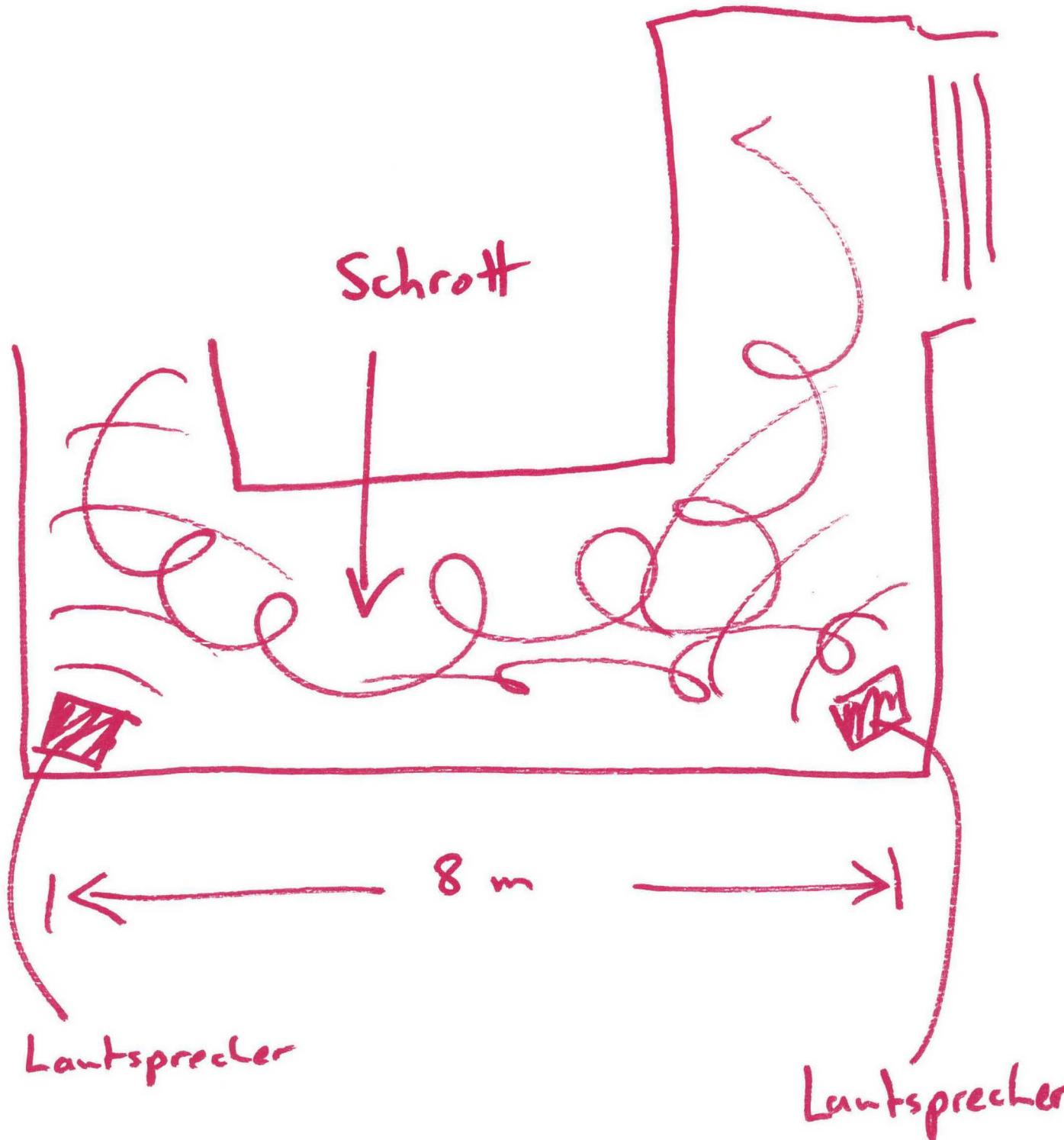
My idea is to build an entrance way into a room, among which spectators pass in such a way as to brush up against metallic objects, knocking them together. The sounds should be amplified and broadcast, rather loud, through two loudspeakers. Some objects should be hung, some simply placed in the space, and some let loose for the spectators to improvise with.

For this, contact microphones should be used, with a simple mixer, amplifier and two large loudspeakers. The metallic objects should be placed in the space densely enough that the spectators must squeeze past them, causing the objects to knock together. A few objects should be hung from the ceiling, so that they too can be knocked together: the perfect place for this to occur would be at the very beginning of the gateway.

My estimate is that to do this piece in the space allowed (14m x 3m) we will need 24 contact microphones, 20 large objects (such as washing machines, clothes dryers, chemical drums, etc.), 30 smaller ones and, if possible, an automobile chassis which can be hung at the entrance.

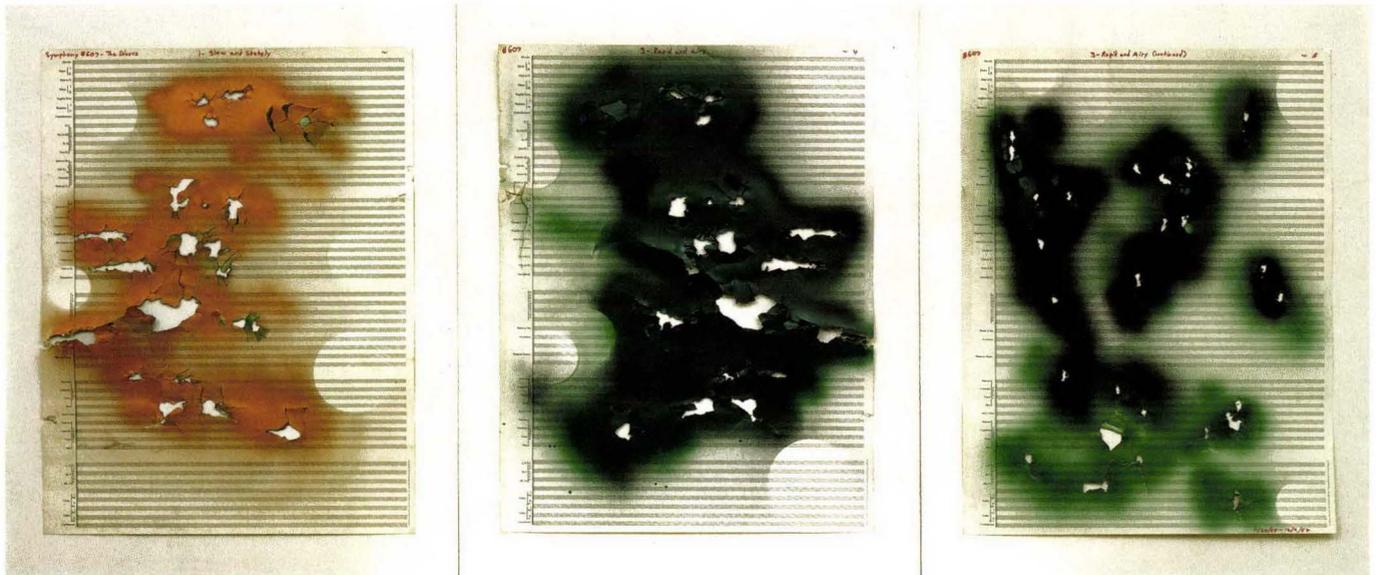
Barrytown, New York
22. July, 1992

Gateway (for Pierre Mercure)





Mechanical Music No. 1, 1959 (1980)



Symphony 607 - The Divers, 1968, Fünfteilige Partitur, jeweils 57,5x44,5 cm
(Abbildung oben: 3 Partiturseiten; Abbildungen unten: Entstehungsprozeß)



Albumblatt, 1982, 31x61 cm (50 Exemplare)



Something Else Newscard #5

We'd hate to lose a nickle for everyone who is claimed to have originated happenings, each in his own way. The latest is Red Grooms, (*The Village Voice*, July 15th). Our interest is in the namer and systematizer of the concept, Allan Kaprow, whose masterwork on the subject, *Assemblage, Environments and Happenings* is being published by Harry N. Abrams, Inc., 6 West 57th Street, New York 10019, on November 22nd.

Philip Corner, Spades in *The Four Suits*, is in Meridian, Mississippi with the Movement. Al Hansen's First World Congress of Happenings at Provincetown, Mass. was a resounding success. Among those attending was Eric Andersen, the terror of Copenhagen, who is best known for having cut off the head of the little mermaid. Camille Gordon is writing a sexy detective novel: her hero's name is Bobsy Kamp. Dick Higgins has a new graphic arts camera, on which we will do all our own halftones and illustrations. This should give us spectacular quality control.

Jackson Mac Low's *Stanzas for Iris Lesak and Other Works* will be one of our next winter titles. Wolf Vostell will do the design. Mac Low is also the author of the very interesting jacket copy on Fillou's *Ample Food for Stupid Thought*, now available as a book for \$5 or as a handsomely boxed set of postcards for \$9.

Something Else Newscard #8

The millenium has arrived! *The Four Suits* and Al Hansen's *Primer of Happenings & Time/Space Art* are ready at last! To say nothing of our muchly fun catalog, which you should receive shortly.

Roll out the beer, boys, Great Bear Pamphlets are born—the best (and least expensive) small documents on the new art. Order, through us, "by Alison Knowles," which has all her performance pieces to date (40¢), Dick Higgins' "A Book About Love & War & Death, Canto One," a 60¢ round robin intended only for reading aloud, with each reader picking up where the previous one cracked up laughing or roaring, and George Brecht's "Chance Imagery" (80¢), the best essay on the subject. Future Great Bears will be by Oldenburg, Hansen, Rothenberg, etc. Please include 10¢ handling charge for each pamphlet ordered by mail.

Al Hansen, the well-known rocketeer, is going to do a "visual-visceral happening environment," *A McLuhan Megillah*, in his huge loft Time/Space Theater late in January and in February. Interested in further details? Drop a self-addressed postcard to Al Hansen, Time/Space Theater, 119 Avenue D, New York, N. Y. 10009. Put him on your mailing list too: there are very few things he's not interested in.

the something else NEWSLETTER

Volume 1, Number 1

February, 1966

40¢

INTERMEDIA

by Dick Higgins

Much of the best work being produced today seems to fall between media. This is no accident. The concept of the separation between media arose in the renaissance. The idea that a painting is made of paint on canvas or that a sculpture should not be painted seems characteristic of the kind of social thought—categorizing and dividing society into nobility with its various subdivisions, untitled gentry, artisans, serfs and landless workers—which we call the feudal conception of the Great Chain of Being. This essentially mechanistic approach continued to be relevant throughout the first two industrial revolutions, just concluded, and into the present era of automation, which constitutes, in fact, a third industrial revolution.

However, the social problems that characterize our time, as opposed to the political ones, no longer allow a compartmentalized approach. We are approaching the dawn of a classless society, to which separation into rigid categories is absolutely irrelevant. This shift does not relate more to East than West or vice-versa. Castro works in the cane fields. New York's Mayor Lindsay walks to work during the subway strike. The millionaires eat their lunches at Horn and Hardart's. This sort of populism is a growing tendency rather than a shrinking one.

We sense this in viewing art which seems to belong unnecessarily rigidly to one or another form. We view paintings. What are they, after all? Expensive, hand-made objects, intended to ornament the walls of the rich or, through their (or their government's) munificence, to be shared with the large numbers of people and give them a sense of grandeur. But they do not allow of any sense of dialogue.

Pop art! How could it play a part in the art of the future? It is bland. It is pure. It uses elements of common life without comment, and so, by accepting the misery of this life and its aridity so mutedly, it condones them. Pop and Op are both dead, however, because they confine themselves, through the media which they employ, to the older functions of art, of decorating and suggesting grandeur, whatever their detailed content or their artists' intentions. None of the ingenious theories of the Mr. Ivan Geldoway combine can prevent them from being colossally boring and irrelevant. Mirlo runs his Mad Avenue gallery, in which he displays his pretty wares. He is protected by a handful of rude footmen who seem to feel that this is the way life will always be. At his beck and call is Sir Fretful Callous, a moderately well-informed high priest, who apparently despises the Flame he is supposed to tend and there-

Copyright © 1966 by Something Else Press, Inc., 160 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10010. All rights reserved. Printed in the United States of America.

Something Else-Informationen: Newscard und Newsletter

lichem Material unterstützte, produzierte er andererseits entschlossen gutgemachte „buchartige“ Bücher, leinengebunden und mit glänzenden Schutzumschlägen. Sie sahen keineswegs unverdaulich aus, tatsächlich stachen ihr manchmal grelles Schriftbild und ihre auffallende graphische Behandlung aus dem Regal hervor, aber ich war erstaunt über den Konformismus. Dick vertrat das radikalste Kunstkonzept jener Zeit: Intermedia; er schrieb Anfang 1966 im ersten *Something Else Newsletter* den Schlüsselessay, in dem er es definierte; doch er experimentierte nicht mit der Form des Buches.

Es stellte sich natürlich heraus, daß er recht hatte. Weil er dort annoncierte, wo Buchhändler und Bibliothekare nachschauten, und weil er ihnen eine Verpackung anbot, die sie akzeptieren konnten, schmuggelte er die Avantgarde in die Hände einer neuen Leserschaft. Diese „künstlerischen Wölfe in Schafspelzen“ infiltrierten das Establishment und bereiteten die kommende Revolution des Künstlerbuches vor.

Erwartungsgemäß lauerte hinter dem ordentlichen Äußeren ein ziemlich radikaler und thematisch nicht begrenzter Querdenker. Welcher andere Verleger hätte eine Reihe von Pamphleten nach dem von der *Great Bear-Company* geleasteten Wasserkühler (ein weiteres Symbol der Konvention) benannt!

Dick und ich hatten sehr verschiedene Aufgaben. Solange ich dort arbeitete, wählte er alle Titel aus, kümmerte sich um Design und Herstellung (er hatte diese Jobs zuvor für einen Buchproduzenten getan) und verwaltete die Finanzen (denn schließlich, wie Emmett Williams einmal sagte: „war es... Dicks Geld“) 1). Entsprechend seiner Erfahrung bei der Buchherstellung machte er ausführliche Kostenberechnungen, die dann zum Beispiel ergaben, daß Ray Johnsons *The Paper Snake* genau 3.47 Dollar kosten mußte.

Diese professionellen Kalkulationen konnten aber auch in einem Anflug von Optimismus zum Fenster hinausfliegen, was viel darüber aussagt, warum die *Something Else Press* bankrott ging und warum auch heute noch so viele der Titel zu mäßigen Preisen lieferbar sind. Wenn Dick z.B. 1000 Exemplare eines Buches gedruckt und die ersten 200 an Freunde und potentielle Kritiker ausgegeben und vielleicht 50 Bestellungen (alle remittierbar) von Buchhandlungen, die jeden neuen, anständig publizierten Band begrüßten, an Land gezogen hatte, überprüfte er den verbliebenen Bestand und erklärte: „Es ist Zeit für einen Nachdruck“.

Dick schrieb auch alle Werbetexte, Newsletters und Waschzettel, was ihn manchmal in die peinliche Lage brachte, von seiner

Intermedia by Dick Higgins

fore prefers anything which titillates him. However, Milford needs his services, since he, poor thing, hasn't the time or the energy to contribute more than his name and perhaps his dollars; getting information and finding out what's going on are simply tooooooo exhausting. So, well protected and advised, he goes blissfully through the streets in proper Louis XIV style.

This scene is not just characteristic of the painting world as an institution, however. It is absolutely natural to (and inevitable in) the concept of the pure medium, the painting or precious object of any kind. That is the way such objects are marketed since that is the world to which they belong and to which they relate. The sense of "I am the state," however, will shortly be replaced by "After me the deluge," and, in fact, if the High Art world were better informed, it would realize that the deluge has already begun.

Who knows when it began? There is no reason for us to go into history in any detail. Part of the reason that Duchamp's objects are fascinating while Picasso's voice is fading is that the Duchamp pieces are truly between media, between sculpture and something else, while Picasso is readily classifiable as a painted ornament. Similarly, by invading the land between collage and photography, the German John Heartfield produced what are probably the greatest graphics of our century, surely the most powerful political art that has been done to date.

The ready-made or found object, in a sense an in-

A spiritual blast-off—

A Primer of Happenings & Time / Space Art by Al Hansen

160 pages, with over 100 illustrations: \$4.50

A collection of intermedial art—

The Four Suits by Philip Corner, Alison Knowles, Benjamin Patterson and Tomas Schmit

208 pages, with graphics and notations: \$5.00

Available from Something Else Press, Inc. or from the Gotham Book Mart, the 8th Street Bookshop, or Wittenborn & Company in New York, or through your favorite bookstore anywhere.

termedium since it was not intended to conform to the pure medium, usually suggests this, and therefore suggests a location in the field between the general area of art media and those of life media. However, at this time, the locations of this sort are relatively unexplored, as compared with media between the arts. I cannot, for example, name work which has consciously been placed in the intermedium between painting and shoes. The closest thing would seem to be the sculpture of Claes Oldenburg, which falls between sculpture and hamburgers or Eskimo Pies, yet it is not the sources of these images which his sculpture resembles so much as the images themselves. An Oldenburg Eskimo Pie may look something like an Eskimo Pie, yet it is neither edible nor cold. There is still a great deal to be done in this direction in the way of opening up aesthetically rewarding possibilities.

In the middle 1950's many painters began to realize the fundamental irrelevance of Abstract Expressionism, which was the dominant mode at the time. Such painters as Allan Kaprow and Robert Rauschenberg in the United States and Wolf Vostell in Germany turned to collage or, in the latter's case, dé-collage in the sense of making work by adding or removing, replacing and substituting or altering components of a visual work. They began to include increasingly incongruous objects in their work. Rauschenberg called his constructions "composites" and went so far as to place a stuffed goat—spattered with paint and with a rubber tire around its neck—onto one. Kaprow, more philosophical and restless, meditated on the relationship of the spectator and the work. He put mirrors into his things so the spectator could feel included in them. That wasn't physical enough, so he made enveloping collages which surrounded the spectator. These he called "environments." Finally, in the Spring of 1958, he began to include live people as part of the collage, and this he called a "happening."

The proscenium theater is the outgrowth of seventeenth century ideals of social order. Yet there is remarkably little structural difference between the dramas of D'Avenant and those of Edward Albee, certainly nothing comparable to the difference in pump construction or means of mass transportation. It would seem that the technological and social implications of the first two industrial revolutions have been evaded completely. The drama is still mechanically divided: there are performers, production people, a separate audience and an explicit script. Once started, like Frankenstein's monster, the course of affairs is unalterable, perhaps damned by its inability to reflect

Something Else Newsletter, Volume 1, Number 1: February 1966

its surroundings. With our populist mentality today, it is difficult to attach importance—other than what we have been taught to attach—to this traditional theater. Nor do minor innovations do more than provide dinner conversation; this theater is round instead of square, in that one the stage revolves, here the play is relatively senseless and whimsical (Pinter is, after all, our modern J. M. Barrie—unless the honor belongs more properly to Beckett). Every year fewer attend the professional Broadway theaters. The shows get sillier and sillier, showing the producers' estimate of our mentality (or is it their own that is revealed?). Even the best of the traditional theater is no longer found on Broadway but at the Judson Memorial Church, some miles away. Yet our theater schools grind out thousands on thousands of performing and production personnel, for whom jobs will simply not exist in twenty years. Can we blame the unions? Or rents and real estate taxes? Of course not. The subsidized productions, sponsored at such museums as New York's Lincoln Center, are not building up a new audience so much as re-cultivating an old one, since the medium of such drama seems weird and artificial in our new social milieu. We need more portability and flexibility, and this the traditional theater cannot provide. It was made for Versailles and for the sedentary Milords, not for motorized life-demons, who travel six hundred miles a week. Versailles no longer speaks very loudly to us, since we think at eighty-five miles an hour.

In the other direction, starting from the idea of theater itself, others such as myself declared war on the script as a set of sequential events. Improvisation was no help; performers merely acted in imitation of a script. So I began to work as if time and sequence could be utterly suspended, not by ignoring them (which would simply be illogical), but by systematically replacing them as structural elements with change. Lack of change would cause my pieces to stop. In 1958 I wrote a piece, *Stacked Deck*, in which any event can take place at any time, as long as its cue appears. The cues are produced by colored lights. Since the colored lights could be used wherever they were put and audience reactions were also cueing situations, the performer-audience separation was removed and a happening situation was established, though less visually-oriented in its use of its environment and

imagery. At the same time, Al Hansen moved into the area from graphic notation experiments, and Nam June Paik and Benjamin Patterson (both in Germany at the time) moved in from varieties of music in which specifically musical events were frequently replaced by non-musical actions.

Thus the happening developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and the theater. It is not governed by rules; each work determines its own medium and form according to its needs. The concept itself is better understood by what it is not, rather than what it is. Approaching it, we are pioneers again, and shall continue to be so as long as there's plenty of elbow room and no neighbors around for a few miles. Of course a concept like this is very disturbing to those whose mentality is compartmentalized. *Time, Life* and the High Priests have been announcing the death of happenings regularly since the movement gained momentum in the late fifties, but this says more about the accuracy of their information than about the liveliness of the movement.

We have noted the intermedia in the theater and in the visual arts, the happening and certain varieties of physical constructions. For reasons of space we cannot take up here the intermedia between other areas. However, I would like to suggest that the use of intermedia is more or less universal throughout the fine arts, since continuity rather than categorization is the hallmark of our new mentality. There are parallels to the happening in music, for example, in the work of such composers as Philip Corner and John Cage, who explore the intermedia between music and philosophy, or Joe Jones, whose self-playing musical instruments fall into the intermedium between music and sculpture. The constructed poems of Emmett Williams and Robert Filliou certainly constitute an intermedium between poetry and sculpture. Is it possible to speak of the use of intermedia as a huge and inclusive movement of which Dada, Futurism and Surrealism are early phases preceding the huge groundswell that is taking place now? Or is it more reasonable to regard the use of intermedia instead of traditional compartments as an inevitable and irreversible historical innovation, more comparable, for example, to the development of instrumental music than, for example, to the development of Romanticism?

The views expressed in signed articles appearing in this newsletter are not necessarily those of the publisher, who therefore assumes no responsibility whatever regarding them.

eigenen Arbeit in der dritten Person sprechen zu müssen. Um diese unziemliche Haltung zu vermeiden und auch um den Anschein zu erwecken, im Verlag seien mehr Leute beschäftigt, schuf er sich ein alter ego, Camille Gordon, und benannte eine Postkartenreihe nach ihr. Camille wurde irgendwann einmal umgebracht und tauchte dann auf geheimnisvolle Weise in Afghanistan wieder auf und knüpfte dort an ihre Laufbahn wieder an, wo sie sie abgebrochen hatte.²⁾

Einmal erlaubte ich mir einen Scherz mit Dicks Pseudonym. Eine mit mir befreundete Fotografin war von der Zeitschrift *The New York Review of Sex*, einem der vielen Bildblätter, die Mitte der 60er Jahre gegründet wurden und die die neuen sexuellen Freiheiten nutzten, engagiert worden, Prostituierte und ihre Zuhälter am Times Square zu fotografieren. Es gelang ihr zwar, dies ziemlich diskret zu erledigen, sie fürchtete aber doch, daß ihr Name in der Verlagsszene dafür bekannt werden würde. Ich schlug ihr Camille Gordon vor, und sie verwendete den Namen. Dick regte sich furchtbar darüber auf, und bis heute habe ich ihm nie erzählt, daß es auf mich zurückging.

Zu meinem Job gehörten das Lektorieren, Korrekturlesen, die Büroorganisation und die Korrespondenz. Ich wußte nie, was ich zu erwarten hatte, denn Dick sprühte vor Ideen. Manchmal entwarf er selbst Konzepte und mußte dann einen zögernden Autor zur Ausführung überreden. Ein solcher Fall war sein Ent-

schluß, Al Hansens Ansichten über Happenings zu veröffentlichen. Hansen war einverstanden, aber ohne besondere Begeisterung, und fing sogar an, einen Text in ein Schulheft zu schreiben. Er war aber eher ein brillanter Redner als ein begabter Autor, und das Projekt schief ein. In seiner Verzweiflung setzte Dick Al Hansen vor einen Krug Wein, und sie redeten stundenlang auf Band. Das Ergebnis war weder literarisch noch besonderes kohärent. Bestrebt, auch noch den Gesprächscharakter der jeweiligen Äußerungen zu bewahren, unternahm ich eine gigantische Aufgabe von Schneiden und Kleben, ohne auch nur eines von Als Worten zu verändern.

Meine lebhafteste Erinnerung als Herausgeberin betrifft ein Manuskript, das das genaue Gegenteil von Hansens lebendigem Durcheinander war. Daniel Spoerri's *An Anecdoted Topography of Chance*, aus dem Französischen übersetzt und anekdotisch erweitert vom Freund des Autors, dem Dichter/Künstler Emmett Williams (Emmett, der zu der Zeit noch in Europa war, kam später nach Amerika und wurde mein Nachfolger als Lektor im Verlag). Dank Emmetts Professionalität bedurfte die *Topography* wenig Lektoratsarbeit von mir, aber die vielen Namen und Querverweise machten das Korrekturlesen tückisch. Da ich Emmett und Dieter Roths gedächtnisstützenden Ausspruch „der Mann mit den 5 ‚A‘ in seinem Namen“ nicht verstand, strich ich aus dem Namen Agaard Andersen, was mir als überzählige Buch-

SOMETHING ELSE PRESS, INC.

P.O. Box H, Barton, Vermont 05822
Telephone: 802/525-6211

Order Form

Forthcoming or Recent:

John Giorno, Cancer in my Left Ball. Wild experimental poems, political or paragonic, by the popular New York poet, 192 pages, 5 1/2 x 8, cloth \$7.45, code 0-87110-100-9, paper \$2.95, code 0-87110-104-1, September.

Brian Gysin, Brian Gysin Let The Mice In. A history of cut-ups and The Dream Machine, including the permuted poems, and texts by Wm. S. Burroughs and Ian Sommerville, 80 pages, 6 x 9, photos, cloth, \$7.95, code 0-87110-105-X, paper \$3.95, code 0-87110-106-8.

Geoffrey Hendricks, Ring Piece. Post-Happenings theater, a diary of an utterly new kind of performance, 64 pages, 4 1/2 x 5 1/2, limited, signed and numbered cloth edition (100 copies), \$12.00, code 0-87110-102-5, regular paper edition, \$1.95, code 0-87110-098-3.

Dick Higgins, A Book About Love & War & Death. A completely serious new sound in prose—very funny and novel but not a novel, 256 pages, 5 1/2 x 8, cloth \$6.95, code 0-87110-081-9, paper \$2.45, code 0-87110-082-7.

Richard Kostelanetz, ed., Breakthrough Fictions. An anthology surveying the new ways of telling a story, 384 pages, 6 1/2 x 9 1/2, illustrated, biographies, cloth \$12.45, code 0-87110-087-8, paper \$3.95, code 0-87110-088-6.

Charles M. McLaine, One Thousand American Fungi. Even today the most definitive mushroom-hunter's bible. Facsimile of the 1902 edition, 914 pages, 8 1/2 x 11, illustrated, cloth \$17.50, code 0-87110-095-2, paper \$6.50, code 0-87110-094-0.

Currently Available

Quantities:

George Brecht and Robert Fillou, Games at the Cedilla. Racy reached to the base of communication. An art book, but also a media book, 160 pages, 5 1/2 x 8-1/16, illustrated, cloth \$5.95, code 0-87110-007-X.

John Cage, Notations. A cross-section of the varieties of musical thought and notations of our time, with 260 reproductions of manuscripts, 320 pages, 8 1/2 x 9, illustrated, index, cloth \$15.00, code 0-87110-006-2, paper \$6.50, code 0-87110-083-0.

Philip Corner, Alison Knowles, Benjamin Patterson and Tomas Schmit, The Four Suits. Art researches and intermedia, essential for the nexus of music and graphics, 198 pages, 6 1/2 x 9 1/2, illustrated, cloth \$5.00, code 0-87110-001-0.

Henry Cowell, New Musical Resources, with supplementary notes by Jocelyn Godwin. One of the three main theoretical texts of music in the 20th century, 182 pages, 5 1/2 x 8 1/2, musical examples, cloth, \$5.95, code 0-87110-036-3.

Merce Cunningham, Changes: Notes on Choreography, ed. by Frances Starr. Pages from the workbooks of the great dancer,

Cary Scher, The Ten Week Garden, illustrated and hand-lettered by Linda Larach. A charming how-to garden book for the organic method, intended for beginners who live too far north for a normal growing season—or for teachers and other professionals who have limited summer gardening time, 352 pages, 6 1/2 x 9 1/2, cloth, \$10.00, code 0-87110-103-3, paper, \$3.45, code 0-87110-101-7.

Gertrude Stein, A Book Ending With As A Wife Has A Cow, with illustrations by Joan Grid. Very interesting texts in addition to the familiar short story, long unavailable, 52 pages, 7 x 10, illustrated, paper only, \$3.95, code 0-87110-092-4.

Gertrude Stein, How to Write. Stein's only theoretical text written in her most characteristic style; facsimile of the 1931 edition, 392 pages, 5 1/2 x 8, cloth, \$10.95, code 0-87110-095-9, paper, \$3.45, code 0-87110-096-7.

Gertrude Stein, The Making of Americans, complete version. Other versions contain less than a quarter of Stein's classic early masterpiece attacking narrow versions of the family, 925 pages, 6 x 9 1/2, paper \$6.45, code 0-87110-028-2. See below for cloth edition.

Emmett Williams, The Selected Shorter Poems. Landmarks in concrete and other poetics, 320 pages, 6 1/2 x 9 1/2, cloth \$10.00, code 0-87110-089-4, paper, \$3.45, code 0-87110-090-8, October.

Yearbook 1974. Short works documenting the changes and innovations of recent years, first of an annual series, 256 pages, 6 1/2 x 9 1/2, illustrated, paper \$3.95, code 0-87110-091-6, October.

Quantities:

collages choreographically by himself and Miss Starr, 176 pages, 6 1/2 x 9 1/2, illustrated, cloth, \$8.95, code 0-87110-002-9.

William Brisbane Dick, Dick's 100 Amusements. Delightful "parlor game" 19th-century Americana and pre-Happenings, 160 pages, 6 1/2 x 8, illustrations, cloth \$4.50, code 0-87110-003-7.

Robert Fillou, Ample Food for Stupid Thought. Poetic questions to provoke poetic responses. The card edition lies poetically into the world, the book edition stays put, 96 pages, 7 1/2 x 5, introductions, cloth, \$5.00, code 0-87110-005-3, set of postcards, \$9.00, code 0-87110-006-1.

Peter Finch, ed., Typewriter Poems. The typewriter poem is a genre within concrete poetry, and this is a neat little collection of typewriter poems from the British Isles, 52 pages, 5 1/2 x 8 1/2, biographies, paper, \$2.95, code 0-87110-078-9.

Ian Hamilton Finlay, A Sailor's Calendar, drawings by Gordon Hunter. Delightful graphic poems in the concrete vein by

Quantities:

Scotland's well-loved poet, 18 pages, 5 1/2 x 8 1/2, hand silk-screened in color, ring binding designed by Finlay, edition of 1,000 copies, ring bound, code 0-87110-075-4.

Eugen Gomringer, The Book of Hours and Constellations, edited and translated by Jerome Rothenberg. Masterworks by the "father of concrete poetry," 90 pages, 5-5/16 x 8, cloth \$4.50, code 0-87110-008-8, paper \$1.95, code 0-87110-009-6.

Walter Gutman, The Gutman Letter, edited by Michael Benedikt. The life, loves and stock-market reports of the "Proust of Wall Street," 144 pages, 8 1/2 x 11, 70 illustrations, color, cloth \$7.50, code 0-87110-010-1.

Al Hansen, A Primer of Happenings and Time/Space Art. A delightful introduction to the Happening as an art form, 160 pages, 5 1/2 x 8, over 100 photos, cloth, \$4.50, code 0-87110-011-8.

Dick Higgins, A Book About Love & War & Death. See forthcoming titles, above. Cloth, \$6.95, code 0-87110-081-9, paper \$2.45, code 0-87110-082-7.

Dick Higgins, Iow&ombwhm. Essays, poems, section fantasies and performance works by the exciting young artist/critic who coined the term "intermedia," 384 pages, 5 1/2 x 7 1/2, illustrated, prayer-book format, \$5.95, code 0-87110-013-4.

Dick Higgins, What Are Legends. Published with and designed and hand-lettered by Benn Porter, this 1960 text speculates on how legendary images work, 44 pages, 5 1/2 x 8 1/2, illustrated, paper, \$1.25, code 0-87110-015-0.

Richard Hulsebeck, ed., Dada Almanach. The key document of dada from the heyday of the movement. Facsimile of the 1921 Berlin original, mostly in German, 154 pages, 5 1/2 x 8, illustrated, cloth \$4.50, code 0-87110-016-9.

Ray Johnson, The Paper Snake. Visual and verbal postal stimuli from the collageist, best known for his New York Correspondence School, 50 pages, 10 1/4 x 8 1/2, illustrated, regular cloth \$3.47, code 0-87110-017-7, deluxe (contains an original Johnson collage) \$12.00, code 0-87110-018-5.

Allan Kaprow, How to Make a Happening. This record is a Pandora's box of incendiary ideas masked as a straight lecture, 12 mono only, \$4.95.

Richard Kostelanetz, ed., Breakthrough Fictions. See forthcoming titles, above. Cloth, \$12.45, code 0-87110-087-8, paper \$3.95, code 0-87110-088-6.

Ruth Krauss, There's a Little Ambiguity Over There Among the Babels, drawings by Marilyn Harris. Poem/plays and play/poems by the prize-winning Off-Broadway and Juvenile writer, 96 pages, 8 1/2 x 7-7/16, 20 illustrations, color, cloth \$3.95, code 0-87110-013-3.

Toby MacLennan, I Walked Out of 2 and Forgot It. She's a tough Canadian artist in surrealist disguise, 90 pages, 5 1/2 x 8, cloth \$5.00, code 0-87110-083-8.

Jackson Mac Low, Shapes for Iris Lezak. Chance-structured poems, the classic cycle of our time, 448 pages, 6 1/2 x 9 1/2, cloth \$10.00, code 0-87110-062-2.

Charles M. McLaine, One Thousand American Fungi. See forthcoming books, above. Cloth \$17.50, code 0-87110-095-2, paper \$6.50, code 0-87110-094-0.

Marshall McLuhan et Verbi-Voco-Visual Explorations. The major statement by McLuhan on the arts, 138 pages, 6 1/2 x 9 1/2, illustrated, paper \$2.95, code 0-87110-021-5.

R. Maltzer, The Aesthetics of Rock. A kaleidoscopic view of rock by a rock musician/critic, framed as an aesthetician, called by Gilbert Chase "the James Joyce of Rock," 345 pages, 5 1/2 x 8, illustrated, index, cloth \$6.95, code 0-87110-031-1, paper \$1.95, code 0-87110-068-X.

Cleas Obelisk, Store Days, edited by Emmett Williams. Notes, sketches, photos and scenarios from the beginning of Pop Art and of Oldenburg's unique section, 152 pages, 5 1/2 x 10 1/2, 74 illustrations, color, invitation card, cloth \$12.95, code 0-87110-022-3.

Quantities:

Benn Porter, Found Poems. Dating back in some cases to the 1930's these pieces anticipated Concrete Poetry and have a role analogous to Duchamp's in the visual arts, 384 pages, 8 1/2 x 11, illustrated, cloth \$10.00, code 0-87110-078-7, paper \$3.45, code 0-87110-080-0.

Benn Porter, I've Left. An autobiographical statement and testament with an early manifesto on technology and art by the visual artist, 64 pages, 5 1/2 x 8, introduction, cloth \$5.95, code 0-87110-076-2, paper \$1.95, code 0-87110-077-0.

Ernest M. Robson, Thomas Onetwo, illustrated by Ken Friedman. A delightful pictorial novel/essays by the linguistic researcher/astrophysicist/inventor-of-rug-shampoo, 94 pages, 5 1/2 x 8, illustrated, hardcover, \$3.95, code 0-87110-074-6.

Dierker, 246 Little Clouds. The major text in English to date by one of the major figures in recent German art, drawn by and produced to Röt's specifications. A very grey object book, 136 pages, 6 1/2 x 9 1/2, 55 illustrations, cloth, \$5.95, code 0-87110-023-1.

Daniel Spoerri, An Annotated Topography of Chance, translated and edited by Emmett Williams. An utterly humorous and original nouveau roman in a unique cumulative form, 230 pages, 5 1/2 x 8, 107 illustrations by the cartoonist Topor, index, cloth, \$6.95, code 0-87110-024-X, paper \$2.95, code 0-87110-025-8.

Daniel Spoerri, The Mythological Travels... translated and edited by Emmett Williams. Three writings by Spoerri from his stay on the Greek island of Symi, dealing with magic, food and friends, the classical Spoerri subjects, 312 pages, 5 1/2 x 8 1/2, illustrated, cloth \$6.95, code 0-87110-041-X.

Gertrude Stein, A Book Ending With As A Wife Has A Cow. See forthcoming books, above. Paper, \$3.95, code 0-87110-092-4.

Gertrude Stein, Geography and Plays. Long-unavailable short works and plays and theater experiments, 420 pages, 5 1/2 x 8, cloth \$5.95, code 0-87110-026-6.

Gertrude Stein, How to Write. See forthcoming titles, above. Cloth, \$10.95, code 0-87110-095-9, paper \$3.45, code 0-87110-096-7.

Gertrude Stein, Lucy Church Amiable. It's far more lyrical but least popular novel: maybe it's also the best, 240 pages, 5 1/2 x 8, cloth \$6.95, code 0-87110-038-X, paper \$2.95, code 0-87110-039-6.

Gertrude Stein, The Making of Americans. This is the only edition of the complete version of the landmark—other editions have a quarter of the text only, 925 pages, 6 1/2 x 9-1/16, cloth \$10.95, code 0-87110-028-2, paper \$6.45, code 0-87110-028-1.

Gertrude Stein, Matisse Picasso and Gertrude Stein. A facsimile of the 1932 edition, with three feminist stories including *A Long Gay Book*, 78 pages, 6 1/2 x 9 1/2, cloth \$10.00, code 0-87110-085-1, paper \$3.45, code 0-87110-086-X.

Walter Dill Scott and Dick Higgins, eds., Fantastic Architecture. An international anthology of architectural and spatial works and concepts by artists of all disciplines, with theoretical discussions by Higgins, 192 pages, 6 1/2 x 7-15/16, illustrated, cloth \$6.95, code 0-87110-064-9.

Emmett Williams, ed., An Anthology of Concrete Poetry. Historically the first in the US and also the best and most international collection of this extremely vital modern poetry movement, 342 pages, 6 1/2 x 9 1/2, illustrated, biographies and bibliographies, cloth \$10.00, code 0-87110-030-4, paper \$3.95, code 0-87110-031-2.

Emmett Williams, The Selected Shorter Poems. See forthcoming books, above. Cloth, \$10.00, code 0-87110-089-4, paper \$3.45, code 0-87110-090-8.

Emmett Williams, Sweetsheets. A book-length cycle in concrete, using erotic materials. Reads back to front, for convenient use as a cinematic flip-book, 276 pages, 5 1/2 x 7-11/16, cloth \$6.95, code 0-87110-032-0, paper \$2.95, code 0-87110-033-9.

Yearbook 1974. See forthcoming titles, above. Paper, \$3.95, code 0-87110-091-8.

staben vorkam. Als die Fahnen, in jenen Tagen vor der Faxtechnik, hin und her über den Ozean reisten, setzte Emmett wieder die „A“ ein, und ich entfernte sie gewissenhaft wieder. Ich hatte dann meine Erleuchtung, als ich etwa 13 oder 15 Jahre später mit einer Schreibmaschine zu tun hatte, die jedesmal, wenn ich die Taste berührte, zwei „A“ schrieb.

Neben dieser Büroarbeit hatte ich auch noch gewissermaßen die Aufgabe, in dem Streit zwischen Dick und George Maciunas, seiner Nemesis in Sachen *FLUXUS*, neutral zu bleiben. Dicks Bruch mit Maciunas, als dessen Folge er beschloß, sein doppeltes Manuskript *Postface/Jefferson's Birthday* selbst zu verlegen, nachdem Maciunas so viel Zeit hatte verstreichen lassen, als an anderer Stelle dokumentiert worden. Hier ist von Bedeutung, daß diese Spannung, die die *Something Else Press* entstehen ließ, im Zentrum der Konfusion steht über das, was *FLUXUS* war und wurde.

Während der Verlag Dick eine unbegrenzte Plattform für seine eigenen Ideen gab, überschattete der Bruch seinen wesentlichen Beitrag zur Entstehung von *FLUXUS* einige Jahre früher. Abgesehen davon, daß er Werke, Ideen und Energie einbrachte, war Dick, der jeden und alles Neue zu kennen schien, eine der beiden Schlüsselfiguren (die andere ist La Monte Young), die den klassisch ausgebildeten Maciunas in die Avantgarde einführten. Begeistert geleitete er den Neophyten durch die unbe-

kanten Gewässer und stellte ihm die wichtigsten Anti-Establishment Werke von Künstlern, Musikern und Autoren vor.

Es ist daher kein Wunder, daß Dick gewisse Eigentumsrechte an *FLUXUS* empfand, sogar an dem Namen selbst. Während er einerseits Maciunas ermunterte, sah er andererseits keinen Grund, auf seinen erheblichen Anteil an der wachsenden Bewegung zu verzichten. Aber die unauf lösliche Verbindung der Bezeichnung *FLUXUS* mit der Person Maciunas schuf ein wirkliches Dilemma.

Die Geschichte, wie der Verlag seinen Namen erhielt, illustriert Dicks Ambivalenz. Die gängige Version lautet, daß Dick daran gedacht habe, „something like Shirtsleeves Press“ zu nehmen, aber von seiner Frau, Alison Knowles, dahingehend beraten wurde, ihn „etwas anderes (something else)“ zu nennen.³⁾ In Wirklichkeit war der Name, den Dick zuerst vorschlug, nicht „Shirtsleeves Press“, sondern „Fluxus Annex“.⁴⁾

Das hätte sicher nie funktioniert. Es lag nicht nur an den Tatsachen und an früheren Freundschaften. *FLUXUS* hatte in einem Geist kollektiver Gemeinschaft und toleranter Eklektizismus begonnen, der beinahe jede neue Kunstform akzeptieren konnte, so lange es sich nicht um Malerei, Skulptur, literarisches Drama oder konventionell notierte Musik handelte. Aber in den ersten Jahren unter Maciunas hatte sich der Spielraum von *FLUXUS* nach und nach verengt, bis er genau auf sein Manifest über

Quantities:

Quantities:

Great Bear Pamphlets, 16pp unless otherwise noted:

- Bengt af Klintberg, The Cursive Scandinavian Salvo.** Mini-happenings by and the first US appearance of a famed Swedish poet and anthropologist. 80¢, code: 0-87110-042-8.
- John Cage, Diary: Change the World (You Will Only Make Matters Worse) Part 3.** Cage's text designed by him in color, unlike other versions \$1.50, code: 0-87110-045-2.
- Philip Corner, Paper Entertainments.** A large collage composition by a brilliant young composer. Illustrated. \$1.00, code: 0-87110-046-0.
- Robert Filliou, A Filliou Sampler.** Typical short works by the only poet among France's nouveaux réalistes. 80¢, code: 0-87110-047-9.
- Al Hansen, An incomplete Requiem for W. C. Fields.** An unusual poem by the well-known artist. 60¢, code: 0-87110-048-7.
- Dick Higgins, A Book About Love & War & Death, Canto One.** The opening section of a major Higgins text—see Forthcoming books, above. 60¢, code: 0-87110-049-5.
- Allan Kaprow, Some Recent Happenings.** No longer recent but as poetic as ever. 60¢, code: 0-87110-050-9.

- Alison Knowles, by Alison Knowles.** Events by the veteran fluxus artist. 40¢, code: 0-87110-052-5.
- Jackson Mac Low, The Twin Plays.** The only available theater texts by a major American poet—see above. 80¢, code: 0-87110-053-3.
- Manifestos.** Calls-to-arms by Ay-o, Philip Corner, the W.E.B. DuBois Clubs, Oyvind Fahlström, Robert Filliou, John Giorno, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, Alison Knowles, Nam June Paik, Dieter Rot, Jerome Rothenberg, Wolf Vostell, Robert Watts and Emmett Williams. 22 pages, \$1.00, code: 0-87110-054-1.
- Claes Oldenburg, Injun and Other Histories.** Two early stories, one pornographic. Illustrated. \$1.00, code: 0-87110-055-x.
- Dieter Rot, a LOOK into the blue tide, part 2.** Visual works from part two of Die Blaue Flut—since destroyed in a theft. Illustrated. 80¢, code: 0-87110-056-8.
- A Zaj Sampler.** Short work by Spain's principle avant-garde group. \$1.00, code: 0-87110-061-4.

Something Else Imports

- George Brecht, The Universal Machine.** A semantic process box, numerous pictures, objects and words under a glass top. 111 signed and numbered copies. \$50.00.
- Reinhard Döhl, befeque.** A whole book by the author of the famous worm-in-the-apple concrete poem, this one in color, based on the shapes made by the letters B, O, P and Q in lower case. 12 1/2 x 12 1/2", illustrated, 38 pages, edition limited to 200 signed and numbered copies, spiralbound paper, all copies remaining are slightly damaged. \$4.00.
- Robert Filliou, I was telling Marianne.** Filliou's autobiography on small cards mounted in a handsome box. 261 signed and numbered copies. \$40.00.
- Robert Filliou, 14 chansons et 1 charade.** Bawdy lyrics with parallel french, english and german texts. 144 pages. 4 1/2 x 8 1/2", 500 numbered copies, paper only. \$2.25.
- Maurice Henry, Le Petit Incendiaire.** A set of hypothetical pyromaniacal tools by a famous french cartoonist. 111 signed and numbered copies. \$40.00.
- Alison Knowles, House of Dust.** A poem using four lists of words or materials, combined by a computer into grammatical and strangely beautiful stanzas. Printout in plastic bag. \$8.00.
- Hansjörg Mayer (catalog den haag).** Mayer is one of the best known young typographic designers in Europe; this catalog prepared for his first retrospective, illustrates each of his major productions. 194 pages, 6 1/2 x 9 1/2", texts in Dutch and English, photographs and line illustrations, paper. \$5.00.
- Franz Mon, animal nur das alphabet gebrauchen.** Best known as an essayist and for his prose works, Mon has been active since the first in concrete and sound poetry. This is his collected concrete works to the end of the 1960's. 12 1/2 x 12 1/2", illustrated, 40 pages, edition limited to 200 signed and numbered copies, spiralbound paper, all remaining copies are slightly damaged. \$4.00.
- Dieter Rot, die blaue flut.** These are the texts in Dieter Rot's (as he now spells his name) blue address book for the year 1966.

- realized typographically by Hansjörg Mayer. 224 pages. 4 1/2 x 8 1/2", 500 numbered copies. \$2.25.
- Dieter Rot, noch mehr scheisse.** Classical German poems by an unclassical artist. Bound together with Emmett Williams the book of thorn and eth. 104 pages. 5 1/2 x 8 1/2", edition of 500 signed and numbered copies, closed bolt paperback. \$8.50.
- Wolfgang Schmidt, hill (buch 8).** Schmidt's design includes the full range from the signs at the Frankfurt am Main subway to such graphic productions as this. 36 pages. 10 1/2 x 10 1/2", all in color. 75 copies, spiralbound paperback. \$8.50.
- Wolf Vostell, ed., Dé-coll'age 6.** Vostell has been the prime German exponent of Happenings and Fluxus. This issue of his magazine (long out of print in Europe) includes works and documentation by key people in those movements, as well as from the Destruction in Art Symposium in London and by Dieter Rot. 180 pages. 8 1/2 x 11 1/2", illustrated, about half in English, paper. \$7.95.
- Emmett Williams, 13 variations on 6 words of Gertrude Stein.** A graphic poem print in fold-out format—a very striking concrete cycle. In 6 colors, 261 signed and numbered, boxed. \$30.00.
- Emmett Williams, the book of thorn & eth.** Light-hearted and risqué lyrics and rhymes by the poet best known for his concrete work. Bound together with Dieter Rot's noch mehr scheisse. 104 pages. 5 1/2 x 8 1/2", edition of 500 signed and numbered copies, closed bolt paperback. \$8.50.
- future is a series of broadsides published by Hansjörg Mayer between 1965 and 1969, most of which are no longer available.** Each is 19 x 24 1/2", black, printed one side only and costs 50¢. In addition there is **sammelband 14 bis 26, \$5.00**, a package of 14 through 26, inclusive. Some are now only available in this form. Those in stock are as follows: 12- Klaus Burkhardt: cold-typestructure, 15- Louis Zukofsky, ab, 112- Emmett Williams, Cobbingpoems, 118- Pierre Garner, six odes concrètes, 119- Bob Cobbing, chamber music, 121- Dick Higgins, january fish, 122- Wolf Vostell: dé-coll'age aktontext, 124- Peter Schmidt, programmed square 11, 125- Andre Thomkins, palindromes and 126- Robert Filliou, galerie legitime.

Angebotsliste der Something Else Press, 1973

art-amusement – eine „Fusion von Spike Jones, Gags, Games, Vaudeville, Cage und Duchamp“ – paßte.⁵⁾ Obgleich es in der Öffentlichkeit als trivial dargestellt wurde, war „FLUXUS art-amusement“ das Mittel, nicht der Zweck, die Absicht war, die arthritischen Knie der existierenden Kunst durch vernichtendes Gelächter zum Einknicken zu bringen.

Dick wollte dasselbe Establishment unterminieren, und er wollte es durch die Publikation einer ganzen Reihe derselben Autoren, aber seine Mittel waren wirklich andere. Seine Bücher sahen seriöser und professioneller aus. Seine zahlreichen Schriften, besonders der Essay „Intermedia“, brachten ebenso wie Henry Flynts früherer Essay „Concept Art“ nüchterne Theorie in den Diskurs, etwas, was FLUXUS nie gemacht hatte. Mit seiner Haltung stand Dick für das Substantielle – „eine Kunst, die in unserem Inneren wächst und es erfüllt“⁶⁾ – und nicht für das Ephemere von FLUXUS.

Man könnte denken, Dick habe eine Zeitlang gehofft, der Ausdruck „Intermedia“ würde den Ausdruck „FLUXUS“ ersetzen. Das geschah nie. Statt dessen wurde er der Maßstab, an dem die Avantgarde seither gemessen worden ist, und die grundlegende Literatur dazu findet sich auf den Seiten der von der Something Else Press veröffentlichten Bücher.

Barbara Moore

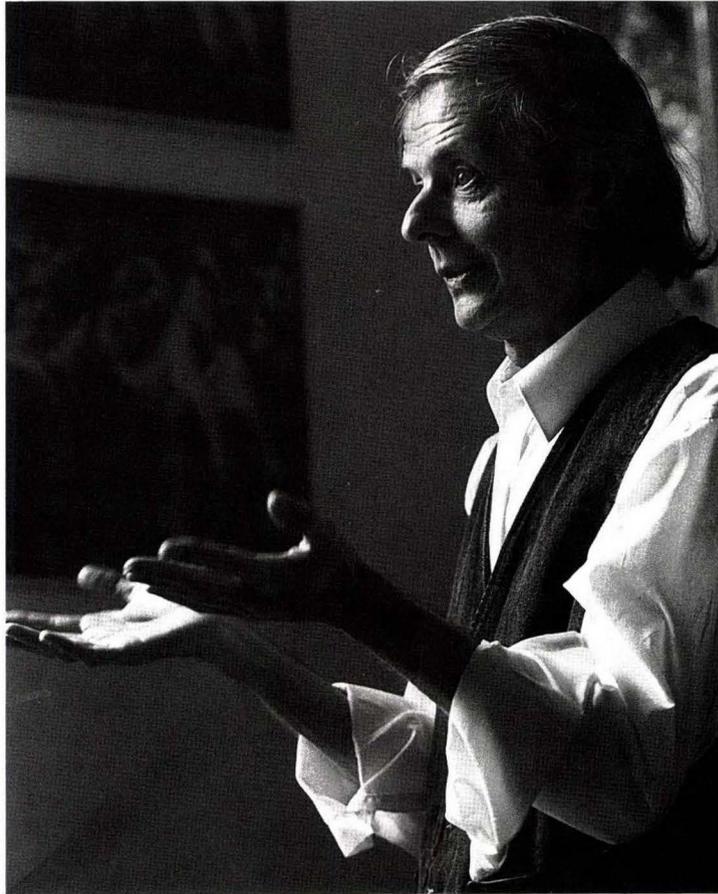
1) West Coast Poetry Review. Vol. 5. No. 2, 1977, S. 24.

2) Außerhalb des Verlags schrieb Dick auch manchmal unter anderen Namen mit den Initialen C. G., wie z.B. Charles Gagnon. Im phonetischen Französisch bedeutet „ci-gît“ „hier liegt“, die Worte, die er auch auf seinem Grabstein stehen haben wollte.

3) Diese Geschichte, modifiziert, wie sie hier geschildert wird, habe ich zuerst 1979 von Dick gehört, und ich verwendete sie damals, unmodifiziert, in der Einleitung zu einem Katalog. Sie ist seither, auch ohne die modifizierende Bemerkung, in jeder Geschichte über die Entstehung des Verlages wiederholt worden.

4) Dick Higgins Brief an Jeff Berner von 22. Aug. 1966. Fotokopie im Besitz des Autors. Der gegenwärtige Aufenthaltsort des Originals ist unbekannt.

5) Variationen dieses Satzes tauchen seit dem Herbst 1965 in zahlreichen gedruckten FLUXUS-Stücken auf. Die hier zitierte Version stammt aus einer Geschäftskarte, die im darauffolgenden Jahr zirkulierte.



Joe Jones, geboren 1934 in New York, studierte Komposition, Musiktheorie und Jazz an der Harnett School of Music in New York, 1960-61 auf Empfehlung von John Cage bei Earle Brown. Während Alison Knowles und Dick Higgins zu den ersten *FLUXUS*-Aktivitäten nach Europa reisten, wohnte er in ihrem Loft und konstruierte in dieser Zeit seine ersten Musikmaschinen. Ermutigt durch Knowles und Higgins, nahm Joe Jones 1963 mit seiner ersten Performance am *YAM FESTIVAL* im Douglas College, New Brunswick, teil und wurde Mitglied von *FLUXUS*. In den Jahren 1963 bis 1967 beteiligte er sich an Gruppenausstellungen und Performance-Festivals in New York und Umgebung. 1967 ging er nach Nizza und arbeitete in Nizza, Paris und Mailand, 1968 kehrte er nach New York zurück. Dort machte er 1969 in der North Moore Street den *Music Store* auf, der ihm gleichzeitig als Atelier und Wohnraum diente. Draußen vor der Tür hatte er verschiedene Klingeln angebracht, mittels derer die Vorübergehenden Musikmaschinen in Gang setzen konnten, die im Fenster aufgebaut waren. 1971 produzierte er zusammen mit Yoko Ono und John Lennon das Album *Fly*. 1972 beendete er seine Arbeit im *Music Store* mit einer Performance und ging abermals nach Europa. Er lebte in Asolo in Italien und hatte Ausstellungen und Auftritte in vielen europäischen Ländern. 1978 kehrte Joe Jones für kurze Zeit nach Amerika zurück und arbeitete mit George Maciunas an *FLUXUS*-Projekten. 1980 war er Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Von seinem Standquartier Düsseldorf aus zog er dann in den 80er Jahren mit seinem *Solar Music Orchestra* durch Europa. Seit 1990 lebt Joe Jones in Wiesbaden und arbeitet an der Erweiterung seines *Solar Orchesters*.

Einzelausstellungen

- 1966 *Jazz Set*. Douglas College, New Brunswick
 1969–1972 *The Music Store*. 18 North Moore Street, New York
 1973 Judith Weingarten Gallery, Amsterdam
 Galerie Inge Baecker, Bochum
 Amerika Haus, Berlin
 Edition Conz, Asolo
 1976 René Block Gallery, New York
 1977 Harlekin Art, Wiesbaden
 1982 Galerie B 14, Stuttgart
 1984 Installation im Römerturm. Galerie Inge Baecker, Köln
 1985 *Back and Forth*. Galerie Hundertmark, Köln
 1990 *Music Machines from the Sixties until Now*. daadgalerie, Berlin (Katalog)

Ausgewählte Gruppenausstellungen

- 1963 *Yam Hat Sale*. Smolin Gallery, New York
Toys by Artists. Betty Parsons Gallery, New York
 1964 *For Eyes and Ears*. Cordier and Ekstrom Gallery, New York
Around Flowers. PVI Gallery, New York
 1965 Institute of Contemporary Art, Boston
 1966 *Games without Rules*. Fischbach Gallery, New York
 1970 *Happening & Fluxus*. Kölnischer Kunstverein, Köln (Katalog)
 1975 *Sehen und Hören*. Kunsthalle, Düsseldorf
 1980 *Für Augen und Ohren*. Akademie der Künste, Berlin (Katalog)
 1981 *Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills (Katalog)
Fluxus - Aspekte eines Phänomens. Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Wuppertal (Katalog)
 1982 *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*. Museum Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Harlekin Art, Wiesbaden (Katalog)
 1985 *Vom Klang der Bilder*. Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart (Katalog)
1945–1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin (Katalog)
 1988 *Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*. Museum Ludwig, Köln (Katalog)
 1989 *Happenings + Fluxus*. Galerie 1900-2000, Galerie du Genie, Galerie de Poche, Paris (Katalog)
 1990 *Fluxus!* Institute of Modern Art, Brisbane (Katalog)
Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962. Biennale di Venezia, Venedig (Katalog)
Fluxus subjektiv. Galerie Krinzinger, Wien (Katalog)
Fluxus S.P.Q.R. Galleria Fontanella Borghese, Rom (Katalog)
 1991 *Open Box*. Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen
FluxAttitudes. Hallways Contemporary Arts Center, Buffalo (Katalog)
 1992 *Zufall als Prinzip*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (Katalog)
Mit dem Kopf durch die Wand. Sammlung Block. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Katalog)

Ausgewählte Performances und Installationen

- 1963–1969 New York Avantgarde Festivals, New York
 1963 *YAM FESTIVAL*. Douglass College, New Brunswick
 1964 *Fluxus Concert*. Carnegie Recital Hall, New York
 1965 *Monday Night Letter*. Cafe Au Go Go, New York
 1976 *Flux-Cembalo-Konzert*. Akademie der Künste, Galerie René Block, Berlin
 1979 *The Solar Push Cart*. Art, Basel
 1980 Installation und Performance, Wiener Secession, Wien
 1986 *Solar Music Boat on the Main*. Performance anlässlich der Eröffnung des Fluxeums, Wiesbaden
 1987 *Echo Festival*. Het Apollohuis, Eindhoven
 1988 *Solar Night Music*, Installation und Performance. Moltkerei, Köln
 Installation und Performance. Espace Donguy-APEGAC, Paris
Solar Music Hot House. Installation Ars Electronica, Linz
 1989 *Fluxus 1962 bis 1989*. Bonner Kunstverein, Bonn
 1990 *Confrontations*. Inventionen, Festival Neuer Musik, Berlin
The Music Store. Installation Kunstverein Gianozzo, Berlin
 1991 *Solar Music*. Installation und Performance, Kunstverein Kassel

Ausgewählte Publikationen und Beiträge

- 1964 ccVTRE, Fluxus Newspaper no. 2, New York, Fluxus
 1977 *How we met, or a microdemystification*. AQ 16, Saarbrücken
 1978 Ausgabe Nr.3, Berlin, Edition Hundertmark

Ausgewählte Literatur

- 1979 Harry Ruhé, *FLUXUS, the most radical and experimental art movement of the sixties*, Amsterdam
 1998 Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, New York
 1990 Katalog Berlin, Joe Jones. *Music Machines from the Sixties until Now*, Berliner Künstlerprogramm des DAAD und Rainer Verlag



Installation im
Fluxeum, Wiesbaden



Zu Joe Jones und seinen Musikmaschinen

In *Spiele ohne Regeln* (einer Ausstellung, die von Nicolas Calas in der Fischbach Gallery, New York, im März/April 1966 organisiert wurde) hatte Joe Jones einen Miniaturbillardtisch und in einiger Entfernung ein Jazz-Schlagzeug aufgestellt. Wenn man Billard spielte und die Bälle in die Löcher fielen, fingen die Instrumente an zu spielen. Sie wurden durch Drähte aktiviert, die beide verbanden. Aktion – Reaktion. Spielhalle und Jazz-Club begegnen sich in der Kunstgalerie. Die Konfrontation mit dem Objekt ist mir in lebhafter Erinnerung geblieben. Es war die direkte Nebeneinanderstellung der beiden Bedeutungen dieses Wortes „Spielen“, ein Musikinstrument spielen und Spiele spielen, ernsthafter Spaß, die Essenz von *FLUXUS*. Es ist auch die Art der Verbindung von Wort und Bild, die Ray Johnson so viel Spaß macht und in der Doppeldeutigkeit von Rays „New York Korrespondenz-Schule“ widerklingt.

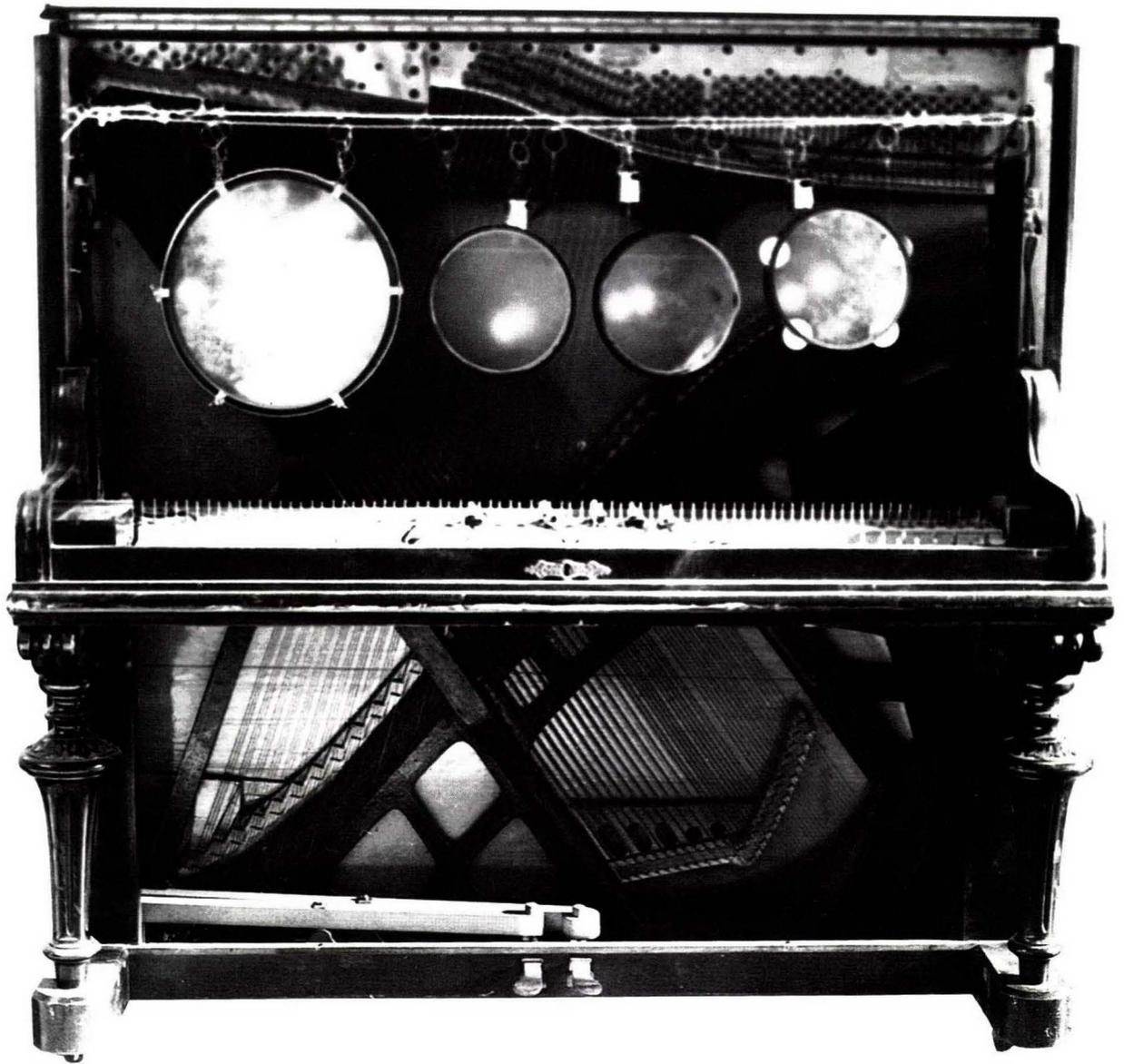
Joe war bekannt als „Brooklyn Joe Jones“. Er wuchs in Greenpoint auf, einem Arbeiterviertel am Hafen, durch den East River von Manhattan getrennt. Es gab dort drei katholische Kirchen, eine irische, eine polnische und eine deutsche. So ist es nicht überraschend, daß er mit vierzehn Jahren einem Franziskanischen Orden beitrat, um Mönch zu werden. Aber es war nicht sein Leben, und eines Tages ging er zum Leiter des Ordens und fing an, seine Kleider auszuziehen, um hinaus nach Brooklyn zu gehen. Eine direkte, unabhängige Aktion, ganz im Geist von St. Franziskus, der in der Öffentlichkeit vor seinem Vater die Kleider ablegte, die er für viel zu fein zum Tragen hielt. Es wurde Joe erlaubt, den Orden zu verlassen. Zwei Tage später wurde die Uniform der Franziskaner durch die der U.S. Air Force ersetzt. Es war während des Koreakrieges, und er wurde sofort eingezogen. Seine Dienstzeit gab ihm die Vorteile der „G. I. Bill of Rights“ und eine freie Berufsausbildung. Nach seinem Dienst in der Luftwaffe ging er zur Hartnett Musikschule, Ecke Broadway und 42. Straße über Nedicks (einem Schnellrestaurant) und unter dem New Yorker Schachclub. Dort studierte er Jazz. Er arbeitete auch für die Carl Fischer Musikkompanie in deren Warenhaus, wo er ausgesonderte Instrumente für seine Objekte fand, verdiente sein Geld mit Noten abschreiben, u.a. von Stockhausen, und hinter dem Bartresen. Die Ausbildung der *FLUXUS*-Künstler ist sehr verschieden. Bob Watts war Ingenieur, Dick Higgins ging zur Manhattan School of Printing. Als Nam June Paik nach New York kam, nahm er Unterricht im Reparieren von Fernsehern.

Joe hörte durch seinen Jazzlehrer von John Cage. Die Klasse von Cage, die Brecht, Higgins, Kaprow und Hansen besucht hatten, fand im Jahr davor statt. Ein neuer Kursus kam nicht zustande, und so studierte Joe auf den Rat von Cage hin bei Earle Brown. Durch Earle Brown lernte Joe Dick Higgins und Alison

Knowles kennen. Während Dick und Alison für jene ersten *FLUXUS*-Konzerte in Europa waren und während ihrer Reise durch die Türkei hütete Joe ihr Loft am Broadway, nahe Canal Street. Er versorgte ihre zwei Katzen und baute Musikmaschinen.

Musikmaschinen? Seit den frühen 60er Jahren schuf Joe ein Heer von klangerzeugenden Objekten in fast ebensoviel unterschiedlichen Zusammenhängen. Sind sie Spielzeuge, Skulpturen, Spiele, präparierte oder erweiterte Musikinstrumente (im Zusammenhang mit Cages „prepared pianos“)? Oder etwas von all diesem? Joe nimmt kleine Motoren, angetrieben durch Batterien, manchmal auch direkt durch Strom und seit einiger Zeit durch Solarzellen. An jedem ist ein Gummiband, Tischtennisball oder ein Streifen Leder befestigt, die als Klöpfel dienen. Die Motoren hängen an mit der Energiequelle verbundenen Drähten über einem Xylophon, einer Gitarre, Trommel oder Geige, neben Glocken, Tamburinen oder neben oder über einer beliebigen Anzahl anderer Instrumente. Wenn die Energiequelle eingeschaltet ist, spielt das Objekt sich selbst, und wenn die Motoren zu schwingen beginnen, ändert sich die Musik. Der Klang ist außergewöhnlich. Der Erde nah, einfach und natürlich, aber auch magisch. Er ist humorvoll, kontemplativ und voller Überraschungen. Oft spielt der Zufall eine wichtige Rolle. Ich bin in Räumen gewesen, die sich in der Nähe seiner mit Sonnenenergie angetriebenen Instrumente befanden, und wenn sie plötzlich zu spielen beginnen, fängt man an zu lächeln. Seine Musik beschwört die Klänge asiatischer, afrikanischer und polynesischer Traditionen und ist selbst Teil der reichen und vielfältigen Tradition der zeitgenössischen europäischen und nordamerikanischen Musik.

Gewöhnlich befinden sich die Instrumente innerhalb eines größeren Ensembles, z.B. in einem Vogelkäfig, an einem durchsichtigen Regenschirm oder von einem Notenständer hängend oder an einer Konstruktion, die auf einem Lieferfahrrad aufgebaut ist. Manchmal sind es ganze Orchester oder kleine Ensembles dieser motorisierten Instrumente. Eine so zusammengefügte Arbeit kann die Erscheinungsform eines „Ungetüms von Rube Goldberg“ annehmen. Die Konstruktionen sind spielerischer und sanfter als die von Jean Tinguely, die etwa zur gleichen Zeit entstanden. Manchmal sind sie auch so einfach wie eine Gruppe von Spieluhrmechanismen in einem Geigenkasten, an dem man außen nur eine Reihe von Aufziehschlüsseln sieht. Ich glaube, ich traf Joe Jones das erste Mal im April 1963, als Al Hansen einen Tag der „Events“ im Douglass College (Rutgers Universität) organisierte, wo Bob Watts und ich lehrten. Dick Higgins, Alison Knowles und Ben Patterson waren da, alle gerade zurück aus Europa; und Joe hatte eine selbstspielende Jazzband, genannt „Lulu und Ensemble“. Im nächsten Monat



Piano, 1983, 130x140x60 cm, Sammlung Fluxeum, Wiesbaden



Musikwagen 1, für *Musikboot 1*, 1986 (Die Abbildung zeigt die Performance am 27.8.1989 in Bonn, mit Takako Saito.)



Aufbau der Ausstellung Joe Jones. Music Machines from the Sixties until
Now in der daadgalerie Berlin, 1990



Mai organisierte Alison Knowles ihre „Hat Show“ für das Brecht-Watts *YAM FESTIVAL*. Dafür schuf er, wie ich mich erinnere, einige außerordentliche Kreationen mit mechanischen Spielzeugen, wie einen lustigen batteriebetriebenen Spielzeugtrommler auf einem Schutzhelm. Ein anderer Hut, den er später schuf, war ein Schutzhelm, bemalt mit dem Bayer Aspirin-Zeichen und einem so an ihm befestigtem Hammer, daß man an den Helm schlagen kann. Ein Hut für Kopfschmerzen.

Das erste Musikfahrrad machte Joe für Charlotte Moormans *New York Avant Garde Festival* 1966 im Central Park. Es begann glorreich, aber endete als Desaster. Die Konstruktion mit den Musikinstrumenten war sehr hoch, sie streifte einen niedrig hängenden Ast, fiel um, und Joe kam ins Krankenhaus. Während dieses Festivals brachte ich Blumen in die Mitte des „Conservatory“ – Teichs. Als ich aus dem Wasser kam, wurde ich von Polizeischeinwerfern begrüßt. Bei der Parade des Festivals von 1968, die durch den Central Park West führte, befestigte Joe seinen Musikwagen an meinem „Himmel-Bus“ und ließ sich ziehen. Für das Festival im nächsten Jahr auf der Insel Wards baute Joe ein Fahrzeug mit Pedalen, das selbstgemachte Saiteninstrumente auf Rädern zog, *The Longest Pull Toy in the World*. Motoren mit Schlegeln waren an Ringen befestigt, die von den Zuschauern zum Spielen der Instrumente benutzt werden konnten. Kinder aus dem nahen Harlem und der Süd-Bronx folgten dem Zug so fasziniert, als wäre Joe der Rattenfänger von Hameln. Nicht weit weg mähte ich mit der Sichel ein Grasviereck, dann sägte ich einen toten Baum ab und schlug ihn in Stücke, um auf diese Weise Landarbeit in die Stadt zu übertragen. Auch ich hatte Kinder aus der Nachbarschaft, die mir halfen. Joe baute dann noch ein anderes Musikfahrrad für ein Festival in Cavriago in Italien.

In den frühen 70ern wollte er in Amsterdam ein Musikboot konstruieren, aber es wurde nicht ausgeführt. Viel später halfen Ute und Michael Berger, das Musikboot auf dem Rhein, nahe von Wiesbaden, zu realisieren. Als George Maciunas davon träumte, die Insel Ginger in der Karibik auszubauen, wollte Joe fliegen lernen und die Flux-Fluglinie gründen. George fand billig ein kleines altes Flugzeug, Joe hatte fast seinen Flugschein, da machte der Tod von Ken Dewey, der bei einem Flugzeugabsturz starb, diesen Plänen ein Ende. Doch Joes Ideen blieben gewissermaßen in der Luft, als er die Taube zur Segnung des Brotes in George Maciunas' *Flux-Messe* schuf, die ich 1970 in Rutgers organisierte. Sein mechanischer Vogel bewegte sich an einem Draht über die Köpfe hinweg und ließ eine Dose nasser Erde auf ein großes Pappmachébrot fallen, das vor dem Altar lag.

Joe Jones hatte einen Laden in der North Moore Street, den er *The Tone-Deaf Music Store* nannte. Hier wollte er seine Musikmaschinen und mechanischen Spielzeuge verkaufen. Es geschah sehr viel dort, aber kommerziell war er ebensowenig ein Erfolg wie George Maciunas' Anstrengungen, die Flux-Objekte zu verkaufen. Eine Reproduktion des Musikladens wurde für die Ausstellung *Für Augen und Ohren* in Berlin 1980 angefertigt.

Joe hatte die Franziskaner verlassen, aber er brachte in seine Verbindung mit *FLUXUS* den Geist eines religiösen Ordens ein. Wichtig war zu helfen, ein einfaches Leben zu leben, Ideen zu teilen und zusammenzuarbeiten. Er war wie ein Bruder für die Gruppe, Bruder Joe. Er half bei der Verwirklichung unzähliger

Projekte vom Ausdenken der Ideen bis zum Besorgen der für die Performance notwendigen Materialien. Ich habe die *Flux-Messe* erwähnt. Obgleich ich 1976 zur Ausstellung *Soho in Berlin* nicht in Berlin war, hörte ich doch, daß Joe zusammen mit Lary Miller und Yoshi Wada das *Flux-Labyrinth* zum Funktionieren brachte. Als die Menge sich bereits versammelte, bestand Maciunas darauf, daß frischer Elefantendreck zu besorgen sei, bevor das Labyrinth geöffnet würde. Es war Joe, der zu einem Zirkus fuhr – der Zoo war geschlossen – und der im letzten Augenblick besorgte, was nötig war. Und ich hörte auch, daß Joe zur gleichen Zeit eine entscheidende Rolle beim Zustandekommen des *Flux-Cembalo-Konzerts* spielte. In der Mitte der 70er Jahre lebte Joe in Asolo, einer norditalienischen Hügellstadt, wo Francesco Conz damals wohnte. Es war Joe, der Francesco mit mir und anderen bekannt machte. Sehr viel kreative Arbeit und wechselseitige Beeinflussung fanden dort statt und strahlten von Asolo in andere Teile Italiens aus. Joe, Takako Saito und ich arbeiteten bei vielen Gelegenheiten zusammen, entweder an unseren eigenen Objekten oder an gemeinschaftlichen Projekten. Eines Tages machte Charlotte Moorman eine lange Solo-Performance von der Spitze des Turms von Asolo. Sie hielt dabei ihr Cello an einer Angelschnur. Joe und ich hielten Charlotte.

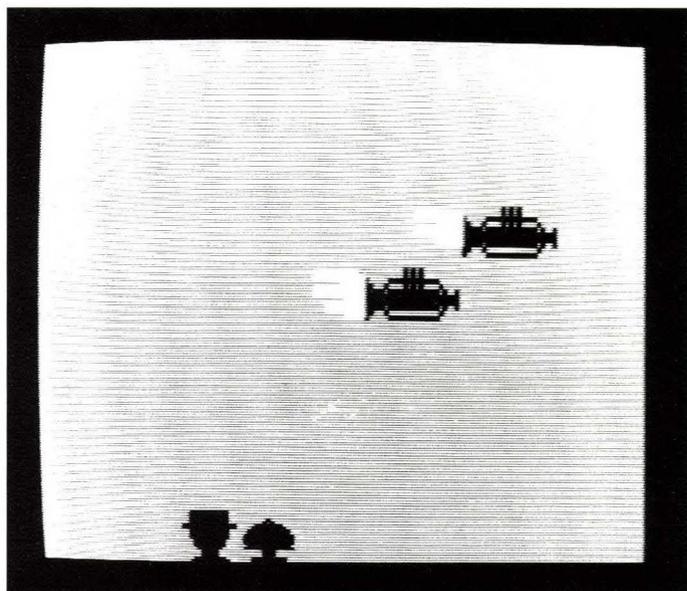
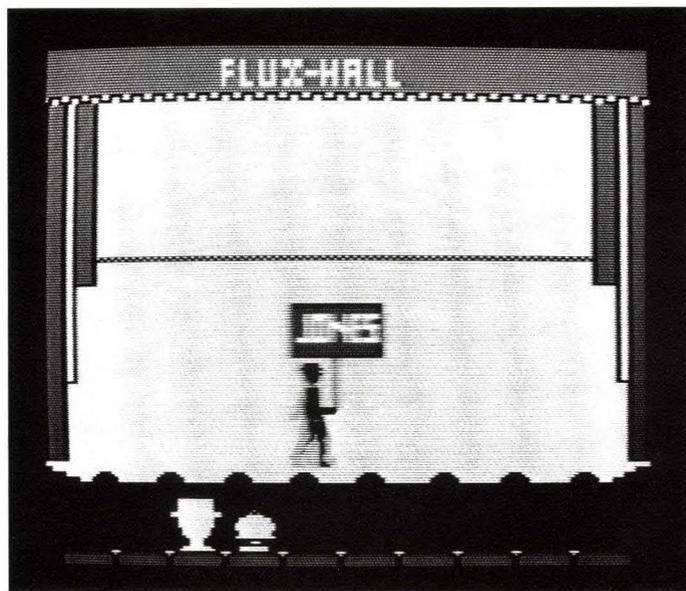
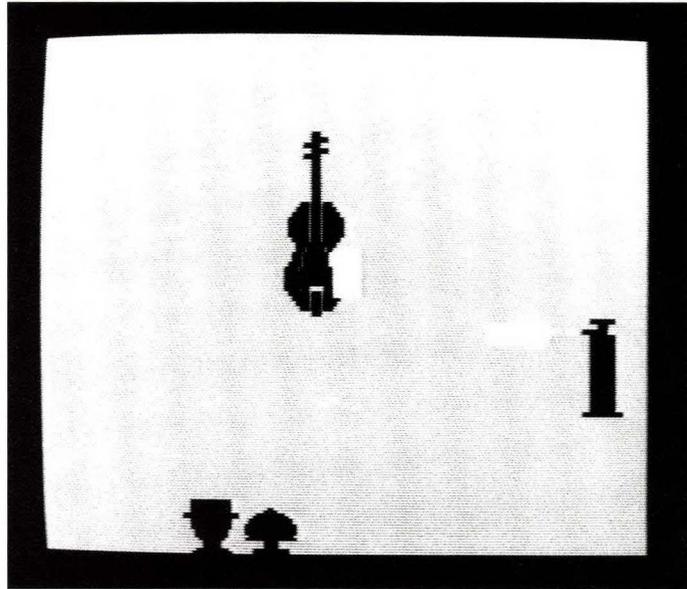
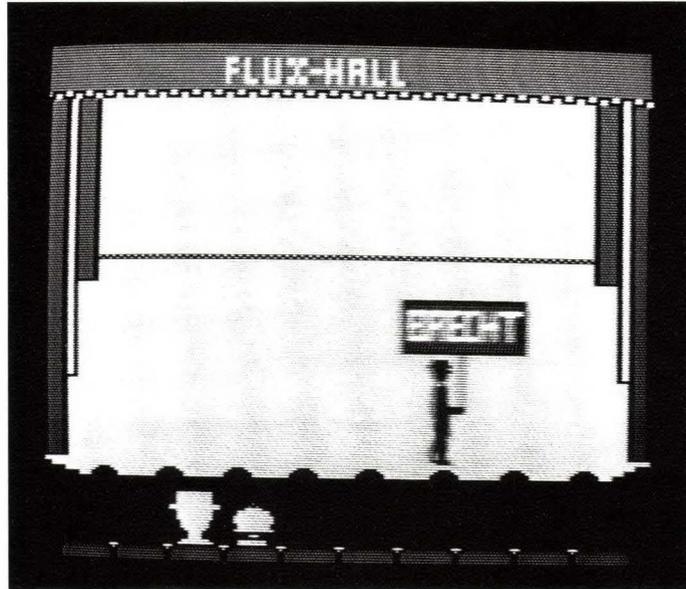
Manchmal brachte der Zufall Joe und mich zusammen, manchmal planten wir gemeinsame Ausstellungen und Performances, wir halfen uns gegenseitig bei der Arbeit, wir nutzten einfach jede Gelegenheit: Frankfurt, Wilhelmshaven, Karlsruhe, Berlin, Wiesbaden, Rom, Mailand, Basel, Cavriago, Bologna, Bochum, die Liste könnte weitergehen.

Als George Maciunas schwer an Krebs erkrankt war, kam Joe über den Atlantik zurück nach New Marlborough, um zu helfen, wie wenn jemand nach Hause fährt, um bei seinem sterbenden Vater zu sein. Wir halfen George, die wichtigsten Dinge zu vollenden. Und wir waren wieder zusammen, alle ein Teil der *FLUXUS*-Familie.

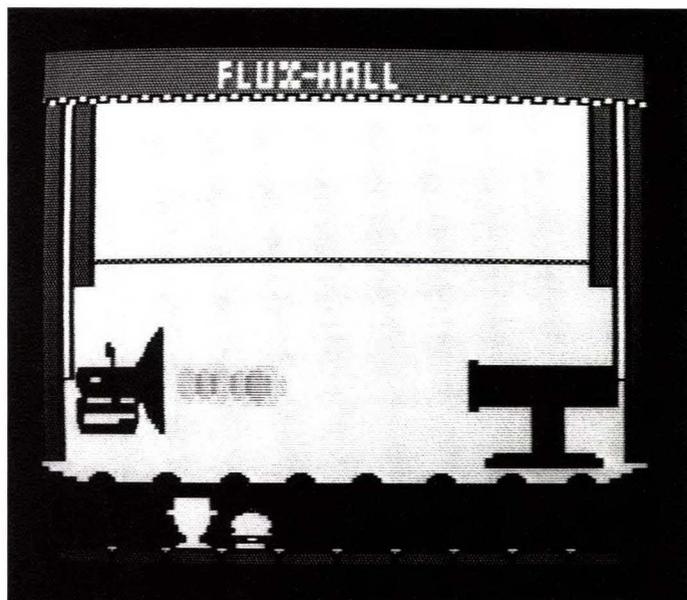
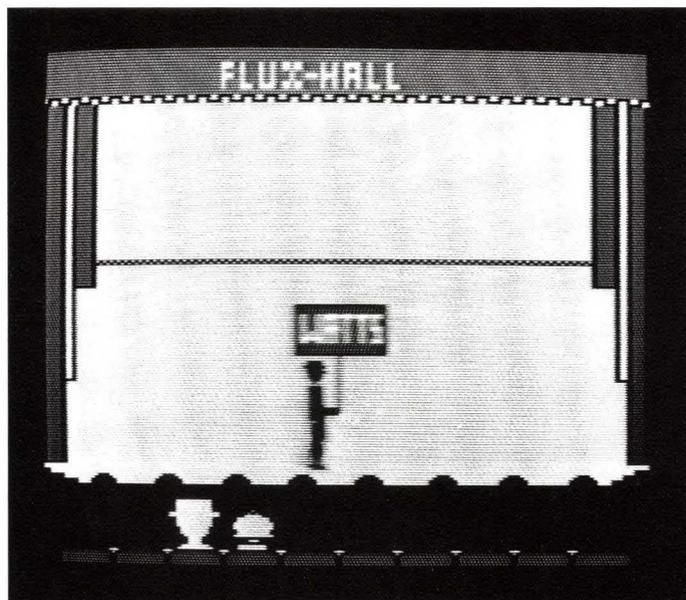
Joe machte immer Zeichnungen seiner Maschinen. Während der letzten Jahre schuf er auf einem kleinen Computer Filme über die Geschichte seines *Tone-Deaf Music Store* und über die Vergangenheit von *FLUXUS*. Sie sind wie frühe Filme von Georges Méliés. Erfindungsreich erforscht er das Medium auf die einfachste Weise, da die Mittel, die zur Hand sind, primitiv sind, aber mit dem größtmöglichen Effekt, reich und voll des Geistes von *FLUXUS*.

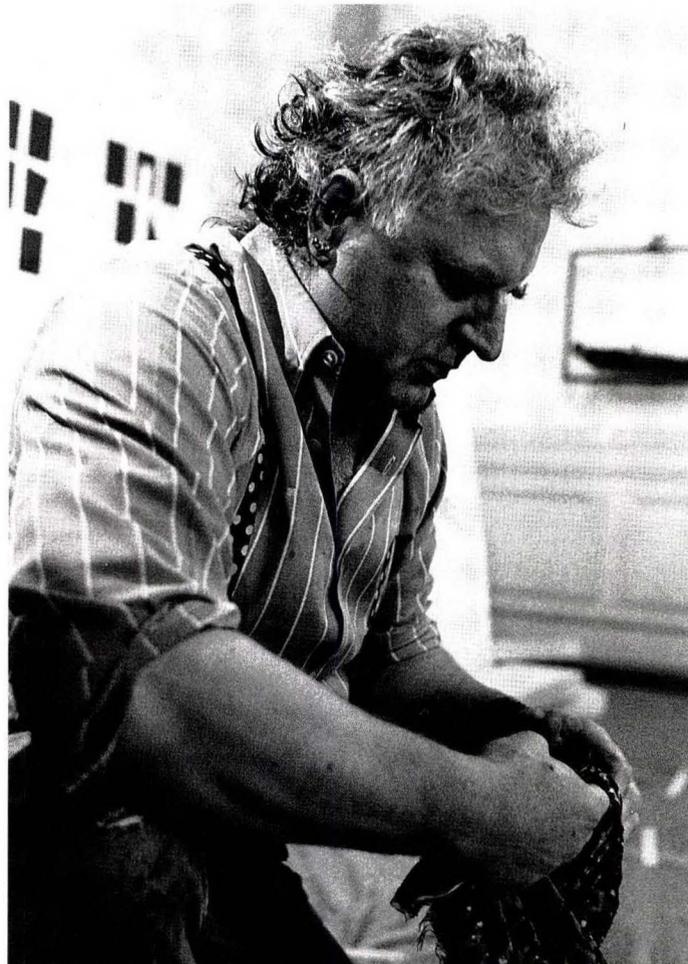
Letztes Jahr machte Joe ein wunderbares Objekt für Michael Berger, Fats Waller gewidmet. Ein Klavier mit einer elektrischen Eisenbahn auf daran befestigten Schienen und Motoren, die die Klaviersaiten spielten. Wenn man ihm näher kommt, wird alles durch ein elektronisches Auge aktiviert. Eine Flasche Whisky steht im Klavier, und Joe bat mich, die Musik für „Ain't Misbehaving“ zu besorgen, die nun in das Objekt einbezogen ist. So ist Jazz noch immer mit Joe verbunden, und wenn er heute „ain't misbehaving“, so hat er es doch über die Jahre ein bißchen getan, und das gehört zu dem verzwickten Humor und der Verspieltheit des Schelms, die zusammen mit dem Franziskanischen Bruder in Joe ihn zu dem Künstler machten, der er ist und zu einem so stillen und bedeutenden Teil von *FLUXUS*.

Geoffrey Hendricks



Fluxus Home Movies, Computer-Videotape, 1989 (Vgl. Filmprogramm S. 175)





Milan Knižák, geboren 1940 in Pilsen, wollte ursprünglich Maler werden. Er besuchte die Prager Kunsthochschule in den Jahren 1957 und 1958 und kehrte 1962, nach seinem Militärdienst, dorthin zurück. Doch nach kurzer Zeit brach er das Kunststudium ab und verlegte seine künstlerischen Aktivitäten auf die Straße. Zwischen 1963 und 1968 erregte er Aufsehen mit Straßenaktionen in Prag und Marienbad, die Passanten und befreundete junge Künstler zu Stellungnahmen und Beteiligung herausforderten. 1964 gründete er mit Jan Mach, Vít Mach, Sonia Svecová, Jan Trtílek und Robert Wittmann die Gruppe *Aktual*. Es kam zu gemeinsa-

men Manifestationen, und es entstanden von Hand hergestellte Flugblätter, Zeitschriften und Auflagen-Objekte. 1968 folgte Knižák der Einladung von George Maciunas und reiste in die USA. Während seines eineinhalbjährigen Aufenthaltes in den Vereinigten Staaten organisierte er zwei Aktionen, die *Liegezeremonie* und *Die schwierige Zeremonie*, doch ohne große Resonanz. 1970 mußte er in die Tschechoslowakei zurückkehren, und in den folgenden Jahren lebte und arbeitete er in Marienbad, in dem kleinen Dorf Klíčov und in Prag, befaßte sich mit Aktionen und Musik, Gedanken über Architektur und Bekleidung, Yoga und Mathematikstudien. Wiederholt wurden seine Aktivitäten zum Objekt polizeilicher und gerichtlicher Untersuchungen, und immer wieder mußte er Gefängnisaufenthalte in Kauf nehmen. 1979 erhielt Knižák schließlich die Erlaubnis, ein Stipendium des Berliner Künstlerprogramms des DAAD wahrzunehmen, und von da an verbesserten sich seine Möglichkeiten, an Ausstellungen im Ausland teilzunehmen, zusehends. Zu Arbeitsaufenthalten kam er 1982 nach Worpsswede und 1991 nach Stuttgart, 1987 und 1990 lehrte er an der Sommerakademie in Salzburg. Seit 1990 lehrt Milan Knižák an der Akademie der bildenden Künste Prag, der er zugleich als Präsident vorsteht.

Ausgewählte Einzelausstellungen

- 1958 Marianske Lazne, Kass
 1963 Malostranska beseda, Prag
 1964 Galerie Viola, Prag
 1968 *Fluxus West*. San Diego
 1970 Galerie Art Intermedia, Köln
 1972 Museum am Ostwall, Dortmund
 1976 Galerie A, Amsterdam
 1980 *Milan Knížák. Unvollständige Dokumentation 1961–1979*. Galerie Ars Viva!, Berlin (Katalog)
 Galerie Inge Baecker, Bochum
 Oldenburger Kunstverein, Oldenburg (Katalog)
 1983 *Neue Gedanken*. Galerie Ars Viva!, Berlin
 1985 Galerie Camomille, Brüssel
 1986 *Milan Knížák. Lauter Ganze Hälften*. Hamburger Kunsthalle, Hamburg (Katalog)
Softward. Museo Alchimia, Mailand
 1987 Galerie Potocka, Krakau
 Liget Galerie, Budapest
Kleider auf den Körper gemalt. Sprengel Museum, Hannover
 1989 *Milan Knížák 1953–1988*. Brunn
Milan Knížák. Arbeiten 1963–1989. Edition Hundertmark, Köln
 1991 La Fondazione Mudima, Mailand
 Galerie Ghislave, Paris
Fluggefühl. Schloß Solitude, Stuttgart (Katalog)
 1992 *UFO-OFU*. Galerie MXM, Prag

Ausgewählte Gruppenausstellungen

- 1967 *Aktual Art International*. Museum of Art, San Francisco
 1969 *Intermedia '69*. Heidelberg (Katalog)
 1970 *Happening & Fluxus*. Kölnischer Kunstverein, Köln (Katalog)
 1974 *8ème Biennale de Paris*. Paris
 1977 *Documenta 6*. Kassel (Katalog)
 1980 *Für Augen und Ohren*. Akademie der Künste, Berlin (Katalog)
 1981 *Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills (Katalog)
Fluxus – Aspekte eines Phänomens. Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Wuppertal (Katalog)
 1982 *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*. Museum Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Harlekin Art, Wiesbaden (Katalog)
 1985 *1945–1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin (Katalog)
Die sich verselbständigenden Möbel. Von der Heydt-Museum, Wuppertal
Zugehend auf eine Biennale des Friedens. Kunsthaus, Kunstverein, Hamburg (Katalog)
 1986 *Künstlerschallplatten*. Gelbe Musik, Berlin
 1988 *Broken Music*. daadgalerie, Berlin (Katalog)
 1989 *Happenings + Fluxus*. Galerie 1900-2000, Galerie du Genie, Galerie de Poche, Paris (Katalog)
 1990 *Fluxus!* Institute of Modern Art, Brisbane (Katalog)
The Readymade Boomerang. 8th Biennale of Sydney, Sydney (Katalog)
Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962. Biennale di Venezia, Venedig (Katalog)
Fluxus subjektiv. Galerie Krinzinger, Wien (Katalog)
Fluxus S.P.Q.R. Galleria Fontanella Borghese, Rom (Katalog)

- 1991 *FluxAttitudes*. Hallways Contemporary Arts Center, Buffalo (Katalog)
 1992 *Zufall als Prinzip*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (Katalog)
Mit dem Kopf durch die Wand. Sammlung Block. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Katalog)

Ausgewählte Aktionen

- 1963 *Demonstration of Objects*. Novy Svet, Prag und Marienbad
 1964 *An Individual Demonstration*. Aktual, Prag
 1. *Manifestation of Actual Art*. Aktual, Prag
Demonstration of All Senses. Aktual, Prag
 1965 *Anonymous Change of the Street*. Prag
Why Just So. Aktual, Prag
 2. *Manifestation of Actual Art*. Prag und Umgebung
Soldier's Game. Aktual, Prag
 1966 *Fly. Have A Cat. Do You Know How To Play Marbles u.a.*. Wandzeitschriften, Prag
Koncert Fluxu. Klub Umelcu, Prag
 1967 *Wedding Ceremony*. Prag
 1968 Beat-group AKTUAL, Marienbad
Lying Ceremony. Douglas College, New Brunswick
 1969 *Difficult Ceremony*. New York
 1971 *Stone Ceremony*. Marienbad
Clothes Painted on a Body. Marienbad
 1974 *Secret Ceremony*. Prag
 1977 *Enforced Symbioses*. Verschiedene Orte in der Tschechoslowakei
 1977–1980 *Freundschaft mit einem Baum*. Berlin
 1983 *The Spirit of Fluxus*. Amerikahaus, Berlin
 1989 *Fluxus 1962 bis 1989*. Bonner Kunstverein, Bonn

Ausgewählte Publikationen und Beiträge

- 1964 *Aktual Art 1*
 1965 *Aktual Art 2*
 1966 VTRE, Fluxus Newspaper no. 8, New York, Fluxus
 1967 *Dé-coll/age 6*, Frankfurt
Aktual Newspaper nos. 1 und 2
 1968 *Aktual Newspaper no. 3*
 1969 *Notations*, hg. von John Cage, New York, Something Else Press
 1971 *Zeremonien*, Remscheid, Vice Versand
 1983 *Flüssiges Schweigen*, Berlin, Edition Ars Viva!
Milan Knížák. Mode/Fashion 1962-1970, Worpswede
Etwagedichte, Remscheid, Vice Versand
 1986 *Action is a Life Style*. Auswahl der Aktivitäten 1953–1985, Hamburg (Katalog Hamburg 1986, *Milan Knížák. Lauter Ganze Hälften*)
 1991 *George THE Maciunas und Fluxus*, in: *Kunstforum Nr. 115*

Ausgewählte Literatur

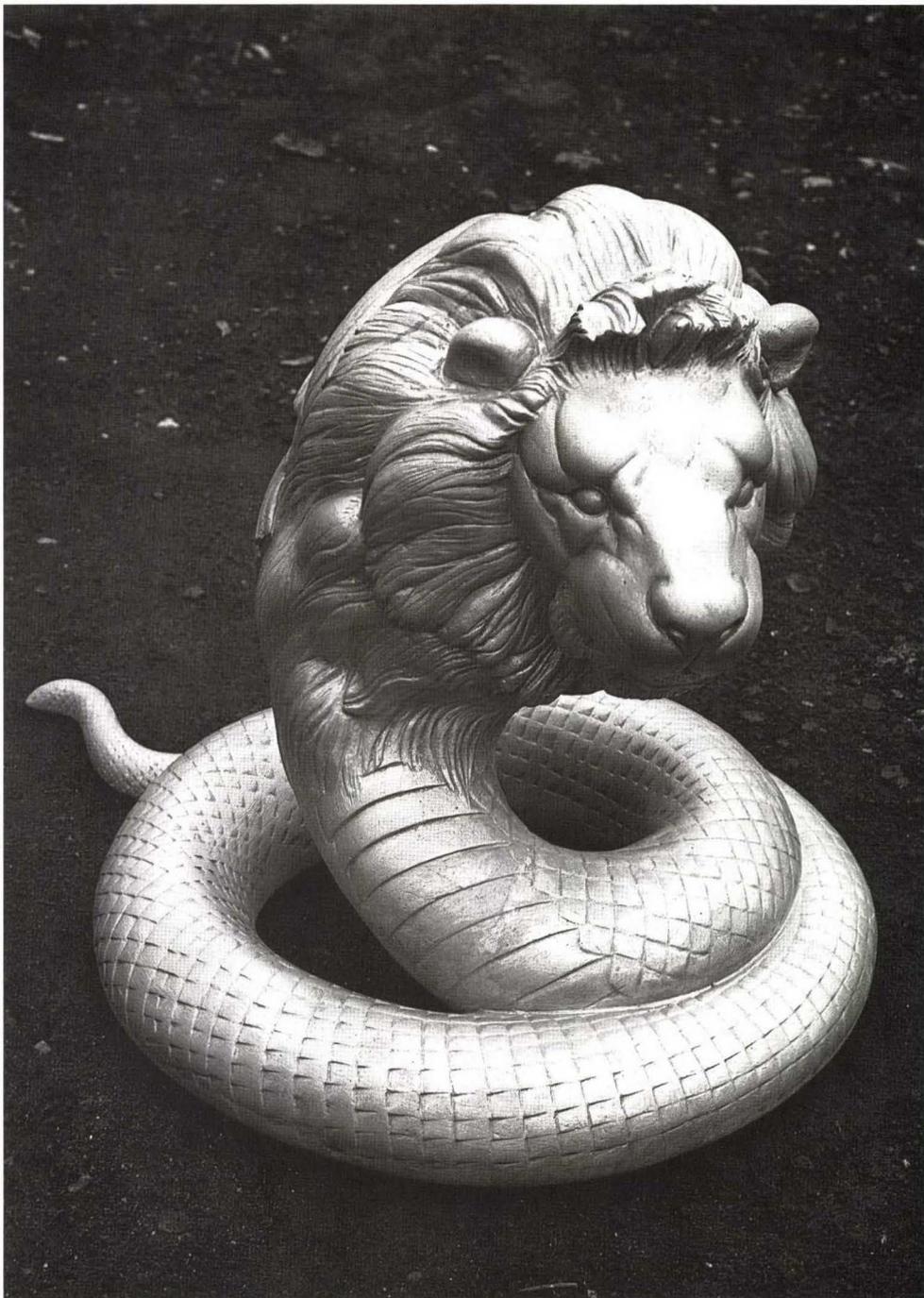
- 1966 Allan Kaprow, *Assemblage, Environments + Happenings*, New York
 1970 Udo Kultermann, *Leben und Kunst*, Tübingen
 1979 Harry Ruhé, *FLUXUS, the most radical and experimental art movement of the sixties*, Amsterdam
 1982 *Milan Knížák. Unvollständige Dokumentation 1961-1979*, Galerie Ars Viva! Berlin
 1988 Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, New York

Milan Knižák ist heute Präsident der Akademie der bildenden Künste in Prag. Er beeinflusst nachhaltig das kulturelle Leben und läßt niemanden auch nur einen Augenblick in Ruhe. Obwohl er in gewisser Hinsicht eine Institution geworden ist, bewahrt er sich einen breiten Spielraum, der sich jeder Institutionalisation entzieht. Es ist der Raum der großen Kreativität, der Lust an der Schöpfung, die nicht nur beständig alle Gattungsgrenzen der Kunst überschreitet, sondern auch die Grenzen von Kunst und Leben, von Politik und Leben, etc. Dies gelingt Knižák ganz selbstverständlich dadurch, daß die Kunst für ihn der Raum der Freiheit ist und der Künstler als freie Individualität vor allem sich selbst, seiner eigenen Redlichkeit und Wahrhaftigkeit verantwortlich ist, und nicht dem Staat, den Gewohnheiten oder gar irgendwelchen Normen. Die Freiheit des Denkens und seine Offenheit sind ihm das Wichtigste. Deshalb ist jede seiner Ausstellungen ein Fragment, der Bruchteil eines großen Ganzen mit offenem Ausgang.

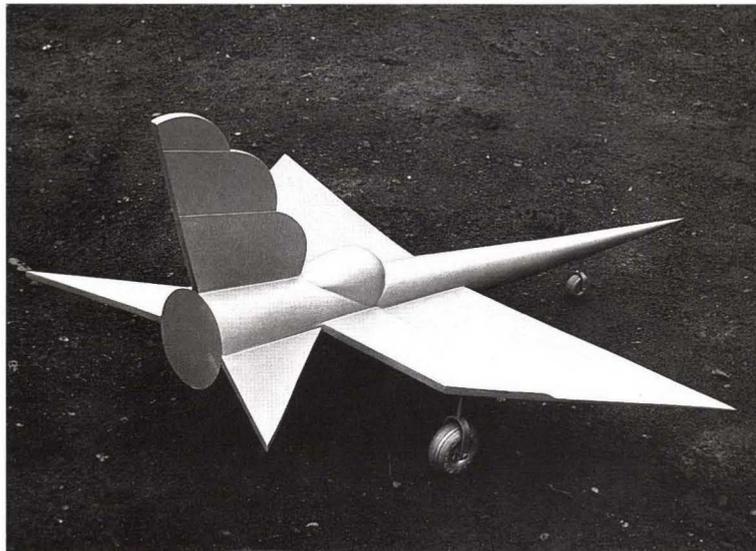
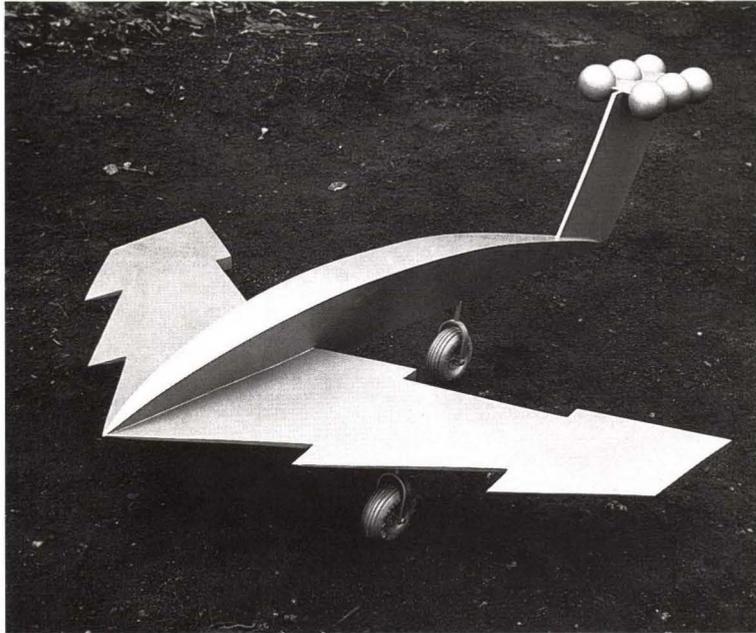
Unablässig dringt in sein Werk die Gegenwart, die politische Situation wie auch die Reflexion über die gegenwärtige Kunst ein und wird von ihm rücksichtslos einem elektrisierenden und reinigenden Bad unterzogen. Auch in der neuen postkommunistischen Epoche gelingt es ihm unverkennbar, sein radikales kritisches Konzept neu zu interpretieren. Wieder setzt er seinen Körper und seine Verkleidungen ein, sich im wirklichen Raum und in der wirklichen Zeit bewegend und nicht nur im illusionistischen Raum des abgetrennten künstlerischen Theaters. Einst betrat er auf diese Weise die tschechische Szene und führte eine überraschende, ja schreckliche Sache vor. Leben und Kunst wurden verknüpft, und es wurde ununterscheidbar, was real und was symbolisch, was Illusion und was Wirklichkeit ist. Dieses Infragestellen der Grenzen ist für jede Gesellschaft unangenehm, unannehmbar und gefährlich. Solches wird nur in freiheitlichen Systemen toleriert, in totalitären Staaten dagegen verfolgt. Diese wissen genau, daß die Künstler durch solche Grenzüberschreitungen die Dinge in Bewegung bringen, die Ordnung, unsere Wahrnehmung und unser Denken verändern. Knižák macht das ganze Leben gerade das, was eine unfreie Gesellschaft geradezu für einen terroristischen Akt hält: er stellt uns in eine unerwartete Gegenüberstellung, ebenso wie er Vaclav Havel in eine tschechische Landschaft stellt, die von Gartenzwerge und Fliegenpilzen symbolisiert wird; er kreuzt Tiere, Menschen und Maschinen und lockt uns damit in genau die Situation, die wir gewöhnlich gar nicht auszusprechen wagen, obwohl wir sie gut kennen. Im Gegensatz zu uns sagt er laut, was er denkt. Es ist dabei vielleicht gar nicht so wichtig, ob es auch immer stimmt. Wesentlich ist, daß er es mit aller Offenheit und Freiheit und persönlichem Einsatz tut, weil sich die Wahrheit im Raum radikal ausgesprochener Meinungen abspielt. Würde Knižák seinen Standpunkt nicht so radikal einnehmen, würde sich der Raum der Freiheit in Böhmen bedenklich verengen. Doch wir mögen vor allem die befreiende Metapher, die überraschend im „terroristischen“ und ästhetischen Akt auftaucht und das scheinbar Unzusammenhängende verbindet. Auf den ersten Blick ist die Methode einfach: die Distanz zwischen zwei Wirklichkeiten wird annulliert. Durch den Kurzschluß entsteht aber paradoxerweise ein unbekannter Raum von hoher Energie. Dabei verlieren beide Pole weder ihre Absurdität noch die unbekannte, von keinen Verbindlichkeiten, keinen Mythen der Moral, der Nation, der Tradition und Humanität bedingten Schönheit ihrer Kopplung.



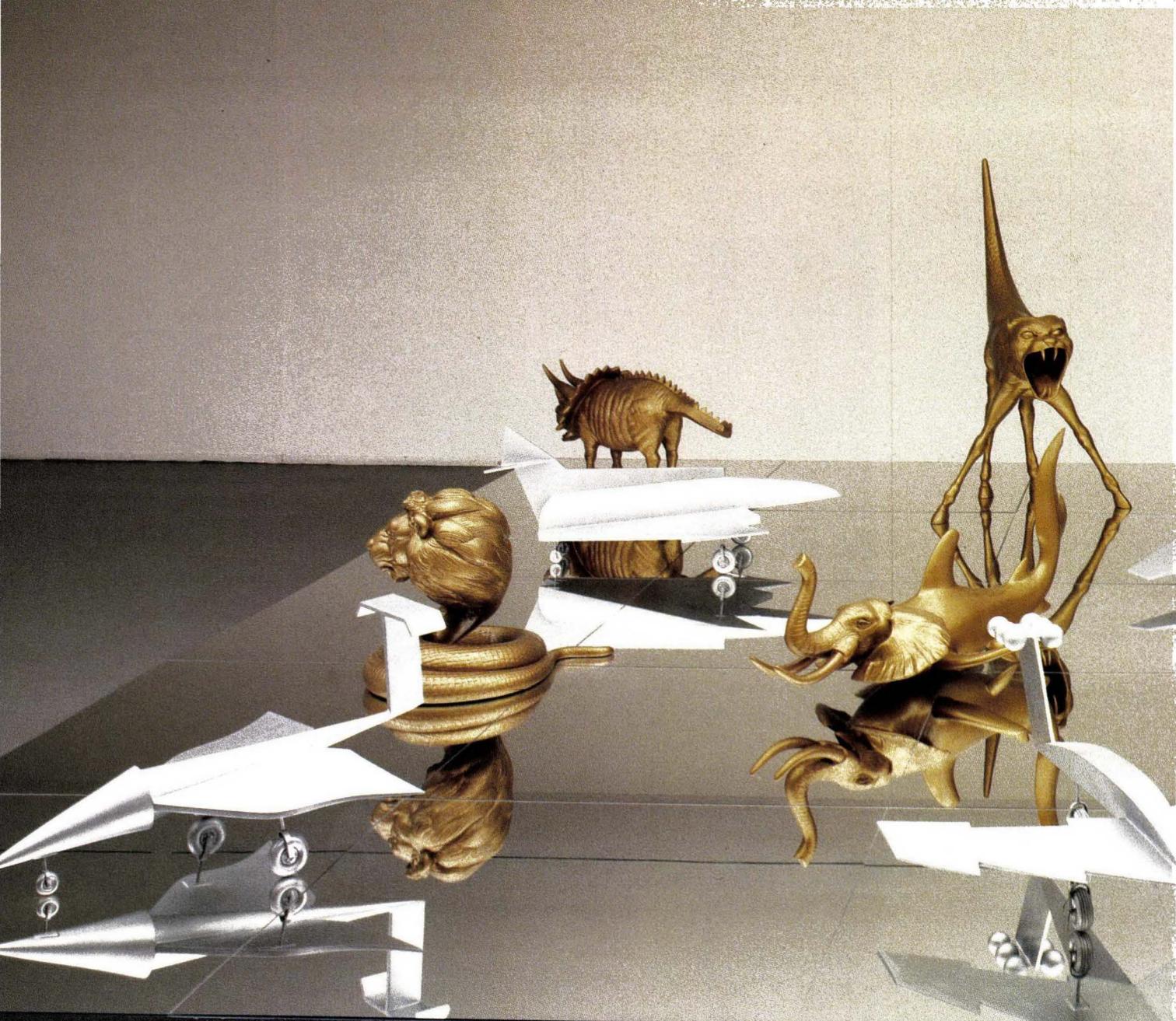
Aus der Serie *Biblische Landschaften*, 1991, 42x30 cm



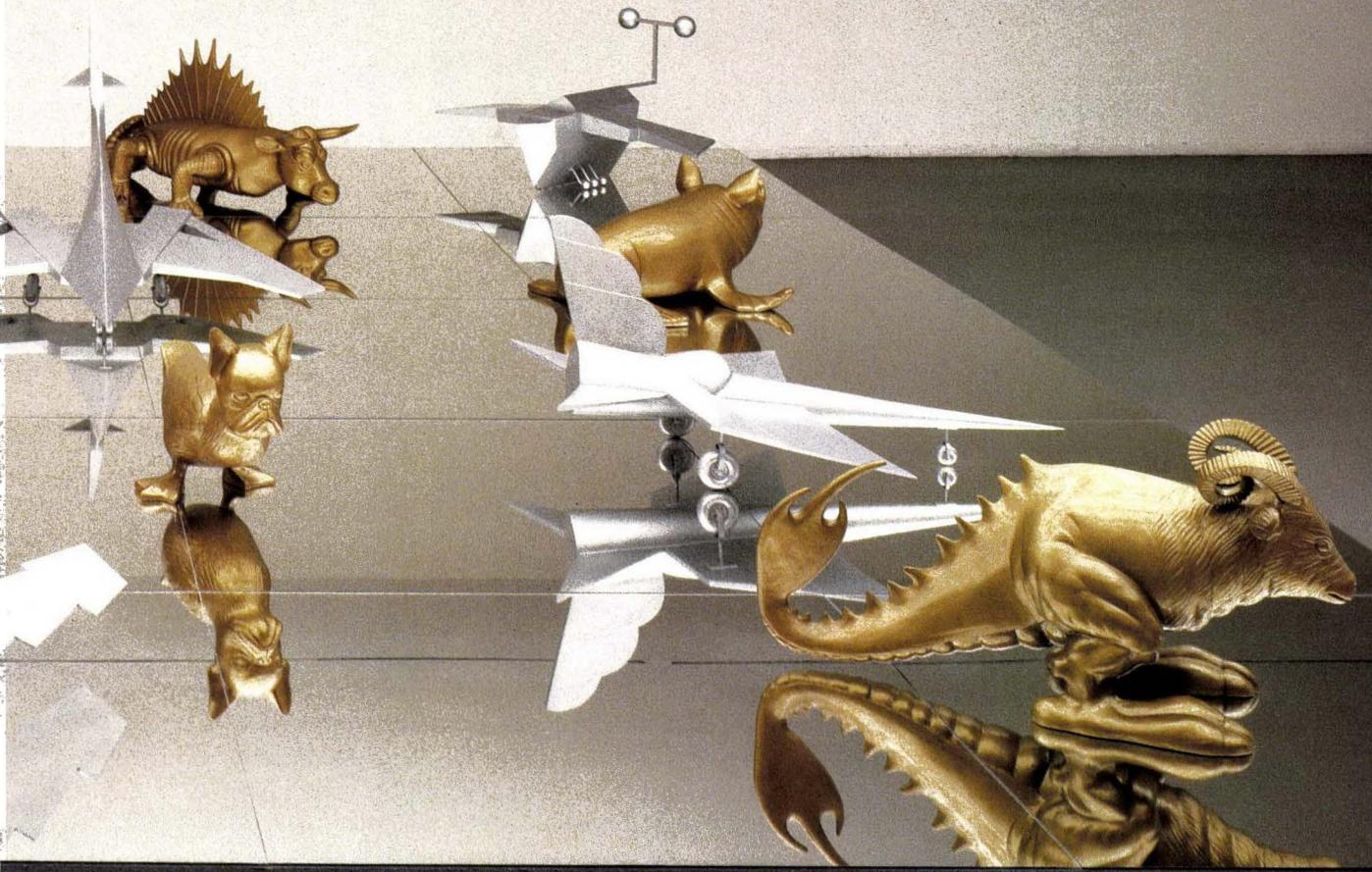
Slyon, aus der Installation *New Paradise*, 1990–1991, 75x55x55 cm
(Siehe auch Farbabbildung Seiten 118/119)



Airplane Creature, aus der Installation *New Paradise*, 1990–1991, oben: 48x105x95 cm, unten: 50x75x93 cm
(Siehe auch Farbabbildung Seiten 118/119)



New Paradise, 1990–1991, 140x500x500 cm





Alison Knowles, geboren 1933 in New York, arbeitet mit verschiedenen Medien: mit Klang, Performance, Installation und Graphik. Sie studierte am Pratt Institute in New York Malerei bei Adolph Gottlieb und Richard Lindner. Zusammen mit Dick Higgins, den sie 1960 geheiratet hatte, reiste sie 1962 nach Europa, um an den frühen, von George Maciunas organisierten *FLUXUS*-Veranstaltungen teilzunehmen. Sie führte sowohl eigene als auch Stücke von befreundeten Künstlern auf. In die USA zurückgekehrt, beteiligte sie sich an vielen Aktivitäten von *FLUXUS*. Die *Yam Hat Sale*-Ausstellung in der Smolin Gallery in New York war ihr Beitrag zum *YAM FESTIVAL*, das George Brecht und Robert Watts 1963 organisierten. Die Sonderausgaben der Plakate für die *Something Else Press* stammen von Alison Knowles. Ihre wichtigsten Installationen sind: *The Big Book* (1967), gezeigt auf der Frankfurter Buchmesse; *The House of Dust* (1968), eine Arbeit, die auf einem computergesteuerten Gedicht basiert, führte sie ans California Institute of the Arts, wo sie von 1970 bis 1972 lehrte; *The Book of Bean* ist 1983 entstanden. Mit der Arbeit *The Identical Lunch* aus den frühen 70er Jahren erinnert sie an eine Gruppe von Freunden, wie sie auf einer Silvesterparty von George Maciunas Thunfischsandwiches essen. 1968 hatte Alison Knowles ein Guggenheim-Stipendium, 1984 war sie Gast des DAAD in Berlin, 1991 Gast des Banff Center in Kanada, und 1990 lehrte sie an der Sommerakademie in Salzburg. Zur Zeit bereitet sie die Publikation von Texten vor, die sie in den vergangenen zehn Jahren für den WDR produziert hat. Alison Knowles arbeitet in New York und Barrytown, New York.

Einzelausstellungen

- 1958 Nonagon Gallery, New York
 1962 Judson Gallery, New York
 1973 *The Identical Lunch*. Galerie Inge Baecker, Bochum
 1974 *Collections from the Full Moon*. Galerie René Block, Berlin
The Shoemaker's Assistant. De Appel Galerie, Amsterdam
 1976 *Objects in Hand*. De Appel Galerie, Amsterdam; Galerie 38, Kopenhagen
 1978 *Leone d'Oro*. C Space, New York
 1979 *Jacob's Cattle*. Micro Gallery, Sacramento
 1980 *The Bean Garden*. Walker Art Center, Minneapolis
Prints and Multiples. Coffin Gallery, Minneapolis
House of Dust Floor Garden. Galerie A, Amsterdam; Midlands Art Center, Midlands
 1983 *Leone d'Oro*. Moon Gallery, Berry College, Mount Berry
 1984 *Bohnenweg*. Galerie Ars Viva, Berlin
 1985 *Bohnenweg*. Galerie Inge Baecker, Köln
Culture des Haricots. Galerie Donguy, Paris
 1987 *Unique Cloth and Paper Works*. Nordyllands Kunstmuseum, Aalborg
A Finger Book/Palimpsest Prints. Emily Harvey Gallery, New York; Galerie Hundertmark, Köln
 1990 *Seven Indian Moons*. Emily Harvey Gallery, New York
 1991 *Mountain and Moon*, mit Marianne Heské. Galerie Donguy, Paris
 1992 *Um-laut*. Galerie Schüppenhauer, Köln (Katalog)

Ausgewählte Gruppenausstellungen

- 1963 *Street Objects Cologne*. Studio Wolf Vostell, Köln
Yam Hat Sale. Smolin Gallery, New York
Sissor Bros. Warehouse, mit George Brecht und Robert Watts. Rolf Nelson Gallery, Los Angeles
 1966 *The Big Book*. Something Else Gallery, New York
 1967 *Pictures to be Read/Poetry to be seen*. Museum of Contemporary Arts, Chicago
 1970 *Happening & Fluxus*. Kölnischer Kunstverein, Köln (Katalog)
 1974 *What's the time?* René Block Gallery, New York
 1977 *Sound and Image*. Aarhus Kunstmuseum, Aarhus
 1980 *Für Augen und Ohren*. Akademie der Künste, Berlin (Katalog)
 1981 *Typisch Frau*. Bonner Kunstverein, Bonn
Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection. Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills (Katalog)
Fluxus – Aspekte eines Phänomens. Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Wuppertal (Katalog)
 1982 *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*. Museum Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Harlekin Art, Wiesbaden (Katalog)
 1985 *1945–1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin (Katalog)

- 1989 *Happenings + Fluxus*. Galerie 1900–2000, Galerie du Genie, Galerie de Poche, Paris (Katalog)
Wortlaut. Galerie Schüppenhauer, Köln (Katalog)
 1990 *Fluxus!* Institute of Modern Art, Brisbane (Katalog)
The Readymade Boomerang. 8th Biennale of Sydney, Sydney (Katalog)
Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962. Biennale di Venezia, Venedig (Katalog)
Fluxus subjektiv. Galerie Krinzinger, Wien (Katalog)
Fluxus S.P.Q.R. Galleria Fontanella Borghese, Rom (Katalog)
 1991 *FluxAttitudes*. Hallways Contemporary Arts Center, Buffalo (Katalog)
 1992 *Zufall als Prinzip*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (Katalog)
Mit dem Kopf durch die Wand. Sammlung Block. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Katalog)

Ausgewählte Performances

- 1962–1964 *FLUXUS* Festivals und Konzerte in Wiesbaden, Amsterdam, Kopenhagen, Paris, Düsseldorf, New York u.a.
 1965 *Something Else. A Concert of New Music + Events*. ICA, London
 1966 *Koncert Fluxu*. Klub Umelcu, Prag
FLUXUS-KONZERT. Galerie René Block, Forumtheater, Berlin
 1967 *What Did You Bring?* mit John Cage und Dick Higgins. Museum of Contemporary Art, Chicago
 1968–1980 New York Avantgarde Festivals, New York
 1974 *Sumtime*, with Liz Phillips und Yoshimasa Wada. Everson Museum, Syracuse
 1977 *The Importance of Caravaggio*, mit Dick Higgins. Musée des Beaux-Arts, Montreal
 1978 *Three Songs*, mit Philip Corner und Malcolm Goldstein. Franklin Furnace, New York
 1979 *An Evening of Dick Higgins and Alison Knowles*. University of Massachusetts, Amherst
 1980 *Gem Duck, an Opera in Five Gravs and Six Acts*, mit Philip Corner, Daniel Goode, Jackson Mac Low und Amparo Rossello. Experimental Intermedia Foundation, New York
 1982 *FLUXUS-Gala*. Museum Wiesbaden, Wiesbaden
 1985 *An Evening of Works by Alison Knowles*. A Festival of Fantastiks. The Viking Museum, Roskilde
 1989 Fluxus Konzert. Ecole des Beaux-Arts, Paris
Fluxus 1962 bis 1989. Bonner Kunstverein, Bonn

Ausgewählte Publikationen und Beiträge

- 1963 Fluxus Preview Review, New York, Fluxus
 1964 ccVTRE. Fluxus Newspaper nos. 1 und 2, New York, Fluxus
 1965 *By Alison Knowles, A Great Bear Pamphlet*, New York, Something Else Press
The Four Suits, mit Philip Corner, Benjamin Patterson und Tomas Schmit, New York, Something Else Press
 1966 *Manifestos*, A Great Bear Pamphlet, New York, Something Else Press
 1967 *Dé-coll/age 6*, Frankfurt
 1968 *The House of Dust*, Köln, Verlag Gebrüder König
 1969 *Notations*, hg. von John Cage, New York, Something Else Press
 1975 *Women's Work*, hg. von Alison Knowles und Annea Lockwood, New York, Unpublished Editions
 1976 *More by Alison Knowles*, New York, Unpublished Editions
 1978 *Seven Days Running*, Ringkøbing, Edition After Hand
 1983 *The Red, The Green, The Yellow, The Black and the White*, mit George Brecht, Brüssel, Edition Lebeer Hossman
A Bean Concordance, Barrytown, Printed Editions
 1992 *Event Scores*, Barrytown, Left Hand Books

Ausgewählte Literatur

- 1979 Harry Ruhé, *FLUXUS, the most radical and experimental art movement of the sixties*, Amsterdam
 1985 Franziska Brand, *Alison Knowles*, in: Katalog Bremen, Schattengrenze, Performance Festival
 1988 Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, New York
 1992 Katalog Köln, *Alison Knowles. Um-Laut*, Galerie Schüppenhauer



A Finger Book, 1987

Die Kunst und Archäologie von Alison Knowles

Ein Streit zwischen den Kräften des Lebens und des Todes charakterisiert in diesen dunklen Zeiten überall auf dem Erdball Kunst und Politik. Um diesen Streit auszugleichen, braucht man fortgeschrittene kritische Methoden, die dieses weltweite Phänomen untersuchen, auch wenn sie sich in ihren eigenen systemischen Prozessen zu verfangen scheinen. Dieser Konflikt, der seinen Ursprung in der individuellen Psyche hat, verlangt im Drama der Freudschen Psychoanalyse, daß das Ich das Es bekämpft, daß der Rationalismus primitive Impulse in Schranken hält und positiv bestimmte Energie sich der Resignation und dem Zynismus entgegenstellt.

Es gibt nur wenige Künstler, die bereit sind, eine Kunst zu machen, die positiv bestimmt ist, die bereit sind, die Verpflichtungen der Kunst in ihr Leben zu nehmen, kurz, eine Kunst zu machen, die für das Leben steht. Alison Knowles ist eine solche Künstlerin, die sich seit den frühen 60er Jahren in ihrem Werk mit zwei beständigen Themen befaßt hat: die Temporalität der sensorischen Erkenntnis – das heißt, den Details des Lebens, wie Essen, Anfassen, Umhergehen, Aufmerksamkeit schenken; und das Konzept der ökosystemischen Ernährung auf der persönlichen wie der globalen Ebene. Ihre Kunst präsentiert Botschaften oder Behauptungen nicht in Form einer strengen Erzählung, auch wenn ihre Formen innerhalb einer Struktur, einem Kreis auf dem Boden oder einem rechteckigen Stück Tuch, präsentiert werden. Sie befaßt sich nicht mit der Repräsentation von Zeichen und Symbolen innerhalb einer gegebenen Gesellschaftsordnung. Man könnte sagen, daß sie den Schutt einer Kultur verwendet, um diese dadurch zu verstehen; das heißt, sie arbeitet als eine Art Archäologin, die die Überreste und abgenutzten Objekte bewahrt, um das Mysterium, wie wir die Welt sehen, spüren und fühlen, zu beschwören. Mit diesem Verfahren läßt uns Alison Knowles untersuchen, wo wir waren, und was wir hier zu tun meinen, hier an diesem Ort, wo in einer über-technisierten und hyper-ästhetisierten Welt der sensorische Impuls rasch aus unserem Erkenntnisapparat verschwindet.

Diese Themen waren seit der Anfangszeit vor etwa dreißig Jahren wichtige Beiträge zu *FLUXUS*. Viele Bücher, Multiples, Drucke und Performances von Alison Knowles passen wunderbar in dieses Genre, besonders die in der Hand zu haltenden und beschrifteten Fundstücke. Manche Arbeiten berühren *FLUXUS* nur mittelbar. Doch gleich welches Medium sie für eine Idee auswählt, die Formen entstehen innerhalb eines Bewußtseins, das leicht ritualistisch ist. Und diese Qualität gibt ihrem Werk

mittels einer dialektischen Strenge, einer ästhetischen Stärke, Bedeutung, die oft Sprache benutzt, aber nicht von ihr abhängt. Wir sehen diese Qualität in ihren deutschen Hörspielen: *Bohnen Sequenzen*, *Paper Weather*, *North Water Song* und *Setsubun*, in denen sie primär mit Klang arbeitet. In einer sorgfältig definierten Struktur überlagert Metapher einen Großteil ihres Werks. In Fragmenten und Phrasen sucht sie die Notwendigkeiten. In dieser Hinsicht fühle ich mich oft an das Werk von Lévi-Strauss erinnert. Bei Knowles sehen wir ein Verhalten, das uns selbst beinahe verloren oder uns fast nicht sichtbar ist.

Die jetzigen *Bread and Water* Drucke von Knowles stimmen mit der Vorstellung überein, daß wirkliche Erkenntnis aus einer genauen Untersuchung der naheliegenden Dinge kommt. Dieser prüfende Blick wird zum Ort, zu einem globalen Vorboten und einer Methode, die Welt und ihr Dilemma zu sehen. Als Archäologin entdeckt sie Bruchstücke. Es gibt hier eine Dringlichkeit, die uns mitteilt, daß etwas der Heilung bedarf, daß wir fürsorglich sein müssen. Wir brauchen einen schärferen Blick, um den gegenwärtigen Zustand des Denkens zu überschreiten, der uns lähmen kann. Diese Drucke entstehen aus einer Notwendigkeit und haben doch gleichzeitig eine besondere Schönheit. Brotlaibe werden elektrostatisch direkt von unten kopiert, wo sie ihre Linien, Schrunden, Fließchen, Ströme zeigen ...

Das Element Wasser und der Fluß sind Knowles ganz besonders angemessen, nicht nur wegen ihrer inneren Resonanz, sondern auch wegen des Fließens der Sprache und dem Flux des Bewußtseins, die Magie und Transformation zulassen. Auf die Drucke der Brotkreise werden Worte projiziert, die sich auf den jeweiligen Fluß eines jeden Druckes beziehen. Diese Bild/Texte fungieren wie Ideogramme. Wir lesen das Brot als Substanz und Wasser als Leben. Auf den großen Cyanotypien des Jangtse, des Dnjepr, des Amazonas und des Santa Clara in Oxnard sehen wir eine riesige Geographie, die zugleich ungeheuer nah und detailliert ist; und Energie, die aus den ruhigen Räumen des Geistes fließt, wo die Quelle des Ökosystems ihren Ort hat.

Alison Knowles ist eine Künstlerin, die für das Leben arbeitet. Wir aber sind zu dem Denken verführt worden, daß die Kräfte der Naturordnung außerhalb, nicht innerhalb von uns existieren. Genau an der Stelle kommt dieses Werk ins Spiel und bietet sich selbst dar: die Rückkehr zu dem, was letztlich und wesentlich durch das Selbst stattfindet.

Robert C. Morgan

As the people enter they get a ticket 1-8, which guides them to one of the bread and water Oasis on the floor. There they find bread, water and playthings with tickets. they examine what is at the station and listen and speak about anything for awhile

I don't know the time arrangements for that evening, but it would be very nice if the Bread & Water was the last one.



Brot und Wasser zu *FLUXUS* nach Wiesbaden bringen

„Die Wassertemperatur ist warm, etwa 33 bis 50 Grad, der Vorteig sieht gut aus, die Konsistenz wie Haferschleim, vielleicht ein bißchen zu dünn, ja wirklich ... noch etwas mehr Mehl.“

Mehl, Vorteig, Wasser und etwas Salz, ist das alles?

„Das ist alles. Gut mischen, und jetzt kneten wir es. Man schlägt es immer wieder ein und drückt es nach unten. Das bricht das Gluten, oder was es sonst ist. Immer wieder einschlagen.“

(Der Blick auf die Uhr zeigt, daß es fünf Minuten vor elf Uhr vormittags ist)

Wie lange wird der Teig bearbeitet?

(Mehr Mehl wird auf das Brett gegeben)

„Das hängt von der Stimmung ab.“

Sie haben mehr Mehl auf das Brett gegeben, zwei Mal.

„Ja, das kommt darauf an. Die Hände müssen sauber werden, sie werden klebrig. Dann gibt man Mehl in die Hände.“

Ah.

(Ein feuchtes Tuch wird über die Schüssel gelegt)

„Er wird über Nacht aufgehen bis zum Rand der Schüssel.“

Sie sagten, es wird bei 200 Grad gebacken.

„Ja, aber man fängt mit 250 Grad an, eine Viertelstunde lang, und schaltet dann auf 200 Grad herunter. Grundsätzlich bäckt es dann eine Stunde lang.“

(Eine Woche später)

Wie ist das Brot geworden?

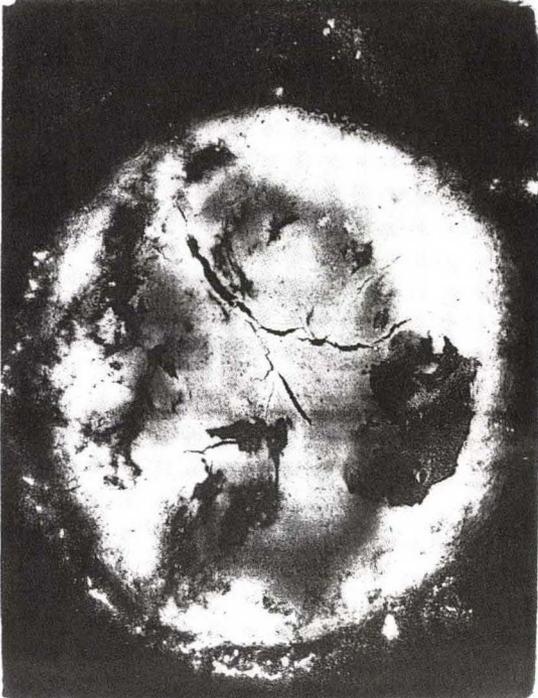
„Hell, ein bißchen trocken. Ich habe Ihnen eine der Unterseiten fotokopiert. Bewahren Sie sie immer noch auf? Die andere war wie eine, die wir schon haben.“

Hm, o ja, Bryan, wann waschen wir die Katze?

Diese Gespräche fanden bei den Brotback-Sitzungen im Hotel Splendide in Barrytown, New York statt. Das erste am 22. Juni 1992 und das zweite eine Woche später. Vor den Gesprächen wurde schon bemerkt, daß die Unterseiten der gebackenen Brote Flüsse zu haben scheinen, die darüberlaufen; diese Beobachtung, das unmittelbare Erlebnis, das Brot zu essen, und der echte Duft nach selbstgebackenem Brot scheinen einer *FLUXUS*-Ausstellung angemessen.

Alison Knowles

Around Lake Como at Bellagio



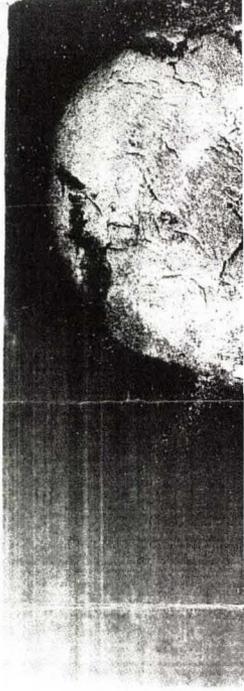
COMO, LAKE OF (the *Lacus Larius* of the
sometimes LARIO to the present day
it is already
lakes in Lombardy

Milan
Valtellina
or Me
at it
ar
resbr north
from
of extremity,
about 43
were (11:10),
with his twofold nature
(Gr. *κόρπος*), son of Leo III.
Immediately
baign

Bread & Water

Milano Kunst 1992

The Elbe at Hamburg



Bread & Water



Belfast at the Irish Sea



riverrun, past Eve and Adam's, from swerve
 brings us by a commodious
 Castle and Environs.
 violer d'amores,
 from North Armorice
 Europe Minor to wielderright
 rocks by the stream
 coggios while they went
 avoike from aire

not yet,

H sea E

Alison Knowles '79

Grand Water

Alison Knowles '92



Nam June Paik, geboren 1932 in Seoul, hat 1956 sein Studium der Musikgeschichte, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Tokio mit einer Arbeit über Arnold Schönberg abgeschlossen. Im selben Jahr kam er nach Deutschland und hörte in München Musikgeschichte bei Thrasylulos Georgiades. Von 1957 bis 1958 studierte Paik an der Musikhochschule Freiburg bei Wolfgang Fortner Komposition. 1957 und 1958 nahm er an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt teil und traf dort auf Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, John Cage und David Tudor. Von 1958 bis 1963 lebte Paik in Köln, arbeitete mit Karlheinz Stockhausen im „Studio für Elektronische Musik“ des WDR und beteiligte sich an den Konzerten im Atelier von Mary Bauermeister in Köln sowie an den *FLUXUS* Konzerten in Wiesbaden, Amsterdam, Kopenhagen und Düsseldorf. 1963 begann Paik in Japan mit Video zu

experimentieren, seine ersten Videobänder zeigte er nach seiner Übersiedlung nach New York und ersten Auftritten im Rahmen des *New York Avantgarde Festivals* und der *Monday Night Letters* 1965 in der Bonino Gallery in New York. Seit 1964 arbeitete Paik eng mit der Cellistin Charlotte Moormann zusammen, beide traten häufig zusammen auf und Paik komponierte bzw. konstruierte viele Stücke und Videoobjekte für sie. 1970 entwickelte Paik mit dem Elektroingenieur Shuya Abe einen Videosynthesizer, der es ermöglicht, Farben, Formen und Bewegungsabläufe von Videobändern und Fernsehprogrammen zu manipulieren. Zur Eröffnung der *Documenta 6* in Kassel realisierte er 1977 erstmals eine Satellitenübertragung mit Performances von Charlotte Moorman, Joseph Beuys, Douglas Davis und sich selbst; das zweite große Projekt einer Satellitenübertragung, die Sendung *Good morning, Mr. Orwell*, ließ sich am Neujahrstag 1984 verwirklichen. In den folgenden Jahren befaßte sich Paik mit dem Thema des Roboters und erweiterte von Ausstellung zu Ausstellung seine *Family of Robots*, eine Reihe von jeweils aus mehreren Monitoren aufgebauten Videoskulpturen. Seit 1979 lehrt er als Professor an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf und lebt in New York und in Deutschland, wo ihm 1991 in Goslar der Kaiserring verliehen wurde und das er 1993 auf der Biennale in Venedig repräsentieren wird.

Ausgewählte Einzelausstellungen

- 1963 *Exposition of Music*. Galerie Parnass, Wuppertal
Piano For All Senses. Amstel 47, Amsterdam
- 1965 *Electronic Art*. Bonino Gallery, New York (Katalog)
- 1968 *Electronic Art II*. Bonino Gallery, New York (Katalog)
- 1971 *Electronic Art III*. Bonino Gallery, New York (Katalog)
- 1974 *Nam June Paik – Videa 'n' Videology 1959–1973*. Everson Museum of Art, Syracuse (Katalog)
Electronic Art IV. Bonino Gallery, New York
- 1975 *Fish Flies on Sky*. Video Fish. Martha Jackson Gallery, New York
- 1976 *Moon is the oldest TV*. René Block Gallery, New York
Nam June Paik. Werke 1946–1976. Musik-Fluxus-Video. Kölnischer Kunstverein, Köln (Katalog)
- 1982 *Nam June Paik*. Whitney Museum of American Art, New York (Katalog)
Nam June Paik. Tricolor Video. Centre George Pompidou, Paris (Katalog)
- 1984 *Nam June Paik – Mostly Video*. Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokio (Katalog)
Nam June Paik. Art for 25 Million People, Bonjour, Monsieur Orwell. Kunst und Satelliten in der Zukunft. daadgalerie, Berlin (Katalog)
- 1986 *Nam June Paik. Family of Robot*. Carl Solway Gallery, Cincinnati (Katalog)
- 1988 *Nam June Paik. Video Works 1963–1988*. Hayward Gallery, London (Katalog)
- 1989 *Nam June Paik. La fée électronique*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (Katalog)
- 1990 *Nam June Paik. Beuys Vox 1961–1986*. Won Gallery, Hyundai Gallery, Seoul (Katalog)
- 1991 *Nam June Paik. Video Time – Video Space*. Kunsthalle Basel, Kunsthhaus Zürich (Katalog)
- 1992 *Nam June Paik. Video Time – Video Space*. The National Museum of Contemporary Art, Seoul

Ausgewählte Gruppenausstellungen

- 1966 *Vision of Today*. Museum of Technology, Stockholm
- 1969 *TV as a Creative Medium*. Howard Wise Gallery, New York (Katalog)
Art by Telephone. Museum of Contemporary Art, Chicago
The Machine Seen at the End of Its Age. Museum of Modern Art, New York
- 1970 *Happening & Fluxus*. Kölnischer Kunstverein, Köln (Katalog)
- 1974 *What's the time?* René Block Gallery, New York
- 1976 *Sehen und hören*. Kunsthalle Düsseldorf
- 1977 *Documenta 6*. Kassel (Katalog)
- 1980 *Für Augen und Ohren*. Akademie der Künste, Berlin (Katalog)
- 1981 *Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills (Katalog)
Fluxus - Aspekte eines Phänomens. Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Wuppertal (Katalog)
- 1982 *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*. Museum Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Harlekin Art, Wiesbaden (Katalog)

- 1983 *Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*. 1. John Cage. Nam June Paik. daadgalerie, Berlin
- 1985 *Vom Klang der Bilder*. Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart (Katalog)
1945–1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin (Katalog)
- 1987 *Documenta 8*. Kassel (Katalog)
- 1988 *Positionen heutiger Kunst*. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin (Katalog)
- 1989 *Video Skulptur – retrospektiv und aktuell*. Kölnischer Kunstverein, DuMont Kunsthalle, Köln (Katalog)
- 1990 *Fluxus!* Institute of Modern Art, Brisbane (Katalog)
The Readymade Boomerang. 8th Biennale of Sydney, Sydney (Katalog)
Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962. Biennale di Venezia, Venedig (Katalog)
Fluxus subjektiv. Galerie Krinzinger, Wien (Katalog)
Fluxus S.P.Q.R. Galleria Fontanella Borghese, Rom (Katalog)
- 1991 *FluxAttitudes*. Hallways Contemporary Arts Center, Buffalo (Katalog)
- 1992 *Zufall als Prinzip*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (Katalog)
Mit dem Kopf durch die Wand. Sammlung Block. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Katalog)

Ausgewählte Performances

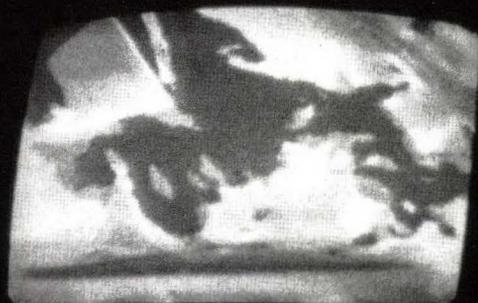
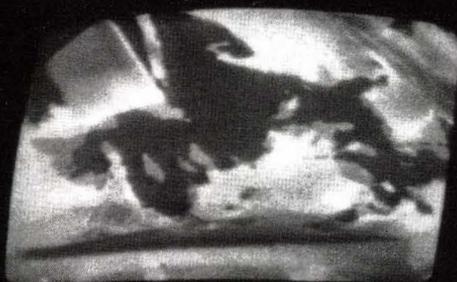
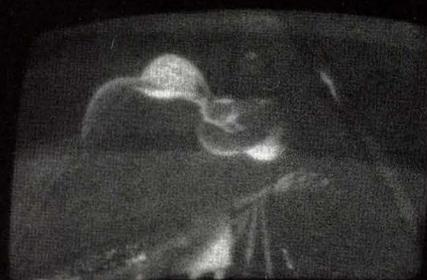
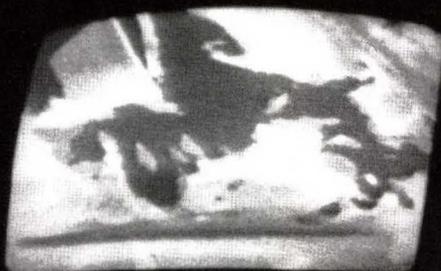
- 1959 *Hommage à John Cage*. Galerie 22, Düsseldorf
- 1960 *Hommage à John Cage*. Atelier Mary Bauermeister, Köln
- 1961 *Simple. Zen for Head. Etude Platonique No. 3*, im Rahmen der Aufführung von Karlheinz Stockhausens *Originale*. Theater am Dom, Köln
- 1962 *Neo-Dada in der Musik*. Kammerspiele Düsseldorf
- 1962–1964 *FLUXUS* Festivals und Konzerte in Wiesbaden, Amsterdam, Kopenhagen, Düsseldorf, New York u.a.
- 1964–1973 New York Avantgarde Festivals, New York
- 1965 Europa Tournee mit Charlotte Moorman
Electronic Video Recorder. Monday Night Letter. Cafe Au Go Go, New York
- 1966 Europa Tournee mit Charlotte Moorman
- 1967 *Opera Sextronique*. Filmmakers' Cinematheque, New York
- 1972 *Live-Video*, mit Charlotte Moorman. The Kitchen, New York
- 1976 *Flux-Cembalo-Konzert*. Akademie der Künste, Galerie René Block, Berlin
- 1978 *In Memoriam George Maciunas*. Klavierduett Joseph Beuys & Nam June Paik. Fluxus-Soirée der Galerie René Block in der Staatlichen Kunstakademie, Düsseldorf
- 1982 *FLUXUS-Gala*. Museum Wiesbaden, Wiesbaden
- 1985 *Beuys/Christiansen/Paik. Simultankonzert an drei Klavieren*, im Rahmen der Ausstellung *Zugehend auf eine Biennale des Friedens*. Hochschule für bildende Künste, Hamburg
- 1989 *Fluxus 1962 bis 1989*. Bonner Kunstverein, Bonn

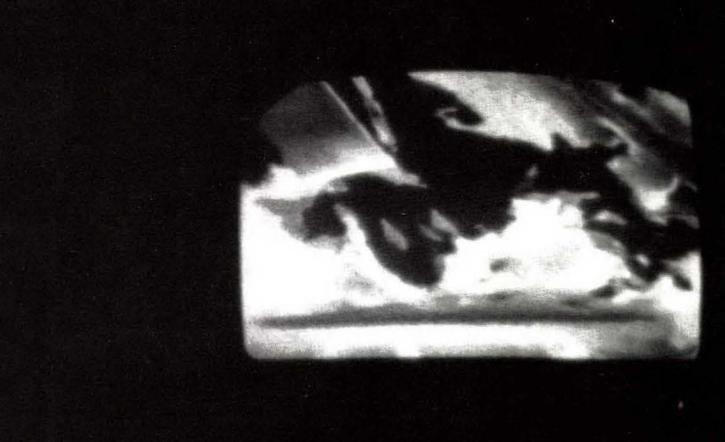
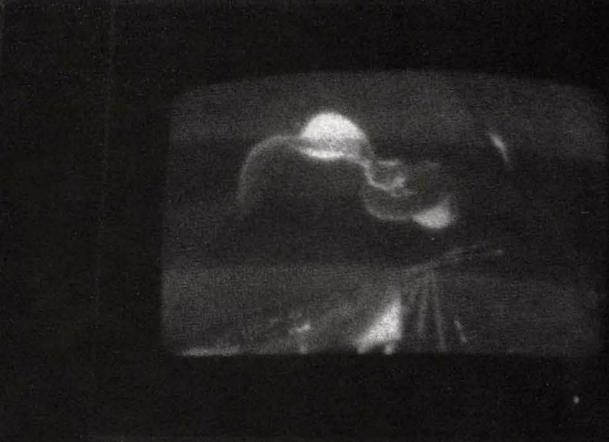
Ausgewählte Publikationen und Beiträge

- 1962 Dé-coll/age 1, Köln
 Dé-coll/age 3, Köln
- 1963 Kalender 63, Düsseldorf
An Anthology, hg. von La Monte Young, Jackson Mac Low, New York
 Fluxus Preview Review, New York, Fluxus
Postmusic, The Monthly Review of the University of Avant-garde Hinduism, New York, Fluxus
- 1964 Dé-coll/age 4, Frankfurt
 ccVTRE, Fluxus Newspaper no.1, New York, Fluxus
 cc fiVe ThReE, Fluxus Newspaper no. 4, New York, Fluxus
- 1965 *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*. Eine Dokumentation hg. von Jürgen Becker, Wolf Vostell, Reinbek bei Hamburg
24 Stunden, Itzehoe
 Kalender 65, Düsseldorf
- 1966 *Manifestos*, A Great Bear Pamphlet, New York, Something Else Press
- 1969 Kalender 69, Düsseldorf
Notations, hg. von John Cage, New York, Something Else Press
- 1991 *Fluxus und mehr*. Nam June Paik im Gespräch mit Dieter Daniels. in: Kunstforum Nr. 115
- 1992 *Niederschriften eines Kulturnomaden*. Aphorismen, Briefe, Texte, hg. von Edith Decker, Köln

Ausgewählte Literatur

- 1975 Calvin Thomkins, *Profiles (Nam June Paik)*, in: The New Yorker 5.5.1975
- 1977 Harry Ruhé, *FLUXUS, the most radical and experimental art movement of the sixties*, Amsterdam
- 1983 Wulf Herzogenrath, *Nam June Paik. Fluxus. Video*, München
 Bettina Gruber, Maria Vedder, *Kunst und Video*. Internationale Entwicklung und Künstler, Köln
- 1988 Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, New York
 Edith Decker, *Paik. Video*, Köln





Welche Bedeutung hat FLUXUS für Dich nach 30 Jahren, wenn Du zurückblickst?

Es war, glaube ich, für mich eine Art Investition, obwohl ich eigentlich gar nicht so hart für *FLUXUS* gearbeitet habe. Ich habe damals einige wichtige Verbindungen für George Maciunas in die Wege geleitet. Ich machte ihn mit Jean-Pierre Wilhelm bekannt, und Wilhelm stellte den Kontakt zu Dr. Weiler vom Museum Wiesbaden her. Damit war die Voraussetzung für alles Folgende geschaffen. Maciunas hätte das Festival sicher auch an anderer Stelle organisieren können, aber Wiesbaden war der effektivste Ort, denn schließlich lebte und arbeitete er hier. Heute bin ich froh darüber, daß ich so eine Art „glückliche Hand“ spielen konnte.

Aber was meinen künstlerischen Beitrag anbelangt, die eigene Arbeit – nun, als ich in Wiesbaden ankam, hatte ich gerade meine letzten schweren Aufführungen im Rahmen von Stockhausens *Originale* in Köln sowie die durch Jean-Pierre Wilhelm erzwungene Veranstaltung *Neo-Dada in der Musik* in Düsseldorf hinter mir, und ich beschäftigte mich sehr intensiv mit elektronischen Fernsehbildern. Maciunas wollte schon diese Fernsehexperimente präsentieren, aber ich sagte, das sei doch zu viel für ihn, ich wolle niemanden monopolisieren, *FLUXUS* sei schließlich eine kollektive Angelegenheit. So habe ich dann damals ganz einfache Stücke aufgeführt und sie auch *Simple* genannt. Aber ich glaube, spätestens in der zweiten Woche hatte Maciunas alle Musiker gefeuert. Es gab einfach keine Auf führenden mehr, und wir mußten das ganze Festival übernehmen. Nicht nur die vorgesehenen Stücke der anderen Komponisten, nein, weil nicht genügend Komponisten da waren, mußten wir selbst Stücke erfinden, komponieren. Dieses Improvisieren hat mir größtes Vergnügen bereitet. Aber vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen – Maciunas war nie in der Lage, irgendwelche Hauptwerke zu präsentieren. Er war einfach zu ambitioniert, zu unorganisiert, und ich habe ihn nicht gedrängt. So war mein künstlerischer Beitrag doch relativ bescheiden. Später, als ich meine Videokunst verkaufen mußte, um Geld für neue Arbeiten zu beschaffen, war meine *FLUXUS*-Verbindung ausgesprochen nützlich. Denn die Sammler kauften meine frühen Arbeiten nicht etwa, weil es Video war, sondern weil es *FLUXUS* war. Auf diese Weise habe ich für meine kleinen Hilfestellungen, die ich Maciunas bieten konnte, großen finanziellen Rückfluß gehabt. Darum war *FLUXUS* eine so gute Investition für mich.

Was war das größte Verdienst von Maciunas?

Nun, er hat *FLUXUS* zu dem gemacht, was es heute ist, er hat der Sache Namen und Bedeutung gegeben, das ist doch phantastisch! Und dann war er doch eine Persönlichkeit. Jemand, den Du nicht vergißt, wenn Du ihn einmal getroffen hast. Er hatte eine Ausstrahlung, eine irritierende Ausstrahlung, und die ließ die Leute ihm zuhören, auch wenn er alle fünf Minuten ein Anderer war. Er war ein Genie im Sabotieren, er liebte die Sabotage. Er liebte die kleine Sache, die eine große umwirft. Simson und Delila, weißt Du? Riesenkiller.

Was war, wenn es einen gab, sein größter Fehler?

In gewisser Weise ist jeder Skandal ein Fehler, aber alle haben ihm vergeben. Im Grunde genommen hat er alles falsch gemacht. Er hat immer Propaganda verschickt, hat angekündigt, *FLUXUS* erscheine nächstes Jahr, nächstes Jahr, nächstes Jahr. Fünf Jahre lang. Und dann hat Vostell eben vor ihm publiziert, weil er einfach nicht mehr warten wollte. Und dann war Maciunas verärgert, weil die Urheberschaft bei ihm lag. Aber er hat ja immer nur diese schönen Manifeste und Angebotslisten verschickt und nichts passierte. Er war schon ein Hochstapler, aber da ihn niemand zu ernst nahm, hat er auch niemanden verärgert.

Und dann war er jemand, der eigentlich vor der Wirklichkeit flüchtete. Nehmen wir doch seine Schiffs- und Insel-Projekte. Die sind sehr typisch für seine Art zu denken. Das Insel-Projekt: eine Insel läßt sich nicht so einfach kaufen, hingegen ein Flugzeug ist einfach zu kaufen. Da er nun eine Insel besitzen und einen *FLUXUS*-Staat gründen wollte, kaufte er zuerst ein Flugzeug, in der festen Überzeugung, daß dann schon eine Insel folgen müßte. So etwa wie die Buschmenschen, die einen Elephanten schnitzen in der Überzeugung, daß das Tier dann sterben müsse. Er kaufte also das Elephanten-Flugzeug. Joe Jones sollte der Pilot werden, er mußte Flugstunden nehmen und sollte gleichzeitig vom Alkohol kuriert werden... Mit dieser Geschichte hat auch meine Arbeit für Wiesbaden zu tun.

Aus einem Gespräch, das Nam June Paik und René Block am 28.6.1992 in Knokke führten.



This is not TV, 1974, 20x28 cm



3 GM
 30 TVS-45
 3 VTR
 ① → from ①
 ② → ② (New)

all signal
 Korea
 August 50

Joel Jones

was

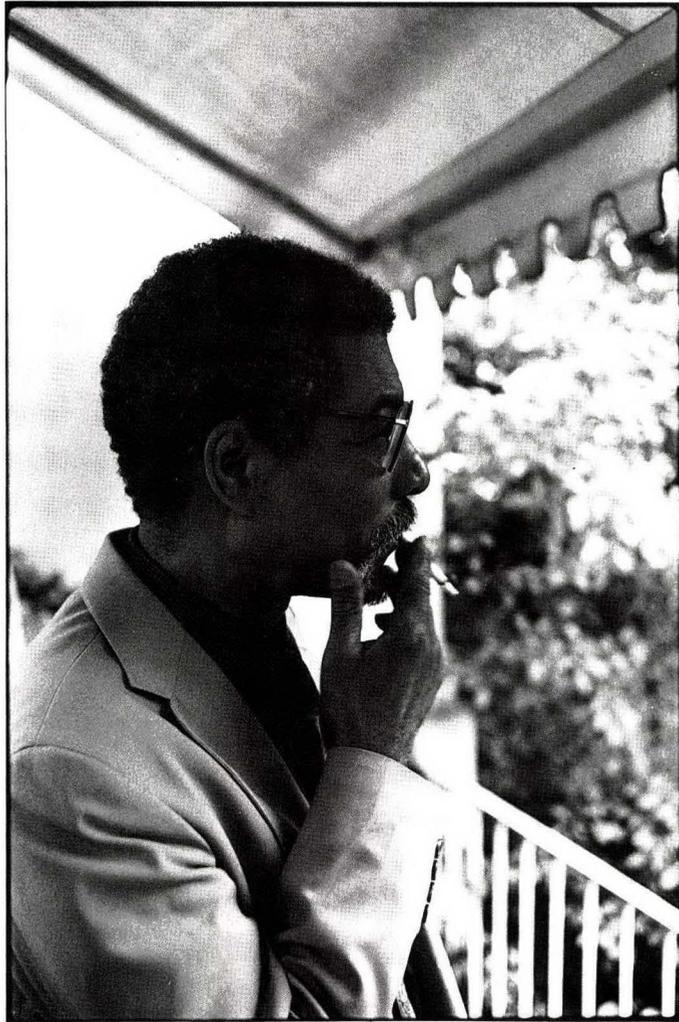
a pilot trained

for

the

FLUCKER

Airline



Benjamin Patterson, geboren 1934 in Pittsburgh, hat 1956 an der University of Michigan sein Studium mit dem Bachelor of Music abgeschlossen. Nach einer kurzen Karriere als Kontrabassist in verschiedenen Symphonieorchestern in Kanada zog er 1960 nach Köln um. In der Prä-*FLUXUS*-Periode entstanden Stücke wie *Paper Piece*, *Lemons* und *Variations for Double-Bass*. Ende 1961 ging Patterson nach Paris, wo er zusammen mit Robert Filliou seine *puzzle poems* ausstellte und *Methods and Processes* publizierte. Zusammen mit George Maciunas und Emmett Williams war er an der Vorbereitung der *FLUXUS* Festspiele Neuer Musik 1962 in Wiesbaden beteiligt. 1963 siedelte er nach New York über, wo er bis in die späten 60er Jahre an den Veranstaltungen von *FLUXUS* teilnahm. Dann zog er sich zurück, um ein „ganz gewöhnliches Leben“ als Organisator von Musik-, Theater- und Tanzveranstaltungen zu führen. Nachdem Benjamin Patterson in den 70er und 80er Jahren nur an einigen wenigen Konzerten und Performance-Festivals teilgenommen hatte, nahm er 1988 mit der Ausstellung in der Emily Harvey Gallery seine künstlerische Arbeit wieder auf. Seitdem ist er an vielen Ausstellungen und Performance-Festivals beteiligt; er lebt und arbeitet in New York und Wiesbaden.

Einzelausstellungen

- 1962 *puzzle poems*, mit Robert Filliou.
Galerie Légitime, Paris
1988 Emily Harvey Gallery, New York
1989 Emily Harvey Gallery, New York
1990 Galerie Schüppenhauer, Köln
1991 Galerie Donguy, Paris
1992 La Fondazione Mudima, Mailand

Ausgewählte Gruppenausstellungen

- 1970 *Happening & Fluxus*. Kölnischer Kunstverein, Köln (Katalog)
1981 *Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills (Katalog)
Fluxus - Aspekte eines Phänomens. Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Wuppertal (Katalog)
1982 *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*. Museum Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Harlekin Art, Wiesbaden (Katalog)
1985 *Vom Klang der Bilder*. Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart (Katalog)
1989 *Happenings + Fluxus*. Galerie 1900–2000, Galerie du Genie, Galerie de Poche, Paris (Katalog)
1990 *Fluxus!* Institute of Modern Art, Brisbane (Katalog)
Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962. Biennale di Venezia, Venedig (Katalog)
Fluxus subjektiv. Galerie Krinzinger, Wien (Katalog)
Fluxus S.P.Q.R. Galleria Fontanella Borghese, Rom (Katalog)
1991 *FluxAttitudes*. Hallways Contemporary Arts Center, Buffalo (Katalog)
1992 *Zufall als Prinzip*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (Katalog)

Ausgewählte Performances

- 1961 *Benjamin Patterson. Situationen für 3 Klaviere u.a. Stücke*. Haro Lauhus, Köln
Variations for Double Bass. Haro Lauhus, Köln
Benjamin Patterson. Lemons. Studio Vostell, Köln
1962 *Neo-Dada in New York*. Galerie Parnass, Wuppertal
1962-1964 *FLUXUS Festivals und Konzerte in Wiesbaden, Kopenhagen, New York u.a.*
1963-1966 New York Avant Garde Festivals
1982 *FLUXUS-Gala*. Museum Wiesbaden, Wiesbaden
1989 Fluxus Konzert. Ecole des Beaux-Arts, Paris
Fluxus 1962 bis 1989. Bonner Kunstverein, Bonn
Milano Poesia. Mailand
1991 *Fluxus und Neue Musik*, mit dem S.E.M. Ensemble. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf
1992 *Fluxus und Neue Musik*, mit dem S.E.M. Ensemble. Het Apollohuis, Eindhoven; Akademie der Bildenden Künste, Wien

Ausgewählte Publikationen und Beiträge

- 1962 *Methods & Processes*, Paris
Prints & Comments, mit Lourdes Castro, in: KWY 9, Paris
Dé-coll/age 1, Köln
1963 Fluxus Preview Review, New York, Fluxus
1964 ccVTRE, Fluxus Newspaper nos. 1 und 2, New York, Fluxus
1965 *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*. Eine Dokumentation hg. von Jürgen Becker, Wolf Vostell, Reinbek bei Hamburg
The Four Suits, mit Philip Corner, Alison Knowles und Tomas Schmit, New York, Something Else Press
1966 Dé-coll/age 5, Frankfurt
1969 *Notations*, hg. von John Cage, New York, Something Else Press
1977 *How we met, or a microdemystification*. AQ 16, Saarbrücken
1991 *Ich bin froh, daß Sie mir diese Frage gestellt haben*, in: Kunstforum 115
La réponse est simple, in: Katalog Paris 1991, Robert Filliou
World Event for Jan. 15, advertisement, in: International Herald Tribune, 15.1.1991
1992 *Getting Ready for 2000 A.D.* Self-Interview, in: Bullshit no. 2, Mailand

Ausgewählte Literatur

- 1979 Harry Ruhé, *FLUXUS, the most radical and experimental art movement of the sixties*, Amsterdam
1988 Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, New York
1990 Gretchen Faust, *Ben Patterson - What makes people laugh?* in: Arts Magazine, Jan. 1990
1991 Sabine Matthes, *Ben Patterson*, in: NIKE no. 38

Ben Patterson

„wash hands, put on gloves, and think
garbage man, boogy man, Eichmann, etc.“

„*FLUXUS* ist wie ein großes Schiff, mit dem man einen schönen Ausflug macht.“ (Ben Patterson) Der Kapitän war George Maciunas, der die auserwählte Mannschaft seiner Arche in die Karibik führen wollte, um auf Ginger Island einen Fluxusstamm zu gründen. Die Idee strandete an der Realität: der verheißene Zufluchtort erwies sich als nicht kooperativ genug. So geistern sie seither, die Mannen des fliegenden Russen, rastlos über die Weltmeere.

Begonnen hat ihre Geschichte Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre, als ein internationaler Wirbelsturm tabula rasa machte mit der Kunstgeschichte. Östlich angehaucht, pulsierte in seinem Zentrum die Stille von Cage, die Leere von Yves Klein, die in Energie umgewandelte Materie von Zero. Das asketische Vacuum wurde Zündstoff frivoler Möglichkeiten. Mühl proklamiert „die künstlerische Gleichheit von Sumpf, Mensch, Fetzen, Kleister, Brot und Zement“, in Wien und Tokio mischen geschlachtete Hühner als tänzerischer Eintopf mit, Manzoni konserviert seine Exkremente, Jan Henderikse signiert eine Rheinbrücke. Nicht nur die Bildnerei verläßt die weichen Laken der Gewohnheit, auch Paik zertrümmert seine Geige und Phil Corner sein Klavier. Endlich! Das Sakrale ist zerstört – alle Kunst dem Amateur! Nachzulesen bei Dick Higgins oder Erik Satie.

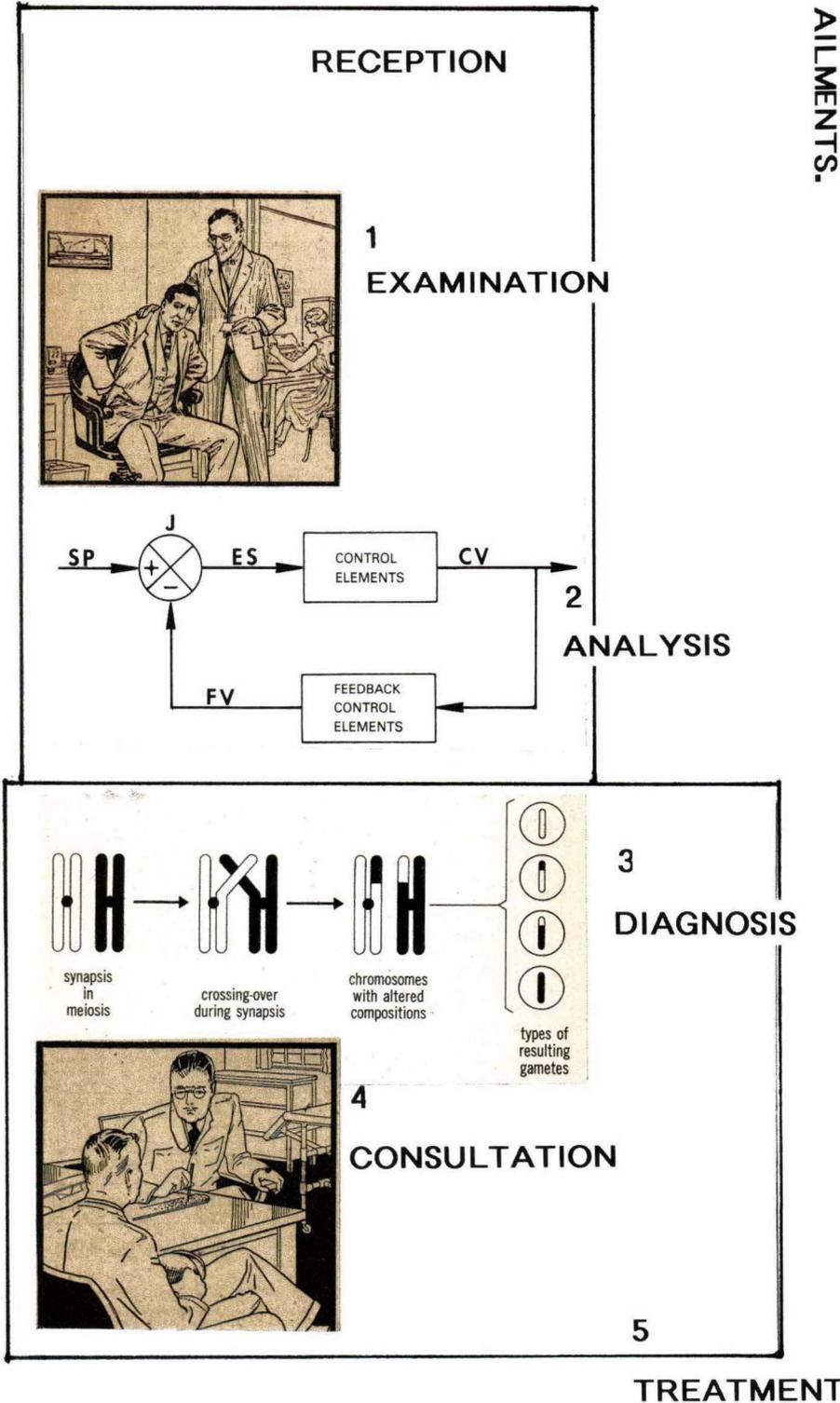
Der Amateur als „Liebhaber“ – Ben Patterson, der mit dem Blick der Existentialisten das Lächeln der Dinge registriert, in den Eisenwarenläden von Paris oder auf den Flohmärkten um Genua, auf den *Jonathan Zizmor M.D.*-Reklametafeln gegen Akne und Falten in der New Yorker U-Bahn oder in den Porzellan-Buddhas aus Chinatown, an der langen Nase Pinocchios oder den Knochenabfällen des Abendessens. Er ist ein Allesfresser – ein Gourmet, kein Gourmand –, der das absurde Bei- und Miteinander seiner Umwelt inhaliert und immer neu sortiert. Trotz der Vertrautheit das neugierige Staunen, eine unendliche anarchische Sympathie, für den schillernden Mistkäfer im Briefbeschwerer, den Priestertalar oder den kleinen einarmigen Banditen aus Plastik, made in Hong Kong, Souvenir und Symbol für Las Vegas, wo sich am Valentinstag die Heiratswilligen vor der Drive-In-Kirche drängeln und *FLUXUS* vor Neid erblassen würde. Patterson: Baudrillards Bilderbogen für Kinder? Ist es eine ähnlich melancholische Verzweiflungsgeste, dieser selbstgebaute Staudamm gegen ein Zuviel oder ein Zuwenig, wie die allmorgendliche Inventur, die Becketts Winnie mit dem Inhalt ihrer Tasche zelebriert? Nihilistischer Hohn in Zuckerwatte?

How Man Makes Sense von 1991 ist das titelgebende Herzstück von Pattersons letzter Ausstellung in der Galerie Donguy, Paris.

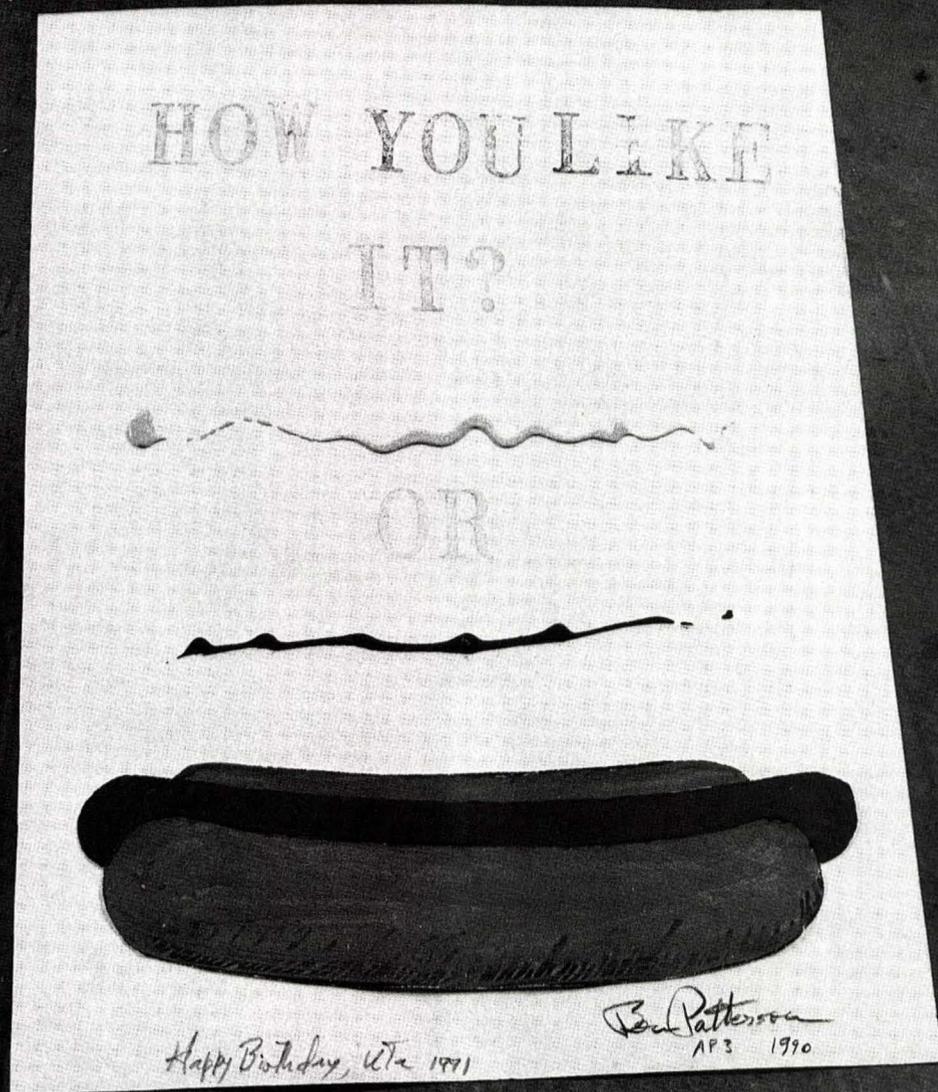
Vier, teils aufgeklappte Klothäuschen erzählen von der hartnäckigen Suche des Menschen nach einer Existenzrechtfertigung. Baudelaire erschrak beim Anblick eines Ginsterbusches in freier Natur über seine eigene Unverbindlichkeit – aber wie ungleich schwerer ist es, unsere Überlegenheit über diesen zu begründen! Cioran dreht den Spieß einfach um: „Die Tatsache, daß ich lebe, beweist, daß die Welt keinen Sinn hat.“ Von den frühen mystischen Erklärungen der Astrologen und Heiligen zu den wissenschaftlichen Aufklärungen der Astronomen und Psychologen, die ihre Netze spinnen über den gähnenden Abgrund der Leere – zu grobmaschig für Patterson! Er offeriert: Pappmasken, für's tägliche Theater. Wem das nicht hilft, dem empfehlen die Ärzte Lachen, homöopatisches Allzweckmittel aus der *FLUXUS*-Küche. Eine Abhandlung darüber ist das große Triptychon *What Makes People Laugh?* von 1989. Beim Lesen werden wir begleitet von Stethoskop und Blinkhirn, Lächelmaschine und Pflurkissen und lernen von der Unschuld des Lächelns, die bewiesen ist durch die Tatsache, daß Babys bereits lachen, viele Monate bevor sie zu sprechen lernen. Oder, ein Zitat von Stalin, wußten Sie, daß „Fröhlichkeit die hervorstechendste Eigenschaft der Sowjetunion“ ist?! Oder, in *Another Obscure 20th Century History Quizz* (1989), womit Trotzki ermordet wurde, und wann und wo? Der Markenname *True Temper* auf dem Holzgriff der Sichel verführt zwar zu Antwort Nr. 4, ist aber reines Ablenkungsmanöver. Oder, warum die Sektflasche *Patent Pending* von 1988 eine zwielichtige Zündung huckepack trägt? Ist es der „radical chic“ (Tom Wolfe) der späten 60er Jahre, wenn Leonard Bernstein sich auf Partys politisch-progressiv mit den Black Panthers schmückt? Auch der Terroristen wird gedacht, der bösen Stiefmutter, die Schneewittchen aus ihrem Obstkorb vergiftet, der Naschkatzen, die ihren Sprengsatz in einer *M&M*-Packung an Bord der *Swissair* schmuggeln, oder des zähnebleckenden Springteufels: „Terrorists Must Be Mean and Sneaky“ aus der fünfteiligen Serie *A Young Persons Guide to War* (1991). Visueller Anreiz und Grundlage dieser Objekt-Geschichten war ein Flohmarktfund antiker Schautafeln für ABC-Schützen.

Liebevoll auf die Schippe bzw. Heugabel genommen wird ein *FLUXUS*-Kamerad und Anarchist der Musikgeschichte in *Hommage à La Monte Young* (1991). Der Legende nach, messiasgerecht, in einem Heustall geboren, prägte der durch die Ritzen fauchende Wind Youngs Musikverständnis. Späte Ausläufer bescherten noch David Tudor eine Brise Heu auf's Klavier. Interessant, besonders für die Events zukünftiger Fluxisten, war La Monte Youngs Reduzierung einer Partitur auf ihre „Kurzform“, ihre Idee, wie z.B.: „Einen im Netz gefangenen Schmetterling

THE CLINIC OF DR. BEN (BM,MS)
DIAGNOSIS AND TREATMENT OF ALL
AILMENTS.



The Clinic of Dr. Ben, Entwurf für die Installation in der Villa Clementine Wiesbaden, 1992



How You Like It? Or, 1992, 40x30 cm



Who's Fishing On My Beach, 1992, 38x50 cm

freilassen.“ Die Geburt der Konzeptkunst! Ben Patterson verwendete diese Form in seinen *Methods & Processes*, erschienen 1962 in Paris. Egal, ob absurde Regieanweisung oder autogenes Training der Sinne, das Stakkato der Stücke entfaltet sein Aroma am besten, wenn man ihm beim Lesen die genüßliche Intensität widmet, mit der man der Speisekarte eines fremden Landes begegnet. „Cover shapely female with whipped cream – lick – ...“, wahlweise mit gehackten Nüssen oder Kirschen, wurde ein beliebtes Aufführungsstück. (Bei Otto Mühl dagegen explodiert der appetitliche Witz in dionysischer Versumpfung à la Greenaway, wird der Leib zum Laib degradiert.)

John Cage und David Tudor, 1961 im Kölner Atelier von Mary Bauermeister – diese Begegnung muß auf Ben Patterson wie eine Initialzündung gewirkt haben. Mit einer Ausbildung für Kontrabass und Komposition (u.a. bei Ross Lee Finney) an der University of Michigan, hatte er, zu einer Zeit, als Schwarzen in Amerika der Zugang zu klassischen Symphonieorchestern verwehrt war, in Kanada gespielt und kam dann mit dem Symphonieorchester der U.S. Armee nach Deutschland. Ein kurzer Flirt mit Stockhausen, bei dem er sich bewarb, nahm ein abruptes Ende und führte ihn ins „gegnerische“ Lager. Er traf Nam June Paik, Wolf Vostell und Emmett Williams, befreundete sich in Paris mit Daniel Spoerri und Robert Filliou. In dessen Galerie *Légitime*, die Filliou auf dem Kopf trug unter seinem Hut, hatte er seine erste Ausstellung, die *puzzle poems*. Eröffnung war eine 24-stündige Tour durch Paris, mit Tausenden von Teilnehmern und erfolgreichem Verkauf, 5 Francs pro Gedicht. Das klassische

Jackett war dem Professionellen schnell zu eng geworden – *Paper Piece* und *Variations for Double Bass* werden Klassiker im *FLUXUS*-Repertoire. Der Kontrabass wird aufgepumpt und abgestaubt, ist Zielscheibe und Briefkasten. Am 9. Juni 1962 ist Patterson dabei beim *Kleinen Sommerfest* der Galerie Parnass in Wuppertal, wo George Maciunas die erste öffentliche *FLUXUS*-Manifestation abhält. Pattersons Revolverschuß auf eine Glühbirne könnte somit als Startschuß – als Fluxusurknall – gelten. Das neue Universum dehnte sich seitdem in unzähligen Festivals und Städten aus – *Ubi Fluxus ibi motus* – bis zur Biennale nach Venedig, wo Patterson die Wappen entwarf: Wolken für Geoff Hendricks, Maciunas als Papst u.a.

1968, als die Weltlage und die persönlich-finanzielle ernster wurden, verschwand er – in einem schwarzen Loch? – bis er 20 Jahre später wieder auftauchte, mit neuen Assemblagen und Konstruktionen, bei der Emily Harvey Gallery in New York.

Der letzte Streich, eine Hommage an Kolumbus: zum Jubiläum soll auf seinen Spuren eine Miniaturflotte aus 500 Glasschiffchen gen Karibik schwappen, die fündigen Strandläufer mit der eingelgten Einwegkamera den Fundort festhalten. Ob es einige „Pintas“, „Ninas“ und „Santa Marias“ dieser *Fragile Fleet* wohl bis nach Indien schaffen, vorbei an Ginger Island, oder sie zerschellen werden, an Paiks *Fluxus Island in Decollage Ocean*, der Kolonie der Nacht und der Alpträume? Am 12. Oktober 1992 wird es die Dokumentationsausstellung in Genua verraten.

Sabine Matthes



ALL FLUXUS

ZUFÄLLIG NICHT IM MUSEUM

FLUXUS 1962 WIESBADEN 1992 DA CAPO

JOHN CAGE, HENNING CHRISTIANSEN, GEOFF HENDRICKS, DICK HIGGINS, JOE JONES, MILAN KMIZAK,
ALISON KNOWLES, NAM JUNE PAIK, BEN PATTERSON, EMMETT WILLIAMS + A SUPRISE.
An verschiedenen Orten der Stadt 6. September 1992 — 18. Oktober 1992

Zufällig nicht im Museum, 1992, 84×59,5 cm, Plakat



nard Heidsieck, François Dufrêne, Ghérasim Luca und Brion Gysin, und ich war Performer in der internationalen *FLUXUS*-Bewegung seit ihren Anfängen in Wiesbaden 1962.

Im Jahr 1966 kehrte ich in die USA zurück und wurde Chefredakteur von Dick Higgins' *Something Else Press*. In New York lernte ich die englische Künstlerin Ann Noël kennen, meine jetzige Frau. Ann Noël und ich lernten viele Orte in Amerika als Lehrer und Artists-in-Residence kennen – wir waren an der Universität von Kentucky, am California Institute of the Arts, am Nova Scotia College of Art and Design, am Mount Holyoke College und in Harvard. 1977 nahm ich mir frei, um mit meinem Freund Ay-O, dem „Rainbow Man“, durch Japan zu ziehen. 1980 erhielt ich ein Stipendium für Konzept Kunst des National Endowment for the Arts in Washington, und im selben Jahr zogen Ann Noël, unser Sohn Garry und ich mit Sack und Pack nach Berlin als Gäste des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Um uns über Wasser zu halten, nahm ich Gastprofessuren an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg und an der Hochschule der Künste in Berlin wahr.

In den Jahren 1987 und 1988 verbrachte ich Monate in Warschau, um das *Internationale Künstler Symposium* zu organisieren, ein großes Kapitel in der fortlaufenden Geschichte meiner Verbindung zu Polen; und weitere drei Monate in Tokio als Artist-in-Residence am neuen Museum of Graphic Arts in Machida-shi (dort lebten die drei Williams' bei einem Soto-Zen Meister und seiner Familie im Tempel von Ryodenji). Dann, 1990, besuchten wir zum ersten Mal Afrika als Artists-in-Residence am Malindi Artist's Proof in Kenia, wo ich *patchwork poems* in Swahili machte und Holzschnitte entwarf, die von einheimischen Kunsthandwerkern ausgeführt wurden.

1990 wurde ich zum ersten Direktor-Präsident des Artist's Museum in Lodz ernannt, in Anerkennung „Ihrer außerordentlichen Unterstützung der polnischen Kunstszene während der ‚schweren Zeiten‘, mit denen die polnischen Künstler bis vor kurzem konfrontiert waren.“ (Meine selige polnische Großmutter hat doch allen Grund, stolz zu sein!)

In diesem Jahr, 1992, dem 30. Geburtstag von *FLUXUS*, waren wir wieder in Kenia, um die dortige Kunstszene beleben zu helfen, und nächstes Jahr – well, es gibt immer noch den Nordpol zu erkunden. Derweil leben wir in Berlin.

Geboren wurde ich 1925 in Greenville, South Carolina, aufgewachsen bin ich in einer Hafenstadt, in Newport News, Virginia. Wer weiß, vielleicht hat dieses den-ein-und-ausfahrenden-Schiffen-Zuschauen in meinen frühesten Jahren, haben die Märchen vom „Old Country“, die meine polnische Großmutter mir erzählte, den Zigeuner in mir genährt: ich bin ein „rolling stone“ und habe kein Moos angesetzt.

1949, nachdem ich drei Jahre, sieben Monate und sieben Tage in der Armee Luftfahrt und Propaganda („Warum wir kämpfen“) gelehrt hatte, nach mehreren Polen- und Griechenland-Reisen als Cowboy zur See, und nach Abschluß meiner offiziellen Ausbildung am Kenyon College traf ich Polly. Überstürzt brachen wir nach Paris auf in die Flitterwochen, und ich blieb für die nächsten siebzehn Jahre in Europa. In diesen ereignisreichen Jahren lebte und arbeitete ich in Frankreich, Deutschland und in der Schweiz. Ich war Mitglied im „Darmstädter Zirkel“ für Konkrete Poesie, zusammen mit Daniel Spoerri und Claus Bremer; ich war an der Arbeit der „Domaine Poétique“ in Paris beteiligt, mit Robert Filliou, Ber-

Ausgewählte Einzelausstellungen

- 1969 *Black-Light Poems on Canvas*. University of Kentucky
 1975 *Books and Lithographs*. Thumb Gallery, London
 1977 *Anti-Portrait Paintings*. Nantenshi Gallery, Tokio
 1980 *Generations and Continuities*. Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University
 1981 *Schemes & Variations*. Gemeente Museum, Den Haag; Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin (Katalog)
 1983 *Books, Posters and Relics*. Centre Georges Pompidou, Paris
 1986 *Fiesta!*. Petersen Galerie, Berlin
Tête-à-tête. Galerie Marlene Frei, Zürich
Paintings and Collages. Galerie Wewerka, Hannover
 1987 *Works of Emmett Williams in the Ay-O Collection*. Machida-shi Museum of Graphic Arts, Tokio
 1989 *Multiples*. Centre de Gravure Contemporaine, Genf
 1990 *Flux Post und Post Flux*. Galerie Marlene Frei, Zürich
 1991 *Word Games*. Retrospective exhibition of print works and multiples. The Artists' Museum, Lodz

Ausgewählte Gruppenausstellungen

- 1959 *Vision in Motion*. Hessenhuis, Antwerpen
 1964 *Schrift en Beeld*. Stedelijk Museum, Amsterdam
 1965 *Edition Mat-Mot*. Galerie der Spiegel, Köln
 1970 *Happening & Fluxus*. Kölnischer Kunstverein, Köln (Katalog)
Konkrete Poesie. Stedelijk Museum, Amsterdam
 1973 *L'Estampe Contemporaine*. Bibliothèque Nationale, Paris (Katalog)
 1974 *What's the time?* René Block Gallery, New York
 1975 *Printsequences*. Museum of Modern Art, New York
 1978 *Lettres, Signes, Ecritures*. Malmö Konsthall, Malmö (Katalog)
The Open and Closed Book. Victoria and Albert Museum, London (Katalog)
 1980 *Printed Art: A View of Two Decades*. Museum of Modern Art, New York
 1981 *Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills (Katalog)
Fluxus – Aspekte eines Phänomens. Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Wuppertal (Katalog)
 1982 *1962 Wiesbaden FLUXUS 1982*. Museum Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Harlekin Art, Wiesbaden (Katalog)
 1985 *Vom Klang der Bilder*. Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart (Katalog)
1945–1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin (Katalog)
Zugehend auf eine Biennale des Friedens. Kunsthaus, Kunstverein, Hamburg (Katalog)
 1987 *buchstäblich wörtlich – wörtlich buchstäblich*. Eine Sammlung konkreter und visueller Poesie der sechziger Jahre in der Nationalgalerie Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin (Katalog)
 1987 *BerlinArt*. Museum of Modern Art (Katalog)

- 1988 *Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*. Museum Ludwig, Köln (Katalog)
 1989 *Happenings + Fluxus*. Galerie 1900-2000, Galerie du Genie, Galerie de Poche, Paris (Katalog)
 1990 *Fluxus!*. Institute of Modern Art, Brisbane (Katalog)
The Readymade Boomerang. 8th Biennale of Sydney, Sydney (Katalog)
Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962. Biennale di Venezia, Venedig (Katalog)
Fluxus subjektiv. Galerie Krinzinger, Wien (Katalog)
Fluxus S.P.Q.R. Galleria Fontanella Borghese, Rom (Katalog)
 1991 *FluxAttitudes*. Hallways Contemporary Arts Center, Buffalo (Katalog)
 1992 *Zufall als Prinzip*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (Katalog)
Mit dem Kopf durch die Wand. Sammlung Block. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Katalog)

Ausgewählte Performances

- 1960 *Der i-Punkt: Eine Oper*. Schloßkeller-Klub, Darmstadt
 1962–1964 *FLUXUS* Festivals und Konzerte in Wiesbaden, Amsterdam, London, Kopenhagen, Paris, Düsseldorf, Aachen u.a.
 1963 *Simultaneous Operas for One-Eyed Poet and Millionaire*, mit Robert Filliou. Centre Américain des Artistes, Paris
The Spaghetti Sandwich, mit Robert Filliou. Galerie Raymond Cordier, Paris
Poésie et cetera américaine. Musée d'Art Moderne, Paris
 1964 *The Pink Earplug*, mit Robert Filliou. Centre Américain des Artistes, 2ème Festival de la Libre Expression, Paris
Actions. Agit Prop. Dé-coll'age Happenings. Events... Technische Hochschule, Aachen
 1965 *The Pink Spaghetti Handshake*, mit Robert Filliou. Centre Américain des Artistes, 3ème Festival de la Libre Expression, Paris
 1966 *The Ultimate Poem*. St. Mary's in the Bowery, New York
 1968 *The Boy and the Bird*. Central Park, New York
 1970 *Festum Fluxorum*. Galerie René Block, Forumtheater, Berlin
 1976 *Waterworks*. Mount Holyoke College, South Hadly
Words and Birds and Ay-O and Takehisa Kosugi and Emmett Williams. American Cultural Center, Tokio
 1982 *Performance – Eine andere Dimension*. Künstlerhaus Bethanien, Berlin (Katalog)
FLUXUS-Gala. Museum Wiesbaden, Wiesbaden
 1983 *The Spirit of Fluxus*. Amerikahaus, Berlin
 1984 *Spirale*, mit Ann Noël. Akademie der Künste, Berlin
 1986 *musica*. Ars Electronica, Linz
Sprachen und Laute – Werke von Kurt Schwitters und Emmett Williams, mit Eberhard Blum. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
 1989 *Der Rote Stuhl*, mit Ann Noël und Garry Williams. Berlinische Galerie, Berlin
Fluxus 1962 bis 1989. Bonner Kunstverein, Bonn
buchstäblich Nürnberger wörtliche Tage. Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg (Katalog)

- 1990 *Out of Africa*. Giannozzo Live Festival. Kunstverein Giannozzo, RA.M.M.ZATA Theater, Berlin
 1991 *Emmett Williams evening*. Kunsthalle Basel, Basel

Ausgewählte Publikationen und Beiträge

- 1958 *Konkretionen*, Material no. 3, hg. von Daniel Spoerri, Darmstadt
 1963 *Poésie et cetera américaine*, hg. von Emmett Williams, Paris
An Anthology, hg. von La Monte Young, Jackson Mac Low, New York
 Fluxus Preview Review, New York, Fluxus
 1964 ccVTRE, Fluxus Newspaper nos. 1 und 2, New York, Fluxus
 1965 *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*. Eine Dokumentation hg. von Jürgen Becker, Wolf Vostell, Reinbek bei Hamburg
 1966 *Manifestos, A Great Bear Pamphlet*, New York, Something Else Press
An Anecdoted Topography of Chance, von Daniel Spoerri, übersetzt und kommentiert von Emmett Williams, New York, Something Else Press
 1967 *The Last French Fried Potatoes and Other Poems*, A Great Bear Pamphlet, New York, Something Else Press
An Anthology of Concrete Poetry, hg. von Emmett Williams, New York, Something Else Press
Sweethearts, Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer
 1973 *A Valentine for Noël*, Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer/New York, Something Else Press
 1974 *Selected Shorter Poems 1950-1970*, Stuttgart/London, Edition Hansjörg Mayer
 1975 *THE VOY AGE*, Stuttgart/London, Edition Hansjörg Mayer
 1977 *How we met, or a microdemystification*, AQ 16, Saarbrücken
 1988 *Deutsche Gedichte und Lichtskulpturen*, Berlin, Rainer Verlag
 1991 *Die Leiden des jungen Emmetts*, in: Kunstforum Nr. 115
My Life in Flux – And Vice Versa, Stuttgart/London, Edition Hansjörg Mayer

Ausgewählte Literatur

- 1977 Dick Higgins, *Getting Into Emmett Williams' Poetry*, in: West Coast Poetry Review no.18
 Jan Herman, *An Interview between Emmett Williams & Jan Hermann*, in: West Coast Poetry Review no. 18
 1979 Harry Ruhé, *FLUXUS, the most radical and experimental art movement of the sixties*, Amsterdam
 1984 *Emmett Williams: Portrait of the Artist as a Permutation*, Interview von Jacques Donguy, in: Lotta Poetica 21
 1988 Jon Hendricks, Fluxus Codex, New York

Zwölf Porträts

„In Winterthur war ein Konzert, das zu besuchen Marlene Frei und ich dem Komponisten versprochen hatten,“ schrieb mein alter Freund Tom Wasmuth neulich aus Zürich, „aber als Dein Freund Carl Solway darüber zu erzählen anfang, wie er regelmäßig von Buckminster Fuller im Schach geschlagen wurde, der ihn mit der Tatsache tröstete, daß er selbst regelmäßig von Marcel Duchamp geschlagen worden war, verlor ich keine Zeit damit, erst noch nachzurechnen, daß wir das Konzert vergessen sollten.“

Ja, bei Carl ist man in guter Gesellschaft. Seine Freundschaft verdanke ich Nam June Paik, der Carl vor einigen Jahren empfahl, mich einzuladen, daß ich mich zu seinem Künstlerzirkel geselle. Carl kam nach Berlin, und nachdem ich mich acht Stunden lang mit diesem ehrwürdigen Weisen unterhalten hatte – es war, als hätte ich einen Tag mit einer Mischung aus Albert Einstein und Mark Twain verbracht –, war mir klar, daß ich irgendwann den Ozean überqueren und mit ihm in seiner Kunst- und Künstlerfabrik in Cincinnati zusammenarbeiten würde.

Die Künstlerporträts in dieser Ausstellung entstanden bei meinem ersten Besuch in Cincinnati im April und Mai 1992. Als ich ankam, hatte ich nicht die leiseste Ahnung, was ich machen würde. Obwohl mir ein gewisser Sinn für das Abenteuer in den Künsten nicht abgeht und ich mich manchmal auf ziemlich dünnes Eis begeben, bin ich doch im Innersten ein Klassizist, ein begieriger Leser von Montaigne und Gibbon, und – und ich kann nicht einmal Auto fahren! Ja, ich habe mich immer etwas deplaziert gefühlt in der technologisch orientierten Welt, die mich umgibt.

Mein erster Impuls war, mit hochentwickelten Produktionsmitteln zu meiner Verfügung ausgearbeitete und vielleicht sogar mechanisierte Fassungen von alten Werken herzustellen, von Arbeiten, die unter dem Streß und den Strapazen entstanden waren, die sich aus dem Mangel an Geld, Raum und Materialien ergeben. Carl hörte sich das an, ohne großen Enthusiasmus. Was er von mir wollte, war etwas, das er noch nie gesehen hatte, und, was viel wichtiger ist, er wollte etwas, das ich noch nie gemacht hatte.

Carl bekam, was er wollte, zum Glück.

Im Laufe eines Monats in Cincinnati, in Carls Fabrik, mit der Unterstützung von Kurt Nicaise, der keine Angst vor Technologie hat, entstanden die Porträts von 12 Künstlern – Joseph Beuys, John Cage, Marcel Duchamp, Richard Hamilton, Jasper Johns, Allan Kaprow, George Maciunas, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Robert Rauschenberg, Daniel Spoerri und Jean Tinguely. Die Wahl speziell

dieser Künstler war nicht willkürlich. Ich kenne sie alle persönlich. Acht von ihnen sind im Laufe der Jahre enge Freunde von mir gewesen. Die anderen vier sind auf die eine oder andere Weise in meinem Leben als Künstler für mich wichtig gewesen. Und ich habe eine hohe Achtung vor dem Werk aller zwölf. Zwölf Porträts. Nun weiß jeder, der mich kennt, daß ich kein Porträtmaler bin. Ein Porträtmacher vielleicht. Wie auch immer, Porträts sind nicht mehr das, was sie einmal waren, seitdem ein junger amerikanischer Künstler, als er vergessen hatte, das Porträt anzufertigen, das er für die Ausstellung *Les 41 présentent Iris Clert* in Paris 1961 zugesagt hatte, folgendes Telegramm aufgab: „Dies ist ein Porträt von Iris Clert, wenn ich das behaupte. Robert Rauschenberg.“ Meine eigenen Porträts sind eher direkt und weniger konzeptuell als Bobs verbale Ikone. Es sind Abbilder, objektive Beschreibungen der Porträtierten. Und natürlich subjektiv, obwohl ich nicht so weit gehen würde, mit Oscar Wilde zu behaupten, daß jedes Porträt, das mit Gefühl gemacht ist, ein Porträt des Künstlers ist, nicht des Modells. Diese Porträts sind mit Gefühl gemacht, aber ihr Gegenstand sind die Porträtierten.

Die in diesen neuen Arbeiten verwendete Methode des Porträtierens läßt sich bis zu zwei älteren Werken zurückverfolgen. In der *Alphabet Symphony*, einem meiner populärsten Performance-Stücke während der frühen Tage von *FLUXUS* in Europa, wurden sechszwanzig Objekte und Tätigkeiten an die Stelle der Buchstaben des Alphabets gesetzt und so vorgeführt, wie die Buchstaben zufällig aufgerufen wurden. Bei einer Aufführung in London 1962 wurde zum Beispiel das Wort „love“ buchstabiert, indem ich durch ein Loch hindurch auf das Publikum sah, einer jungen Frau eine Zigarre anbot, ein hartgekochtes Ei aus der pappenen Faltfigur einer schwangeren Frau herausholte und mein Auge mit einer schwarzen Klappe verdeckte.

Viele Jahre später dann, 1978, fertigte ich eine Serie von Drucken mit dem Titel *Graphic Portraits* an. Diese Porträts von zwölf Künstlern erhalten ihre Gestalt durch farbige Punkte, für jeden Künstler in einer anderen Farbe, die vertikal in Bezug auf eine horizontale Aufreihung der Buchstaben der Schreibmaschinentastatur verteilt sind.

Obwohl die vorliegende Serie von Porträts einige Aspekte der *Alphabet Symphony* und der *Graphic Portraits* kombiniert, sind es doch neue Werke in Bezug auf Konzeption, Intention und auf den Herstellungsprozeß.

Die zwölf Porträts haben das gleiche Format: fünf Fuß breit und sechs Fuß hoch. Oben auf jeder Tafel erstrecken sich in einer Reihe die sechszwanzig Buchstaben des Alphabets. Die Buchstaben, die den Namen des Künstlers bilden, wurden nach unten hin durch

Objekte markiert, die an der Tafel befestigt sind.

Es gibt 151 Objekte oder Kombinationen von Objekten auf den zwölf Tafeln. Die Suche nach diesen Objekten – *les objets justes*, denn sie sind entscheidend für das Gelingen der Porträts – war anregend und zeitaufwendig. Die meisten davon fand ich in Antiquitätenläden in Cincinnati und auf Trödelversteigerungen in Kentucky. Ich schloß die Suche auf den Flohmärkten in Berlin und mit Andenken an die Vergangenheit aus meiner eigenen Sammlung ab.

Die zwölf Hintergrundtafeln selbst und die Farbe der aufgebrachten Buchstaben sind ebenfalls ein wichtiger Bestandteil der Porträts. Für Marcel Duchamp zum Beispiel ist die Tafel in *Formica*-Schlagmetall in einem zweifarbigen Schachbrettmuster, eine direkte Anspielung auf Duchamps Besessenheit vom „Spiel der Könige“. Die Buchstaben sind in einem sehr Duchamp'schen braun gehalten.

Für Joseph Beuys ist die Tafel in afrikanisch-Mahagoni, einer Farbe, die einem in Beuys' Werk oft begegnet. Die Buchstaben sind grün, eine direkte Anspielung auf Beuys' Rolle bei den „Grünen“. (Der Name des Herstellers für diese Farbe ist, seltsam genug, *Lucky Irish!*) George Maciunas bekam wegen seiner extremistischen politischen Ansichten einen signalroten Hintergrund, mit schwarzen Buchstaben, die an seinen Hang zu schwarzen Beschriftungen auf seinen *FLUXUS*-Plakaten und -Designs erinnern.

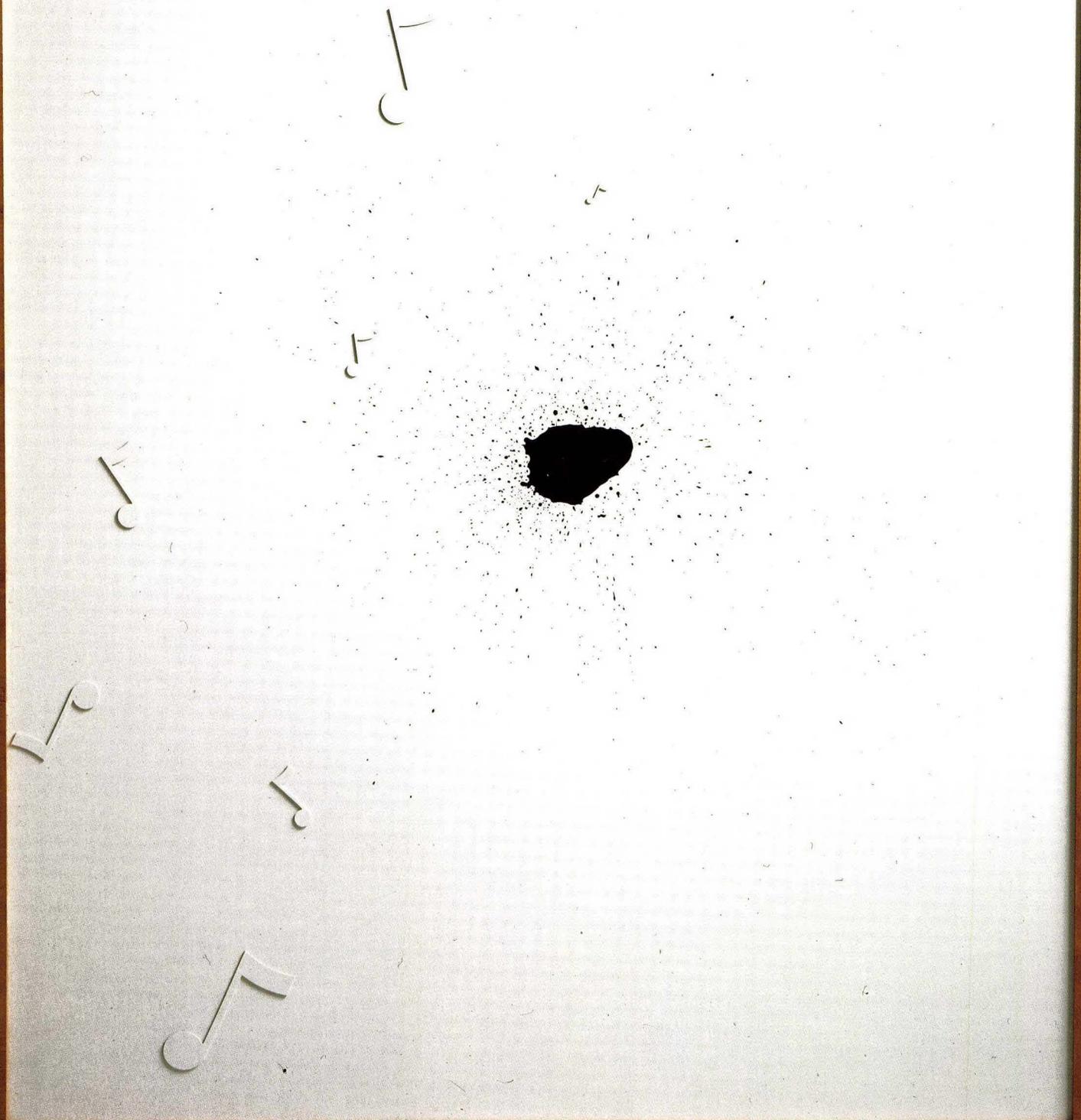
Für Nam June Paik schien es passend, eine *Formica*-Bambuseffektfarbe zu verwenden, mit Buchstaben in tropisch-Jade. Und vor meinem inneren Auge erschien es ebenfalls natürlich, für das Daniel-Spoerri-Porträt leuchtend gelbe Buchstaben auf spektralblauem Grund zu verwenden (das war das Ähnlichste zu pfauenblau, was ich bekommen konnte). Cage ist schneeweiß auf schneeweiß; Richard Hamilton wildpferdbraun auf poliertem kupfergetöntem Aluminium; Jasper Johns altbraun auf schwarzer Hammerschlagfarbe; Claes Oldenburg hascheebraun auf aluminiumgesprenkelt; Allan Kaprow La-Traviata-blau auf poliertem schwarzen Aluminium; Robert Rauschenberg Nanking-blau auf ringelblumengold und Jean Tinguely in einem Burgundton auf patiniertem Kupfer.

Aus der Serie *Twelve Portraits*, 1992,
jeweils 180x144 cm
Seite 149: Marcel Duchamp
Seite 150: John Cage
Seite 151: Nam June Paik
Seite 153: Daniel Spoerri
Seite 154: George Maciunas

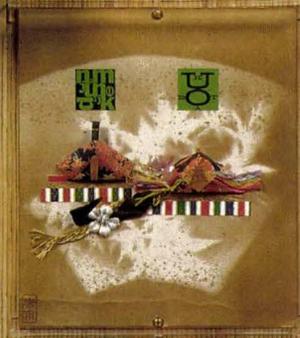
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z



a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z



a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z



DUCHAMP

Die Objekte, die die Namen bilden, sind in den meisten Fällen viel mehr als einfache „A wie Apfel, B wie Ball“-Ersetzungen. Das erste Objekt im Duchamp-Porträt ist ein nagelneues Paar Herrensocken mit einer Reproduktion der Mona Lisa, natürlich eine unmittelbare Anspielung auf sein *L.H.O.O.Q.* Das R-Objekt, ein mit Walen bedrucktes Zehn-Zoll-Lineal, arbeitet mit dem Effekt, den Duchamp „*mirrorical return*“ nannte, auch als Wilson-Lincoln-System bekannt – „wie die Porträts, die von links betrachtet Wilson und von rechts betrachtet Lincoln zeigen.“

Der Buchstabe E ist ein kunstvoller dreidimensionaler Valentinblumengruß aus dem 19. Jahrhundert. In die Mitte dieser romantischen Gartenansicht zu schauen, hat etwas vom Blick durch das Guckloch in Duchamps letztem Werk, den *Etant Donnés*. L ist ein Kamm in der Form eines hübschen Beines, kombiniert mit einem Mädchen im Reifrock, eskortiert von – zwei Junggesellen, *même*. Und natürlich kommt einem dabei Duchamps Vorsatz in den Sinn, Käämme nach der Anzahl ihrer Zähne zu klassifizieren – zumindest mir.

U steht für das Unbekannte. Als ich dieses seltsame Objekt sah, das eine verblüffende Ähnlichkeit mit Duchamps *Flaschentrockner* hat, fragte ich den Schrotthändler in Kentucky, was das wohl für ein Ding sei. Er hatte nicht die leiseste Ahnung. Wieviel? „Geb'n Sie mir 'n Dollar.“

D sind zwei kleine Schachteln mit Teufelsdreck in Glycerin, abgepackt vor langer, langer Zeit von der *Monroe Drug Company* aus Quincy, Illinois. Ich wählte sie wegen des Verpackungstextes aus, der Duchamps Sinn für Wortspiele sicherlich angesprochen hätte: „It's easy to dye with Putnam dyes.“ [englisch *dye*: Färbemittel; *to dye*: färben; *to die*: sterben].

Der letzte Buchstabe, P, ist eine farbenfrohe alte deutsche Postkarte mit der Aufschrift „Über Berg und Tal / rauscht der Wasserfall“. Unter dem Wasserfall aalen sich junge Liebende im Sprühbad der Natur; weiter oben pißt ein sorgloser Knabe einen Bogen in die Luft, und in Kaskaden sieht es abwärts. Hier gibt es einige Duchamp'sche Elemente, etwa die Siebe der Junggesellenmaschine im *Großen Glas* und den Wasserfall in den *Etant Donnés*.

Die anderen sechs Buchstaben in dem Porträt beziehen sich auch auf Duchamp und seine Werke, und alle dreizehn sind eine Nacherzählung der *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Und alles ereignet sich auf einer Schachbrett-Tafel, wie wir schon vorher bemerkten.

PAIK

Das zentrale Element im Porträt von Nam June Paik ist eine farbenfrohe Origami-Konstruktion, darstellend den Kaiser und die Kaiserin, die in ihrem ganzen Putz Hof halten. Auf dem Boden dieser Konstruktion befinden sich die *FLUXUS*-Namenskarten von Nam June und Shigeko Kubota. Als ich dieses Element einem Freund zeigte, sagte er ziemlich klug: „Aber das ist Japanisch, und Nam June ist Koreaner.“ Und ich sagte, auch klug, daß Nam June an der Universität von Tokio studiert hat, und daß Japan sein erstes Fenster zum Westen war, den er in der Folge eroberte, dieser Koreaner, der bei der Biennale in Venedig Deutschland repräsentieren wird.

Das Porträt fängt an mit einem *NAM*-Comic, der G.I.s in einer

explosiven Schlachtszene zeigt. (Die Relevanz ist eine rein nominelle.) Es folgt ein kleiner Abakus, eine alte *Victor*-Bulldogge gegenüber einem Buddha – dieser lauscht gerade der *Victrola*, einer Miniatur-Music-Box, die aufleuchtet –, dann ein Paar alte rote Hosenträger, ein kleines mechanisches Klavier, gekrönt von einem Minicomputer, ein Laser-Auge und verschiedene japanische Wortspiele.

TINGUELY

Im Porträt von Jean Tinguely befinden sich verschiedene echte Relikte. Das T ist ein mit *Meta-Matic Nr. 12* hergestelltes Bild, das mir Tinguely 1959 geschickt hatte, mit einer Botschaft über mein erstes Buch, *Material 3*. Der Buchstabe I ist die Patentbescheinigung (das „*Brevet d'Invention*“) für seine erste Malmaschine, datiert auf den 26. Juni 1956 à Paris, und eine Flasche Wein mit einem von Tinguely gemalten Etikett.

Außerdem gibt es eine Uhr in der Form einer Küchenreibe, einen komplizierten Türsummer, der summt, eine alte Briefwaage, gehalten von einem lächelnden Knaben mit einem spiralförmigen Stachel, nahe dabei einen großen „weiblichen“ Korkenzieher, eine pfannenförmige Rassel, eine Schutzbrille (er war ein Rennfahr-Enthusiast) und andere mehr oder weniger persönliche Anspielungen.

OLDENBURG

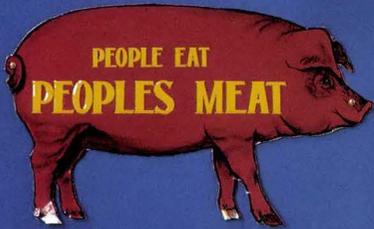
Das Porträt von Claes Oldenburg ist vielleicht das am besten getroffene der Gruppe, und ich hoffe aufrichtig, daß er an der Ähnlichkeit Gefallen findet. Ganz oben auf der Tafel ist die *Life*-Titelseite der Ausgabe vom 3. Februar 1927, zwei Jahre bevor Claes geboren wurde. Es ist eine grelle „Peng! Wumm!“-Titelzeichnung eines Musikers der Jazz-Ära, die (zumindest für mich) aussieht wie eine Karikatur des Künstlers. Eine aufblasbare Gitarre (ohne Luft) bringt einen Tribut an Claes' weiche Objekte. Das Mittelstück ist eine alte *Sara Lee*-Käsekuchen-Reklame, die ich die Jahre hindurch aufgehoben habe, gehalten von einem Hampelmann aus Früchten und Gemüse, der an Claes' *Store Days*-Phase erinnern mag oder auch nicht. Für den Buchstaben B habe ich ein echtes Oldenburg-Objekt, ein bescheidenes Knopflochsträußchen, das an einem Draht aus einer gipsernen Basis herauswächst. Ein Rückgriff auf die *Store Days*-Zeit ist eine *Ray Gun*-Einladungskarte, die die große Eröffnung des *Store* 1961 in New York ankündigt.

Die letzten Objekte, für den Buchstaben G, sind ein Paar gigantische Geleefrüchte, eine rote und eine grüne Frucht. Sie stehen hervor wie ein üppiges Paar Brüste, ein erotischer Gedankenflug, der, wie ich hoffe, Claes ansprechen wird.

KAPROW

Am schwierigsten auszuführen von der ganzen Serie war das Porträt von Allan Kaprow. Verschiedene Objekte sind von der Sorte, wie sie Allan vielleicht in dem einen oder anderen Happening verwendet hätte – eine Leiter, eine Papiertüte, ein Fenster. Darüberhinaus gibt es allerdings einige auffällige Objekte, die Allans Blick möglicherweise auf sich gezogen hätten. Zum Beispiel das erste L, das Etikett von einer 30-Pfund-Dose *Uncle-Sam-Yakima-Valley*-Tomaten, abgefüllt in Wapato, Washington. Oder das zweite N-Objekt, ein kalifornisches Autokennzei-

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z



a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z



ALL PERSONS
ARE FORBID USING
TOBACCO
IN THIS HOUSE.



chen mit der Nummer *NUMERO* (mein eigenes Nummernschild aus meiner Zeit in Hollywood).

Unter P findet sich ein altertümlicher stereoskopischer Gucki, in dem jemand zu sehen ist, der verdächtig nach Allan selbst aussieht. Ein Tribut an Allans Happening-Szenarios findet sich unter dem Buchstaben R, die Regeln für das *Spinoza*-Spiel, gedruckt von der Firma *Archarena* in Peoria, Illinois im Jahre 1899. Der letzte Buchstabe, W, ist ein Fenster [englisch *window*]. Durch das Fenster kann man eine afrikanische Landschaft sehen. Zur linken, fast außerhalb des Bildes, findet sich eine Rückenansicht des Porträtierten. Es ist das einzige Mal, daß ich mir selbst einen Auftritt gestattet habe.

CAGE

Im John Cage-Porträt sind die Objekte musikalische Noten in verschiedenen Größen und verschiedenen Stellungen, schneeweiß auf einem schneeweißen Hintergrund. Als die Noten alle an ihrem Platz waren, bespritzte ich die Tafel mit schwarzer Farbe. Schwarzes Rauschen auf weißer Stille.

BEUYS

Das Porträt von Joseph Beuys ist eine verspielte, wenn auch bittersüße Hommage an einen alten *FLUXUS*-Freund. Das überraschendste Objekt ist eine handgemalte Abbildung, undatiert und unsigniert, mit einem Chor lächelnder Engel während einer himmlischen Jam Session. Die Figur in der Mitte an einem Tasteninstrument könnte Joseph darstellen, wie er im Himmel *FLUXUS*-Musik spielt.

Der Buchstabe B (für Biologie) ist ein etwa 30 Millionen Jahre alter versteinertes Fisch, jedenfalls wurde mir das versichert. (Es gibt eine Menge Gräten in Josephs Oeuvre.) Einige Teile gemahnen an Beuys' Eskapaden während des Zweiten Weltkriegs, einen Zeitabschnitt, mit dem er sich in vielen seiner Arbeiten beschäftigte. Das J-für-Joseph-Objekt ist eine Überlebensausrüstung für den Dschungel [englisch *jungle*]. Das letzte S ist ein metallenes Flugzeugmodell, ein Veteran aus dem ersten Weltkrieg. Ja, ich weiß, daß Joseph eine Bruchlandung auf der Krim und nicht im Dschungel hatte, und daß die *JU 87*, die Sturzkampfflieger Beuys flog, keine Ähnlichkeit mit dem Modell auf meinem Porträt hatte, aber ich glaube, daß beide etwas sehr wichtiges über den Porträtierten aussagen.

SPOERRI

Ein großer Ausschnitt mit einem spanischen Tänzer beherrscht ziemlich das Porträt von Daniel Spoerri. Es erinnert uns daran, daß der Erfinder der Fallenbilder in Paris Tanz studierte, bei der großen Preobrajenska, und daß er der erste Tänzer im Stadttheater der Hauptstadt der Schweiz war.

Sechs der 13 Objekte in dem Porträt beziehen sich auf das Essen oder das Kochen, um das berühmte Restaurant in der *Galerie J* in Paris 1963, das *Restaurant Spoerri* und die *Eat Art-Galerie* im Düsseldorf der siebziger Jahre in Erinnerung zu rufen. Und es gibt einige aufgefundene Landschaften, die sich auf seine *tableaux-pièges* beziehen.

HAMILTON

Ich wollte, daß das Porträt von Richard Hamilton *verry British* wird, nicht etwa weil Richard so *verry British* wäre, sondern weil

er von den zwölf Künstlern in der Porträt-Serie der einzige Engländer ist.

Das H-Objekt ist ein viktorianischer *Humpty-Dumpty*-Teekessel mit einem eierköpfigen *Humpty-Dumpty* oben drauf, der aussieht, als könnte er jeden Moment herunterfallen. (Ich hoffe, daß er das nicht tut, denn diese antike Kostbarkeit ist unersetzlich.) Dann gibt es noch einen außergewöhnlichen Aschenbecher. Vor einigen Jahren arbeitete Richard das *Ricard*-Markenzeichen auf einem Schild, einer Karaffe und einem Aschenbecher in *Richard* um. Nun, bei einer meiner Reisen fand ich die Umkehrung dieses Vorgangs. Es ist ein Aschenbecher, angefertigt in den *Ateliers de Céramique Ricard*, auf dem sich das Wort *R-I-C-H-A-R-D* in erhabenen grünen Buchstaben findet. Ich frage mich warum! Er ist wirklich echt!

Dann gibt es noch eine burleske *Saki-Tu-Me*-Reklame, angebracht auf einer Kopie von Richards Gemälde *Slip It To Me*. Und ein ledernes Reklamekärtchen von *Nudie's*, dem Western-und-Cowboy-Laden, den Richard mir vor vielen Jahren zeigte, als er uns in Hollywood besuchte.

MACIUNAS

Das Porträt von George Maciunas ist ein eher boshafter Tribut an den Gründer von *FLUXUS*. Das erste G – G wie George oder Gruppenführer oder General oder Gott, treffen Sie Ihre Wahl – ist das Wort *FLUXUS*, buchstabiert mit ABC-Bausteinen für Kinder, auf einem Direktorensessel aufgetürmt, daß auch ja niemand vergißt, daß George der Boss war. Das erste E ist eine Karte aus einem alten amerikanischen Spiel namens *Foolish Questions*.

Darauf abgebildet ist ein Flötist, der gerade auf der Bühne steht und vorspielt. Die Aufschrift lautet: „*No, Melville, I'm biting my initials in an apple dumpling.*“ [„Nein, Melville, ich knabber gerade meine Initialen in einen Apfelknödel.“] (Wie oft wurden wir bei den frühen *FLUXUS*-Konzerten gefragt, was wir da täten!)

Das zweite E bilden gemischte Essensrationen vom Militär, oft der Hauptbestandteil der Diät dieses frugalen Mannes. Das R-Objekt ist ein großer Stein. George hatte eine gewaltige Sammlung von Steinen. Ein Jahr vor seinem Tod besuchten Ann Noël, Ay-o und ich ihn in dem großen Haus in New Marlborough. Als er uns seine ausgedehnte Steinesammlung zeigte, überreichte er mir vier Kieselsteine, „die besten in meiner Sammlung, Bob Watts gab sie mir.“ Ich erkannte sofort, was das war und im Nu hatte ich, zu seiner großen Verblüffung, diese uralten Bonbons zerkaut und heruntergeschluckt.

Das letzte A in Maciunas ist ein Stück Scheiße aus Plastik, das ich in einem Scherzartikelgeschäft in Cincinnati entdeckte. Die Hälfte von diesem Objekt ist gold bemalt. Es ist elegant verpackt und mit der Aufschrift *FLUXUS Alchemy* versehen. S ist ein Stück Seife, von der Sorte, die das Gesicht eher beschmutzt als säubert. Einst gab mir George ein Stück von dieser Seife. Ich bemerkte diesen speziellen erwartungsvollen Blick auf seinem Gesicht und wußte sofort, was das für eine Seife war. Und noch bevor der Tag zuende war, benutzte ich sie, um mein Gesicht zu waschen – nein, zu besudeln. Ich tat es, um dieses leidgeprüfte asthmatische Genie laut und von Herzen lachen zu hören. Und ich lache jetzt, wenn ich an sein Gelächter denke.

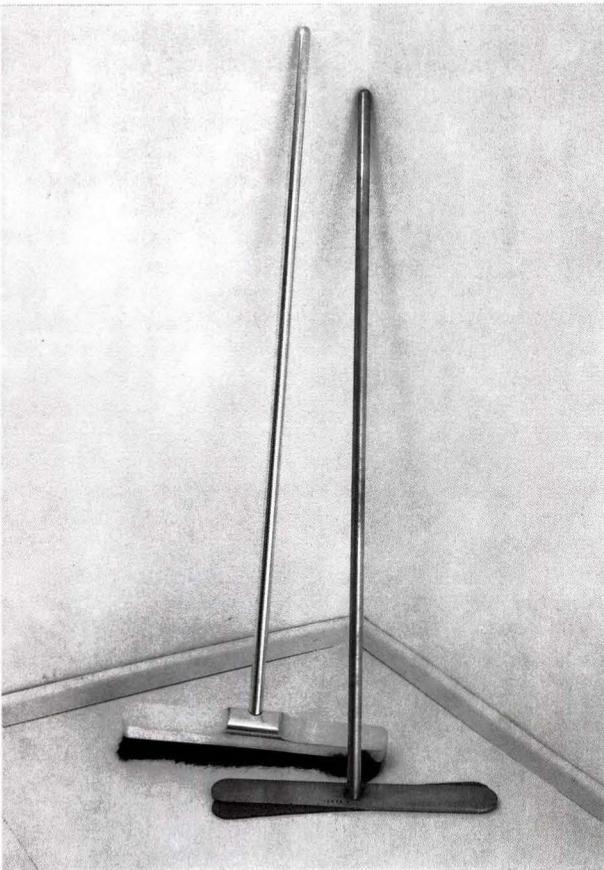
H A R L E K I N S
FLUXEUM



Marcel Duchamp, *Boîte-en-Valise*, 1938
(Ausgabe 1955-1968), 10x38,5x41,5 cm



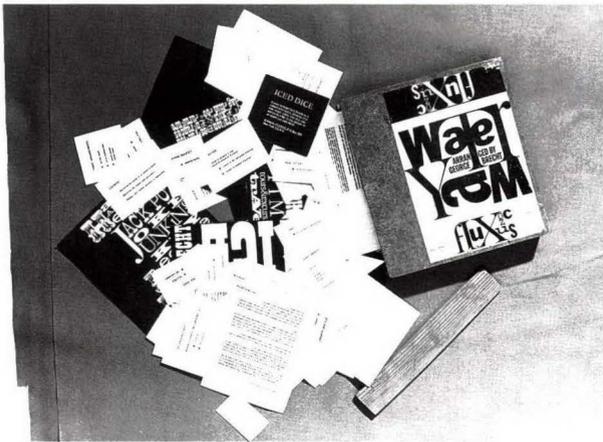
John Cage, *Variations III 24*, 1992, 47,8x65,7 cm



Joseph Beuys, *Silberbesen und Besen ohne Haare*, 1972,
Höhe 130 cm



George Brecht, *Bottle Bottle-Opener*, 1966 (1980), 36x7,5 cm



George Brecht, *Water Yam*, 1963



Joseph Beuys, *Das Schweigen*, 1973, 23x38 cm



Joseph Beuys, *Ich kenne kein Weekend*, 1972, 16,5x15x4,5 cm



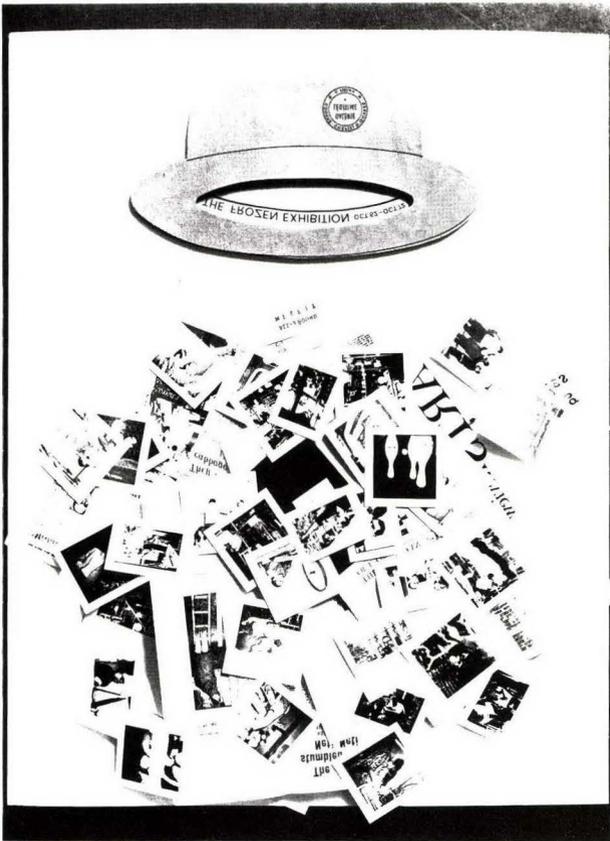
Robert Filliou, *Optimistic Box*, 1968, Nummern 1-5



Henning Christiansen, *Die wandernde Stimme*, 1991, 52x52 cm



Henning Christiansen, *bla-bla is moving*, 1992, 52x52 cm



Robert Filliou, *Frozen Exhibition*, 1972, 0,6x31,8x20,2 cm



Robert Filliou, *Leeds*, 1976, 6,7x37x33,5 cm



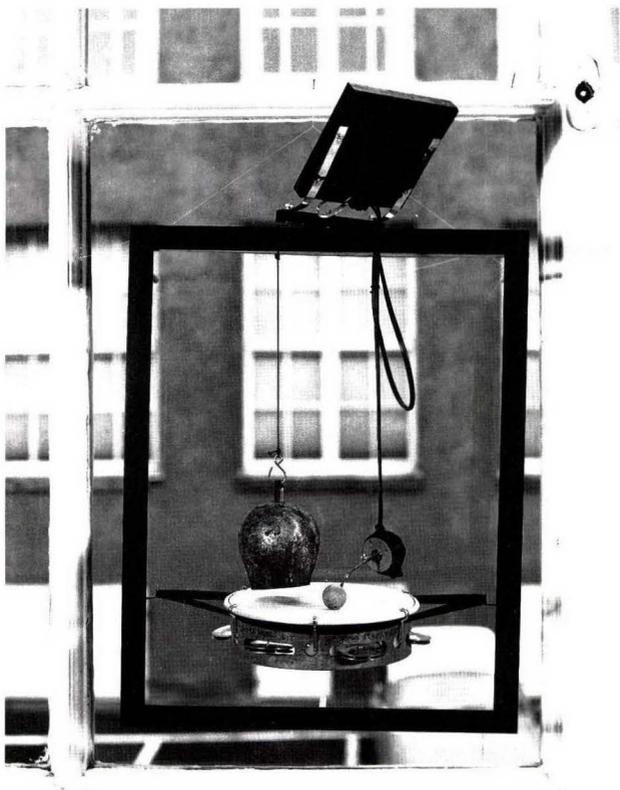
Robert Filliou, *Combining*, 1970, 11,5x38x37,5 cm



Geoffrey Hendricks, *Leiter*, 1982, 186x70x6 cm



Geoffrey Hendricks, *Forest Bed*, 1982, Environment (Detail)



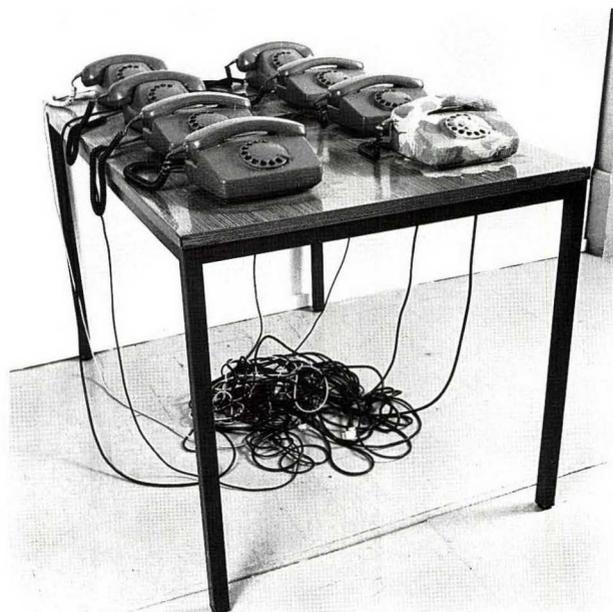
Joe Jones, *Solar Music Kit*, 1981, 53x33,5x25,5 cm



Milan Knižák, *Ohne Titel*, 1963 (1980), ca. 173x70x18 cm



Milan Knižák, *Stuhl*, 1989, 85x42x38 cm



Milan Knižák, *Tisch-Telephone*, 1989, 86x80x120 cm



Alison Knowles, *Sea Bean*, 1978, 4,8x9,4x5,4 cm



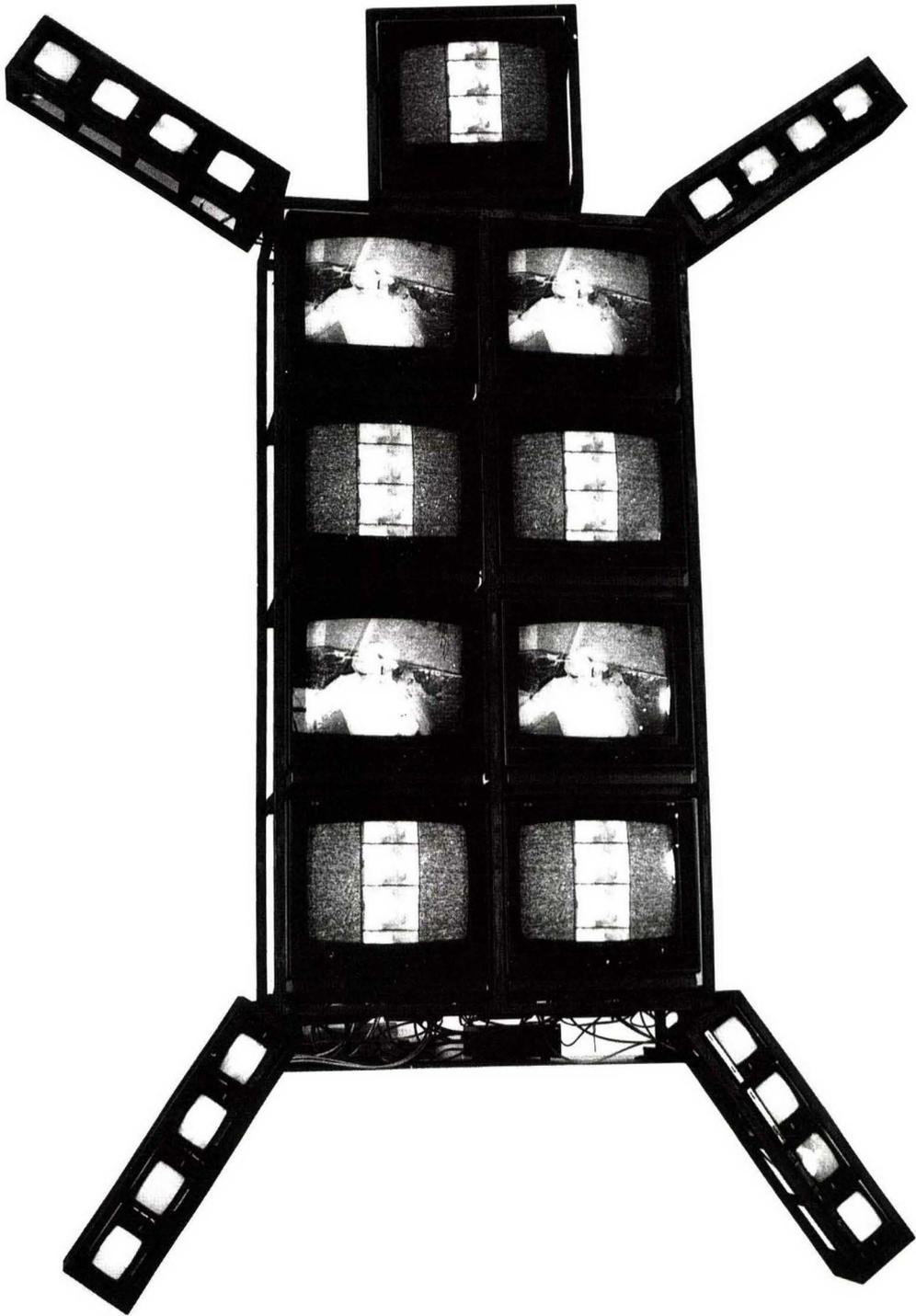
Arthur Kapcke, *Continue*, 1972, 31x37x22 cm (Koffer)



Nam June Paik, *Admiral*, 1977, 82x40x47,5 cm



Nam June Paik/Joseph Beuys, *In Memoriam George Maciunas*, 1978–1982, 40x25x15 cm (Kasten)



Nam June Paik, *Roboter*, 1992, 337x220x70 cm



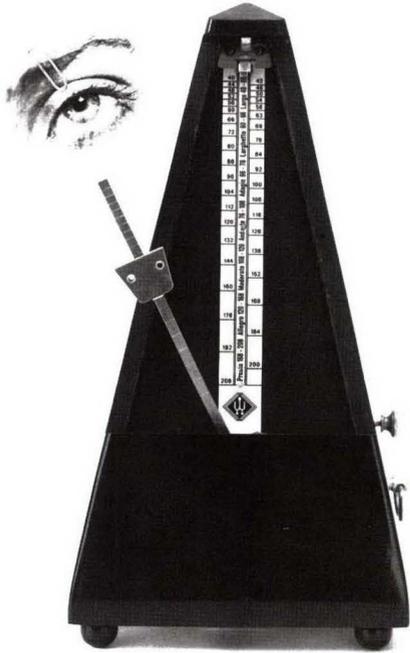
Nam June Paik, *Köln Kit*, 1990, 32x39,5 cm



Benjamin Patterson, *The Old Red, White & Blue. Keep It Clean*, 1991, 98x71,5 cm



Benjamin Patterson, *Doppelbett*, 1989, 160x208x170 cm



Man Ray, *Objet indestructible*, 1923 (1965), 46x13,5x13,5 cm



Man Ray, *Cadeau*, 1921 (1974), 17x10x10 cm



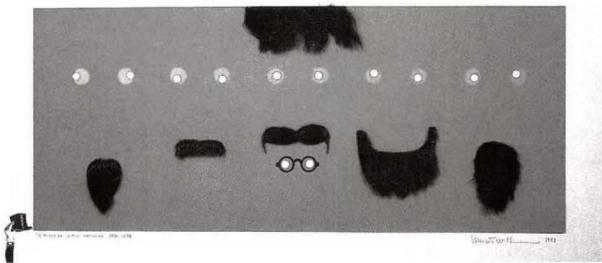
Diter Rot, *Gewürzfenster*, 1977, 26,5x67,5x5 cm



Daniel Spoerri, *Ohne Titel (Rieger)*, 1985/1986, 80x40x44 cm



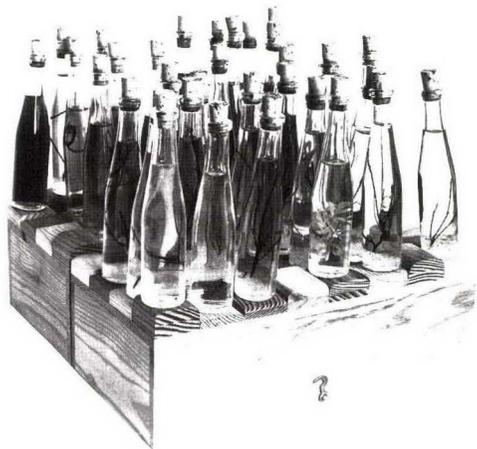
Diter Rot, *Entenjagd*, 1972, 6,5x65x55,5 cm



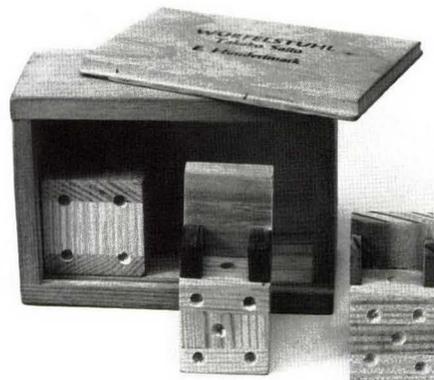
Emmett Williams, *In Memoriam George Maciunas 1931-1978*, 1982, 34x69,8 cm



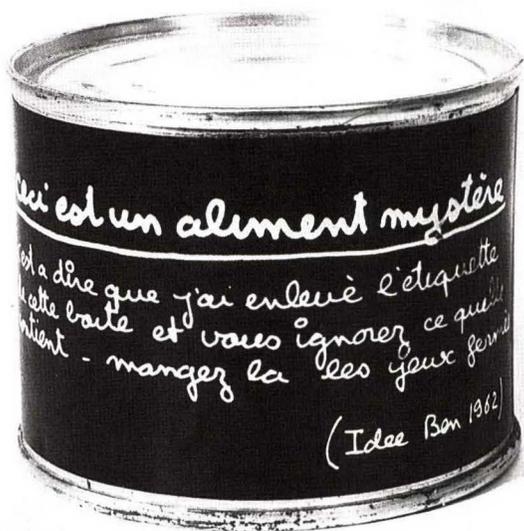
Emmett Williams, *Portraits of the Artist on a Journey to Italy*, 1984, 51x72,5 cm



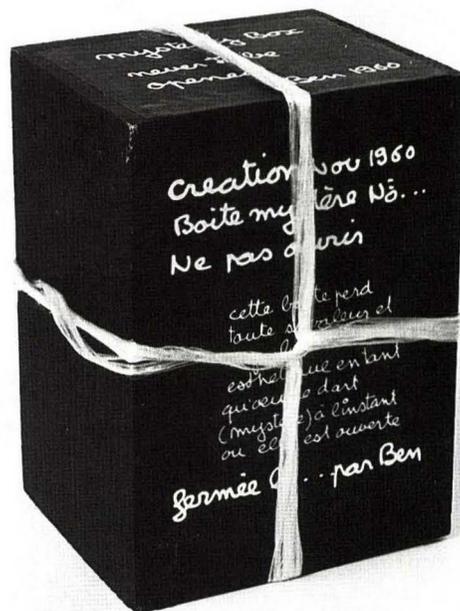
Takako Saito, *liquor chess*, 1975/1976, 21,5x24,7x24,7 cm



Takako Saito, *Würfelstuhl*, o.J., 3,2x7,3x5 cm



Ben Vautier, *Boîte mystère*, 1960, 10x7,5x6 cm



Ben Vautier, *Un aliment mystère*, 1962, 6x7,5 cm



Wolf Vostell, *Knochentelefon*, 1961, 13x19,5x23 cm



Robert Watts, *Kit*, 1964



Wolf Vostell, *Portrait Michael Berger*, 1980
54,5x47x15,5 cm

Film – Video – Performance

FLUXUS wollte und will grenzüberschreitend in mehrfachem Sinne sein: Internationalität und Intermedialität gehören ebenso zu den Grundsätzen wie das Bestreben, Kunst und Leben zu verbinden und die Elemente Spaß und Irritation in die Kunst einzubeziehen. *FLUXUS* ist Bewegung. Alles fließt! Auch im Film (englisch = movie) sind Bewegung und Intermedialität wichtige Aspekte. So erscheint er als ideales Medium, um den Anliegen von *FLUXUS* gerecht zu werden. Der Film war zwar bei *FLUXUS* nur eine Ausdrucksform unter vielen anderen. Für die Entwicklung des Experimentalfilms und der Videokunst in den vergangenen 30 Jahren allerdings waren die *FLUXUS*-Filme von entscheidender Bedeutung. In der Nachfolge des dadaistischen Films gehören sie zu den frühesten Arbeiten, die sich gegen die traditionelle Erzählstruktur und Abbildfunktion des Films wenden. Im Gegensatz zum klassischen Spielfilm wollten die *FLUXUS*-Künstler und -Künstlerinnen mit ihren Filmen nicht Illusionen erzeugen, sondern mittels einfachster Technik das Medium an sich ironisieren sowie Funktionsweise und Wahrnehmung des Films untersuchen.

George Maciunas beschrieb die allgemeine Theorie von *FLUXUS*, die auch in den Filmen zum Ausdruck kommt, als Konkretismus: „Die Konkretisten sind im Unterschied zu den Illusionisten Verfechter der Einheit von Form und Inhalt. Sie ziehen die Welt der konkreten Realitäten den künstlerischen Abstraktionen oder, was dasselbe ist, dem Illusionismus vor. So faßt zum Bei-

spiel ein Plastiker, der ein Konkretist ist, eine verfaulte Tomate eben als verfaulte Tomate auf und stellt sie auch so dar, ohne daß er die Realität ihrer Erscheinungsform einer Veränderung unterwirft. Am Ende bleibt der formale Ausdruck ununterschieden vom Inhalt der Sache und der Wahrnehmung durch den Künstler, nämlich die verfaulte Tomate anstelle einer künstlich und illusionistisch aufgeführten Symboldarstellung.“¹⁾

So zeigen die Filme häufig genau das, was der Titel besagt: *10 Feet* besteht aus einem zehn Fuß langen Stück Blankfilm, *Smoke* zeigt einen rauchenden Mann, *End After 9* ist zu Ende, wenn die Zahl 9 erreicht ist. Ein typischer *FLUXUS*-Film ist auch Nam June Paiks *Zen for Film*, der nur aus unbelichtetem Film besteht: Abbild und Objekt sind identisch, Staub und Kratzer sind die einzigen Darsteller.

Die *FLUXUS*-Filme, die George Maciunas 1966 zur *FLUXFILM-Anthology* zusammengestellt hat, wurden bis heute nur selten gezeigt und gewürdigt. Kopien sind nur in wenigen Archiven vorhanden. Das Programm *Film – Video – Performance* spannt einen Bogen von diesen frühen Arbeiten bis hin zu aktuellen Produktionen von und über *FLUXUS*-Künstler und -Künstlerinnen. Im Mittelpunkt der Reihe stehen Filme von Künstlern und Künstlerinnen, die auch in den Ausstellungen von *FLUXUS 1962 Wiesbaden 1992 DA CAPO* vertreten sind, sowie Werke von Künstlern und Künstlerinnen, die für die Entwicklung der Film- und Videokunst von besonderer Bedeutung sind, z.B. Yoko



BRAD IVERSON

Collective. Two long version, three reel, 16mm *FLUXFILMS*. In center are two packagings of *FLUXFILMS LOOPS* and a *FLUX YEAR BOX 2* containing *FLUXFILMS LOOPS*. see color portfolio

Ono, Nam June Paik, Paul Sharits und Wolf Vostell. Ein besonderer Schwerpunkt ist John Cage gewidmet, der nicht nur in filmischen Porträts präsent ist, sondern auch persönlich seinen neuesten Film *ONE AND 103* vorstellt.

Durch Nam June Paik, den Pionier der Videokunst, war *FLUXUS* auch Ausgangspunkt der Kunstform Video. Erstaunlicherweise wurde dieser Aspekt in der *FLUXUS*-Literatur bisher kaum berücksichtigt. „Der historische Anfang für ein neues Kunstmedium wurde – zumindest von den Zeitgenossen – nicht erkannt, nicht beschrieben oder nicht für wichtig erachtet. Der Schock, die Frage nach der Rezeption, die Zerstörung als Geste – dies alles stand im Vordergrund.“²⁾

Nam June Paik war der erste, der das Medium Video – zunächst durch Manipulationen an Fernsehgeräten – künstlerisch nutzte.³⁾ Zu den konsequentesten Arbeiten dieser Art gehört *Zen for TV* (1965): Ein Fernseher, senkrecht auf die Seite gestellt, zeigt eine Linie, in der das Programm zusammengezogen ist. Auch war es Paik, der eines der ersten portablen Video-Equipments kaufte, als diese 1965 auf den Markt kamen. Die handlichen Geräte machten das Medium direkt für Künstler nutzbar. Seither entwickelte Paik, gefolgt von zahlreichen anderen Künstlern, das Medium Video durch Bänder und Installationen zu einer eigenständigen neuen Kunstform.

Wolf Vostell arbeitet in ähnlicher Weise mit Fernsehern unter Verwendung seines Prinzips Decollage. Vostells *Fluxfilm Sun in Your Head* (1963) zeigt decollagierte Fernsehprogramme. Bei der Uraufführung in einem Steinbruch bei Wuppertal ließ Vostell den Fernseher durch einen gezielten Schuß implodieren: „Die erste Tötung des Mediums“.⁴⁾

Inzwischen hat sich die Videokunst zu einer der kreativsten und vielfältigsten Kunstformen der Gegenwart entwickelt, die im Grenzbereich zwischen Film, Fernsehen, Bildender Kunst und Performance angesiedelt ist. Durch avancierte technische Möglichkeiten, z.B. die Einbeziehung von Computern, wurde die videographische Sprache erweitert. Und ein breites Spektrum an Genres ist entstanden, das von Medienkritik über Selbstreflexion, Musikclips, Videolyrik und Videoperformance bis zu Bändern mit narrativem, dokumentarischem oder experimentellem Charakter reicht. Die Videoinstallation ist eine spezielle Form der Videokunst an der Schnittstelle von Skulptur und Video.

Zur Aufführung kommen Videobänder von Künstlern, die an *FLUXUS* beteiligt waren: Nam June Paik, Wolf Vostell und Joe Jones sowie Filme über Aktionen von Joseph Beuys.

Die Arbeit mit verschiedenen Medien und deren Verknüpfung war und ist ein wichtiges Merkmal von *FLUXUS*. *FLUXUS* war die erste Kunstform, die den oft geäußerten Anspruch des multimedialen Gesamtkunstwerkes tatsächlich realisierte. In gemeinschaftlichen Aktionen, Events und Performances arbeiteten Künstler verschiedener Sparten zusammen, um Musik und bildende Kunst, Film, Literatur und Theater zu einer neuen Einheit zu verschmelzen. Die Grenzen zwischen den künstlerischen Ausdrucksformen wurden überwunden und die herkömmlichen Vorstellungen in Frage gestellt. „Eigentlich sind schon die Konzerte im Black Mountain College, die Cage 1951/52 veranstaltete, grundlegend für die neue Kunstauffassung gewesen: er kombinierte Malerei, Tanz, Filme, Dias, Tonbandaufnahmen, Radios, Poesie, Klavier und eine Lecture mit Publikum.(...) Mitte der 60er Jahre erreicht die Verbindung zwischen der bildenden Kunst und den Medien ihren Höhepunkt. Auf dem ‚New Cinema Festival‘ in New York 1965 werden Multiprojektionen, Aktionen und Installationen durchgeführt. (...) Um 1968 finden auch in Europa Multi-Media-Veranstaltungen statt. In den 70er Jahren sind die einzelnen Künste dann wieder unter sich.“⁵⁾

Den Aspekt der Intermedialität von *FLUXUS* aufgreifend, werden die Filmvorführungen mit Performance, Live-Musik, Lesungen und Vorträgen kombiniert.

Jutta Beyrich

1) Birgit Hein in: Birgit Hein und Wulf Herzogenrath, *Film als Film*. 1910 bis heute, Stuttgart 1977, S. 166.

2) Wulf Herzogenrath (Hrsg.), *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Stuttgart 1982, S.27.

3) „Selten gibt es eine so präzise Datierungsmöglichkeit für die Geburtsstunde eines neuen Mediums: März 1963 in Wuppertal in der privaten Galerie Parnass des Architekten-Ehepaars Rolf Jährling mit der Ausstellung ‚Exposition of Music - Electronic Television‘ des gebürtigen Koreaners Nam June Paik (...)“. Wulf Herzogenrath, a.a.O., S. 26.

4) Wulf Herzogenrath, a.a.O., S. 27.

5) Ingo Petzke, *Das Experimentalfilm-Handbuch*, Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums, hg. von Hilmer Hoffmann und Walter Schonbert, Frankfurt am Main 1989, S. 43/44.

Dank

Für das Zustandekommen des Programms *Film-Video-Performance* bedanken wir uns insbesondere bei: Jon Hendricks, Silverman Collection, New York; Jonas Mekas, New York; Filmmaker's Coop / Anthology Film Archives, New York; sowie bei allen beteiligten Künstlern und Künstlerinnen, Kulturschaffenden und Filmverleihen.

Organisation und Konzept: Jutta Beyrich

Veranstalter: Kulturamt der Landeshauptstadt Wiesbaden

Dienstag, 8. September 1992

**Multi-Media-Event:
Film, Lesung, Performance**

Alison Knowles, Dick Higgins und Emmett Williams gestalten parallel zu den vorgeführten Filmen ein Kunstereignis von einmaligem Charakter unter Verwendung verschiedener Medien.

THE BIG BOOK

Film von Dick Higgins
USA 1967, 7 Minuten

Das Home Movie von Dick Higgins dokumentiert die erste Vorführung der gleichnamigen Performance von Alison Knowles in der *Something Else Gallery* in New York.

LOOSE PAGES

Live-Video-Performance von Alison Knowles
Loose Pages ist ein Buch ganz besonderer Art. Seine Seiten, hergestellt aus handgemachtem Papier, dienen der Performerin als Kleidungsstücke. Dazu liest Alison Knowles aus *Alice im Wunderland* und das Rezept, woraus das Papier gemacht ist, wie es hergestellt wird und wie es klingt. Erstmals zeigt die Künstlerin ihre Performance in einer neuartigen Version: als eine Kombination von Live-Aktion und Video-Präsentation.



Alison Knowles, *Loose Pages*, Performance

Als Vorprogramm zu allen Veranstaltungen:
WIESBADEN *FLUXUS* 1962
Dokumentation des Hessischen Rundfunks
1962, ca. 6 Minuten

MEN & WOMEN & BELLS

Film von Dick Higgins
Mit: John Higgins, Clara Higgins, Carter Higgins, Alison Knowles u.a.
USA 1966-68, Farbe, Ton, 41 Minuten
Eine filmische Autobiographie
„Ich wollte nicht warten, bis Hollywood meine Leinwandbiographie macht. Ich wollte nicht Cellinis Rat folgen und warten, bis ich vierzig bin, bevor ich meine Autobiographie schreibe. Also habe ich, unterstützt von Filmen, die mein Vater vor und nach meiner Geburt gedreht hat, eine kleine filmische Autobiographie gemacht; mit einem Schwerpunkt auf Dingen, die dem Untergang geweiht sind, die ich aber trotzdem mag, unbeschädigte Landschaft u.ä.“ (deshalb auch die ganze Zeit Glocken).“
Dick Higgins

MYSTERIES

Film von Dick Higgins
Mit: Cary Scher, Alison Knowles, Emmett Williams, u.a.
USA 1968-69, S/W, Ton, 8 Minuten
Eine Anti-Spannungs-Mörder-Story in der Zeit. Higgins nennt seine Filme „Zeit-Strukturen“. „Im allgemeinen ist mein Auge auf das isolierte Detail eingestellt, auf den Mikrokosmos der Dinge.“
„Ein Doppelmord wurde verübt – mutmaßlich. Eine Schlafwandlerin bemerkt nicht, wohin sie geht oder was die Folgen ihrer Handlungen sind – mutmaßlich. Das Gesetz forscht nach – mutmaßlich. Nichts kommt heraus, oder doch? Gibt es am Ende einen Selbstmord? Eher mysteriös als narrativ.“
Dick Higgins.

Sonntag, 13. September 1992

Fluxfilme 1966

mit Live-Musik von Joe Jones und Benjamin Patterson, lange Version
16mm, S/W und Farbe, ca. 100 Minuten

George Maciunas stellte die Kurzfilme der *FLUXUS-Künstler 1966* zur *FLUXFILM-Anthology* zusammen, die in verschiedenen Versionen existiert. Die Filme bauen häufig auf einem bestimmten Gag auf, der das Medium Film ironisiert, und zeigen oft genau das, was der Titel ankündigt.

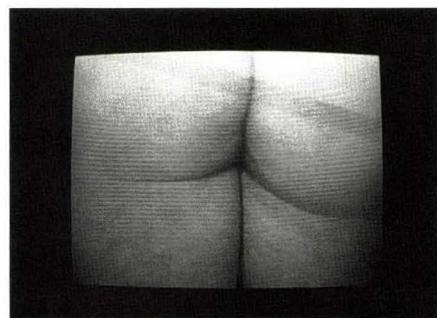
SUN IN YOUR HEAD

Fluxfilm 23 von Wolf Vostell
Kamera: Edo Jansen
1963, 5 Minuten
Decollagierte Fernsehbilder



NUMBER 4

Fluxfilm 5 von Yoko Ono
Kamera: Jeff Perkins, Anthony Cox
1965, 5 Minuten
Großaufnahme der nackten, bewegten Hintern von 12 Darstellern.



THE EVIL FAERIE

Fluxfilm 25 von George Landow

2 Minuten

Ein Darsteller mit angewinkelten Armen bewegt die Hände wie Flügel.

NUMBER 1

Fluxfilm 14 von Yoko Ono

Kamera: Peter Moore

5 Minuten

Ein Streichholz wird angezündet und brennt in Zeitlupe. Aufgenommen mit 2000 Bildern pro Sekunde.

SMOKE

Fluxfilm 18 von Joe Jones

Kamera: Peter Moore

12 Minuten

Großaufnahme eines Gesichts von der Seite.

Der Darsteller atmet Zigarettenrauch aus.

Zeitlupe, aufgenommen mit 2000 Bildern pro Sekunde.



END AFTER 9

Fluxfilm 3 von Anonymus (George Maciunas)

30 Sekunden

Der Film zeigt die Zahlen 1 bis 9 und dann das Wort „End“.

OPUS 74 VERSION 2

Fluxfilm 19 von Eric Andersen

1966, Farbe, 1 Minute

Verschiedene Gegenstände sind in Einzelschaltung aufgenommen und zu einer rasanten Collage kombiniert.

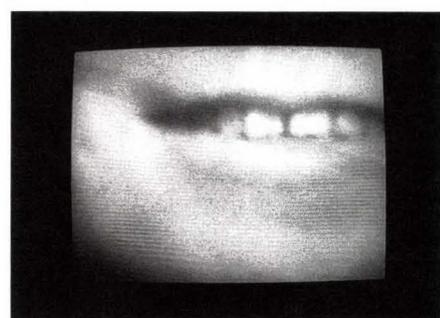
DISAPPEARING MUSIC FOR FACE

Fluxfilm 4 von Mieko Shiomi

Kamera: Peter Moore

1966, 12 Minuten

Großaufnahme eines Frauenmundes: Übergang von Lächeln zu Nicht-Lächeln in Zeitlupe.



10 FEET

Fluxfilm 7 von George Maciunas

1966, 17 Sekunden

Der Film besteht aus einem 10 Fuß langen Stück Blankfilm.

EYEBLINK

Fluxfilm 15 von Anonymus (Yoko Ono)

Kamera: Peter Moore

1966, 3 Minuten

Schließen des Augenlids in Zeitlupe.

BLINK

Fluxfilm 5 von John Cavanaugh

1 Minute

ENTRANCE/EXIT

Fluxfilm 10 von George Brecht

1962-66, 7 Minuten

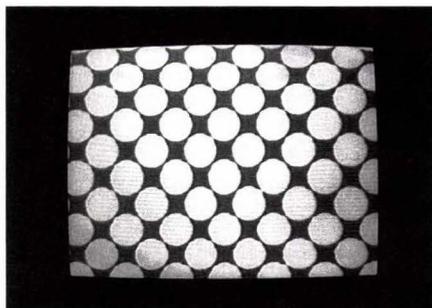
Eine schwarze Bildfläche verändert sich über alle Grauwerte bis zum reinen Weiß.

ARTYPE

Fluxfilm 20 von George Maciunas

1966, 10 Minuten

Verschiedene *artype*-Muster (parallele Linien, Punkte, Wellenlinien) direkt auf Blankfilm aufgetragen.



POLICE CAR

Fluxfilm 31 von John Cale

Farbe, 1 Minute

Unterbelichtete Sequenz, die zwei blinkende Lichter auf einem Polizeiauto zeigt.

READYMADE

Fluxfilm 24 von Albert Fine

1966, 30 Sekunden

DANCE

Fluxfilm 30 von Albert Fine

1966, 1 Minute

Nahaufnahme eines Mannes, der seine Augen von rechts nach links bewegt, dann einen Nagel einschlägt und als Schattenboxer herumspringt.

9 MINUTES

Fluxfilm 6 von James Riddle

1966, 9 Minuten

Nummern von 1 bis 60 blitzen auf, neunmal hintereinander.

SEARS CATALOGUE

Fluxfilm 26 von Paul Sharits, 1965

Einzelbildaufnahmen aus einem Versandhauskatalog.

DOTS 1 & 2

Fluxfilm 27 von Paul Sharits, 1965

Einzelbildaufnahmen von Punktrastern.

WRIST TRICK

Fluxfilm 28 von Paul Sharits, 1965

Eine Hand und ein Arm. Eine andere Hand hält eine Rasierklinge und macht eine Geste, das Handgelenk aufzuschlitzen.

TRACE NO. 22

Fluxfilm 11 von Robert Watts

1 Minute

Ein Röntgenbild von Kopf und Hals im Profil zeigt die Vorgänge „Sprechen“ und „Schlucken“.



TRACE NO. 24

Fluxfilm 13 von Robert Watts

2 Minuten

Ein Bild von Marilyn Monroe, dann ein weiblicher Körper, der sich unter Haufen von Cellophan bewegt.

TRACE NO. 23

Fluxfilm 12 von Robert Watts

2 Minuten

Eine Abgrenzungslinie auf einem Tennisplatz, eine Hand zeigt auf die ferne Landschaft, dann erscheinen die Nummern 408 und 409 auf einem weiblichen Körper. Plastik-Hot-Dogs gleiten zwischen den Beinen und unter den Achselhöhlen der Frau hinüber. Am Ende sieht man ein Ei auf dem Wasser schwimmen.

5 O'CLOCK IN THE MORNING

Fluxfilm 17 von Pieter Vanderbeek

1966, 6 Minuten

Fallende Felsstücke und Kastanien in Zeitlupe.

Filmbeschreibungen nach Birgit Hein und Wulf Herzogenrath, *Film als Film*. 1910 bis heute, Stuttgart 1977;

Hans Scheufl und Ernst Schmidt Jr., *Eine Subgeschichte des Films*. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms, Frankfurt am Main 1974; und Archiv Sohm/Staatsgalerie Stuttgart.

Dienstag, 15. September 1992

CAGE/CUNNINGHAM

Regie: Elliot Caplan
 Buch: David Vaughan
 Kamera: Elliot Caplan und Robert Dianoux
 Schnitt: Elliot Caplan und Lana Lin
 Musik: John Cage
 Choreographie: Merce Cunningham
 Mit: John Cage, Merce Cunningham, Nam June Paik, Robert Rauschenberg, Carolyn Brown, Viola Farber, Alvin Lucier, Christian Wolff, La Monte Young, Gordon Mumma, Rudolf Nurejev, M.C. Richard, Michael Guy, Doris Dennison, David Tudor, Jean Rigg, Jasper Johns, Frank Stella, Edwin Denby, Irwin Kremen, Bonnie Bird, Virgil Thomson, Marianne Preger-Simon, Remy Charlip
 USA 1991, 95 Minuten

Ein Doppelporträt des Musikers John Cage und des Tänzers und Choreographen Merce Cunningham: indem der Film die Geschichte ihrer legendären künstlerischen Zusammenarbeit zurückverfolgt, erforscht er zugleich ihre Kooperation mit vielen bedeutenden Künstlern. Caplan, der Cage und Cunningham bei ihren Auftritten in der ganzen Welt zwischen 1983 und 1990 gefolgt ist, kombiniert Aufnahmen aus diesen acht Jahren mit Archivmaterial, das bis in die Anfänge ihres gemeinsamen Schaffens zurückreicht (und das hier größtenteils zum ersten Mal zu sehen ist), mit Interviews wichtiger Persönlichkeiten, die mit Cage und Cunningham gearbeitet haben. Auf diese Weise entsteht das aufschlußreiche Porträt zweier Männer, die die Kunst des 20. Jahrhunderts revolutioniert haben.

Sonntag, 20. September 1992

ONE¹¹ AND 103

Erstaufführung in Anwesenheit von Henning Lohner
 Regie: John Cage und Henning Lohner
 Buch: John Cage
 Kamera: Van Theodore Carlson
 Musik: Orchesterkomposition 103 von John Cage (Uraufführung durch das WDR-Rundfunkorchester in Köln am 19. September 1992)
 Produktion: Henning und Peter Lohner, OnVision GmbH (Wiesbaden/München), Alfred Hillen, ZDF/3SAT (Mainz/München)
 USA/BRD 1992, 90 Minuten

Der Spielfilm *ONE¹¹ AND 103* von John Cage ist ein Film über Licht: von einer subjektiven Kamera werden in einer Performance – untergliedert in Akte, Szenen und Takes – Lichtbewegungen in einem leeren Zimmer beobachtet. Es gibt – außer der Kamera – keine Darsteller. In diesem Film ist alles komponiert: die Bewegungen der Lichter, die Bewegungen, Linseneinstellungen und Blenden der Kamera, der Schnitt und die Form des Films. So werden traditionelle Kategorien der Filmherstellung wie Drehbuch, Regie und Schnitt zu einer – neuartigen – filmischen Einheit verschmolzen.

Kompositorische Grundlage dieses Films sind die Zufallsoperationen, die Cage anhand des chinesischen „I Ging“, des Buches der Wandlungen, ausführt. Zu diesem Film hat John Cage eine neue Orchesterpartitur komponiert.

Der Titel des Films ist denkbar leicht zu erklären: *ONE¹¹* bedeutet, daß dieser Film das elfte Stück von John Cage für einen einzelnen Instrumentalisten/Darsteller (erstmal ein Kameramann) ist, und zwar seit John Cage diese Zählweise bei seinen Werken eingeführt hat. *103* bedeutet, daß das Orchester, das die Musik zum Film einspielt, aus 103 Musikern besteht.

Henning Lohner.

Ich glaube, daß im Verlauf der Arbeiten der Effekt der Zufallsoperationen darin bestehen wird, eine Art eigenes Szenario zu schaffen. Und dieses Szenario wird, anstatt von vornherein bekannt zu sein, sich organisch aus der Arbeit entwickeln.

Soweit ich weiß, hat sich bislang fast keiner für das Licht selbst interessiert. Dem Licht Aufmerksamkeit zu schenken, bedeutet gemeinhin, den Wirkungen des Lichts auf etwas anderes Aufmerksamkeit zu schenken – dieser Film jedoch wird das Licht selbst sein. Es ist sehr leicht zu beschreiben, und ich glaube, es wird viel Spaß machen, den Film anzuschauen.

John Cage.



John Cage und Henning Lohner bei Dreharbeiten zu *ONE¹¹ AND 103*

Dienstag, 22. September 1992

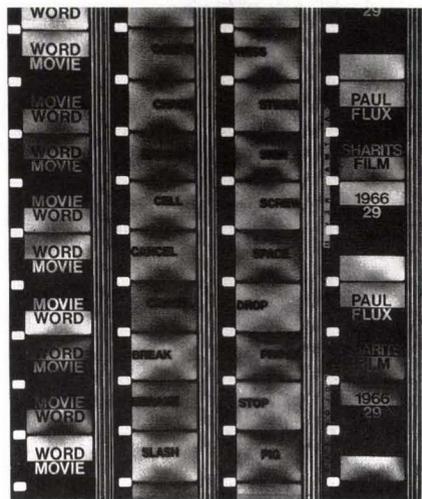
Filme von Paul Sharits (1966-71)

Die Filme bestehen aus einer Montage von Einzelkadern. (...) Am deutlichsten zeigt sich Sharits System, wenn man den Filmstreifen selbst betrachtet: monochrome Farbkader, jeder Kader anders, sind in einem bestimmten komplizierten System angeordnet. Dazwischen starre Aufnahmen eines Stuhls, eines Mannes, der mit der Schere seine Zunge abzuschneiden scheint, eines nackten Paares etc. In der Projektion allerdings geht die im Filmmaterial sichtbare Aufgliederung verloren. Die monochromen Farbkader werden zu fließend wechselnden Farben (...) und der rasende Wechsel der farbigen Positiv- und Negativbilder des Mannes erzeugen einen psychedelischen Flickereffekt. In seinen beiden Filmen von 1968

N:O:T:H:I:N:G und *T,O,U,C,H,I,N,G* hat er ihn perfektioniert.
Scheufl/Schmidt

WORD MOVIE

Fluxfilm 29
USA 1966, Farbe, Ton, 4 Minuten
50 Worte werden in unterschiedlicher Reihenfolge und unterschiedlicher Beziehung zum gesprochenen Ton wiederholt.
Jedes Einzelbild enthält ein anderes Wort oder Wortfragment. Diese verschmelzen bei der Projektion optisch und gedanklich zu einem einzelnen, langen Wort.
Birgit Hein



Paul Sharits. WORD MOVIE. Stills from the film

PIECE MANDALA / END WAR

Musik: Bob Grimes
USA 1966, Farbe, ohne Ton, 5 Minuten
Die starren Bilder eines nackten Paares erwecken in der Abfolge den Eindruck eines Koitus.

T,O,U,C,H,I,N,G,
USA 1968, Farbe, Ton, 12 Minuten
Hier ist das Gesicht eines jungen Mannes zu sehen, das durch Licht, sowie Positiv- und Negativ-Kopierung ständig verändert wird. Eine fremde Hand hält dem Mann den Mund zu.

N:O:T:H:I:N:G
USA 1968, Farbe, Ton, 35 Minuten
„Die Masse des Films sind hochvibrierende Farb-Energie-Rhythmen; die Entwicklung der Farbe basiert teilweise auf dem tibetanischen Mandala der fünf Dhyani-Buddhas, das in der Meditation verwendet wird, um den höchsten Punkt inneren Bewußtseins zu erreichen – unendliche, transzendente Weisheit (...)“

Paul Sharits
S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:S:ECTIONED

USA 1968-70, Farbe, Ton, 42 Minuten
S:S:S:S:S ist sehr schön. Das fortlaufende Zerkratzen des Films ist gekonnter Vandalismus. Der Film ist ein vollständiger Organismus, der alle Ebenen wirklich erkennen läßt.
Michael Snow

Sonntag, 27. September 1992

Videoarbeiten von Nam June Paik

mit einer Einführung von Dr. Edith Decker

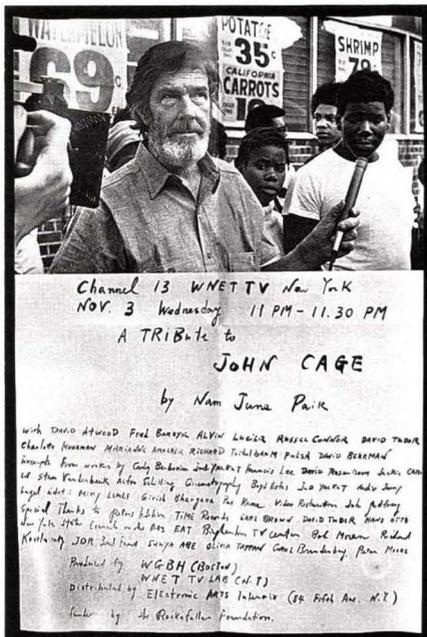
GLOBAL GROOVE
USA 1973, Farbe, Ton, 30 Minuten
Global Groove gilt heute als Klassiker unter Paiks Bändern. Die videographische Collage aus verschiedenen Sequenzen zeigt Personen, die für Paik wichtig sind wie John Cage, Allen Ginsberg, Charlotte Moorman mit dem *TV-Cello*; Produktionen Karlheinz Stockhausens oder des *Living Theatre*; Filmmaterial von Jud Yalkut und Robert Breer sowie überarbeitete Stücke aus früheren Paik-Videos. Durch den Synthesizer erzeugte Farb- und Formeffekte schaffen einen Zusammenhang zwischen den heterogenen Bildern. Der Titel des Bandes läßt sich mit „globaler Kanal“ übersetzen.
Edith Decker



A TRIBUTE TO JOHN CAGE
USA 1973, Farbe, Ton, 30 Minuten
A Tribute to John Cage entstand anlässlich des 60. Geburtstags von John Cage. Das Band übernimmt John Cages Prinzip der Collage aus Alltäglichem und Imagination. Man sieht Cage, wie er auf dem Harvard-Platz „I Ging“-Stäbe wirft, um sich im Geiste auf eine Reise durch New York vorzubereiten. Wie in allen Videobändern verknüpft Paik Unterhaltendes, Witziges, Elektronisches, Schockierendes unvermittelt. Scheinbar Unzusammenhängendes erweist sich als kombinierbar. Das alles wird immer wieder unterbrochen von knallharter japanischer Werbung.
Wulf Herzogenrath

LIVING WITH THE LIVING THEATRE
USA 1989, Farbe, Ton, 18 Minuten
30 Sekunden

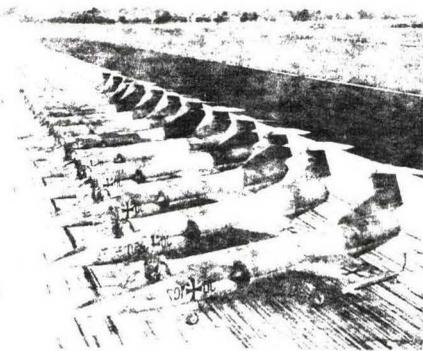
Living with the Living Theatre ist eines der neuesten Videobänder von Paik. Unter Verwendung avancierter Video- und Computertechnik porträtiert er die Arbeit von Merce Cunningham und dem *Living Theatre*.



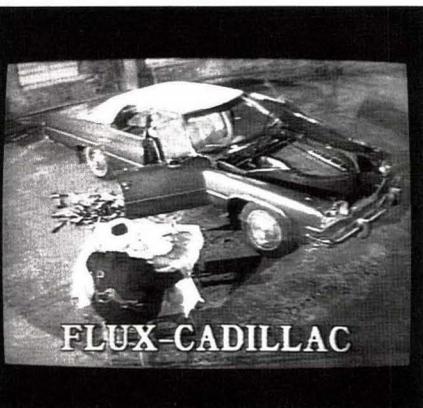
Dienstag, 29. September 1992

FLUXUS-Film-Surprise

Das Programm *FLUXUS-Film-Surprise* ist sozusagen Jutta Beyrichs Wundertüte in dieser Reihe mit einer bunten Mischung von Filmen verschiedener Autoren.



Wolf Vostell, *Starfighter*



Wolf Vostell, *Das Frühstück des Leonardo da Vinci*

Sonntag, 4. Oktober 1992

Videoarbeiten von Wolf Vostell

Wolf Vostell ist einer der Hauptvertreter des Happenings in Europa, 1962 nahm er am *FLUXUS-Festival* in Wiesbaden teil. 1963 begann er, Filme zu produzieren, die z.T. später für Videoarbeiten verwendet wurden.

STARFIGHTER

BRD 1967, S/W, Ton, 7 Minuten
(ursprünglich 16 mm, Endlosschleife mit Tonband, 30 Minuten)
Ein Bild von Starfightern löst sich durch Säure auf. Geräusch: Wind.

20. JULI AACHEN 1964

Kamera: Studfilm TH Aachen
Ton: Jaap Spek
BRD 1967, S/W, Ton, 7 Minuten
(ursprünglich 16 mm, Endlosschleife mit Tonband, 30 Minuten)

In der ursprünglichen Fassung wurden durch drei Projektoren Bilder von Vostell, Beuys und Kōpcke aus einer *FLUXUS*-Ausstellung nebeneinander projiziert. Der Wechsel der Bilder war auf den drei Filmstreifen in einen bestimmten Rhythmus zueinander gesetzt.

NOTSTANDSBORDSTEIN

BRD 1969, S/W, 7 Minuten
(ursprünglich 16 mm, Aktion mit mobilem Projektor, 90 Minuten)
Filme wurden von einem Auto aus auf Häuser projiziert.

BROTVERMESSUNG

BRD 1970, S/W, 7 Minuten
(ursprünglich 16 mm mit Tonband, 21 Minuten)

RUHENDER VERKEHR

BRD 1970, S/W, 7 Minuten
(ursprünglich 16 mm mit Tonband, 21 Minuten)

VIETNAM

BRD 1968-71
7 Minuten

DAS FRÜHSTÜCK DES LEONARDO DA VINCI IN BERLIN

BRD 1988, 75 Minuten
Ein Film von und mit Wolf Vostell
Aufführende Personen: Anna Gleiss, Sabine Knatz, Maria Jesus Lanzuela, Petra Meier, Andrea Milatz, Nina Mücke, Maja Sawitz, Karin Schyle, Annegret Wagner, Ingrid Wecker, Ann van Wijk

Dienstag, 6. Oktober 1992

Filme für Joseph Beuys

mit einer Einführung von Günter Minas

Wie selten ein bildender Künstler hat der „Mann mit den Filzplastiken“ (so der Titel einer Zeichnung) sich nicht nur von den Medien Film und Fernsehen abbilden lassen, sondern sie auch genutzt, um sich verständlich zu machen, um den musealen Kontext zu verlassen, um über das beobachtbare Tun und die gesprochene Sprache die Menschen zu erreichen. (...) Dabei hat er selbst nie „Medienkunst“ gemacht als jederzeit abrufbare „software“. Das Ziel war vielmehr, „Medien durch Monumente zu ersetzen“. Günter Minas

EURASIENSTAB

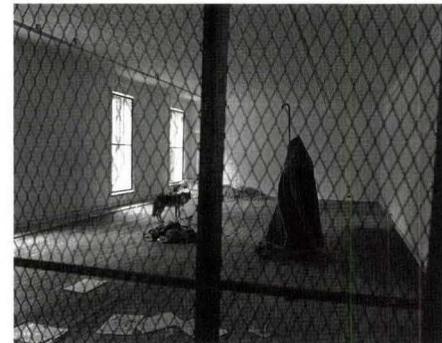
Kamera: Paul de Fru
Musik: Henning Christiansen
Produktion: Wide White Space Gallery
Belgien/BRD 1968, Video, S/W, 22 Minuten
Aufzeichnung einer zentralen Aktion von Beuys in Antwerpen.
Der *Eurasienstab* als Symbol der Kraftausstrahlung in alle Richtungen. Die benutzten Materialien befinden sich heute im Landesmuseum Darmstadt.

TRANSIBIRISCHE BAHN

Kamera: Ole John
Produktion: Galerie Heiner Friedrich und Gruppe 1
BRD 1970, 16 mm, S/W, 22 Minuten
Filmische Realisation eines Beuys-Konzeptes von 1959: Beobachtung des Environments *Transibirische Bahn* (heute im Landesmuseum Darmstadt) wie durch ein Loch in der Wand.

I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME

Kamera und Realisation: Helmut Wietz
Produktion: Galerie René Block
BRD 1974, 16 mm, S/W, 35 Minuten
Aufzeichnung der gleichnamigen Aktion im Mai 1974: Joseph Beuys verbringt mehrere Tage mit einem Kojoten in einem vergitterten Galerieraum in New York.



Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*

Sonntag, 11. Oktober 1992

Videoarbeiten von Joe Jones

in Anwesenheit von Joe Jones

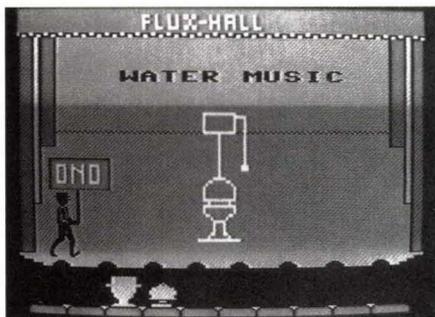
Joe Jones ist bekannt durch seine Musikmaschinen, mit denen er an zahlreichen *FLUXUS*-Veranstaltungen teilnahm. Die *choir loft installation*, eine seiner schönsten Musikmaschinen, steht im FLUXEUM in Wiesbaden-Erbenheim.

Seit 1989 stellt Joe Jones mittels eines Commodore-Computers Videobänder her. Sie sind den frühen Filmen von Georges Méliès vergleichbar. Erfindungsreich erforscht er das Medium auf die einfachste Weise, da die Mittel, die zur Hand sind, primitiv sind, aber mit dem größtmöglichen Effekt, reich und voll des Geistes von *FLUXUS*.

FLUXUS HOME MOVIES

BRD 1989, VHS, Commodore C64, Garry Kitchen's Game Maker, ca. 30 Minuten

In der *FLUX-HALL* treten diverse computeranimierte *FLUXUS*-Künstler in Aktion. Ein videographisches Tagebuch über die Geschichte von *FLUXUS*.

**THE MUSIC STORE**

BRD 1989, VHS, Commodore C64, Garry Kitchen's Game Maker, ca. 10 Minuten

In diesem Computer-Video erzählt Jones die Geschichte seines *Music Store*, den er 1969 in der Canal Street in New York eröffnete. Hier konnten die Passanten mittels außen angebrachter Klingelknöpfe die Musikmaschinen im Innern des Musikladens zum Erklängen bringen.

Dienstag, 13. Oktober 1992

Filme von Yoko Ono

Das Auswahlprogramm zeigt Onos filmische Entwicklung von den 60er Jahren bis zu den Musikvideos der 80er Jahre, die sie zum Teil in Zusammenarbeit mit John Lennon produzierte.

TWO VIRGINS

USA 1968, Farbe, 19 Minuten

Der Film zeigt übereinanderkopiert die Gesichter von Yoko Ono und John Lennon.

„Es ist der Effekt, der eintritt, wenn man eine Skulptur lange betrachtet.“

John Lennon

FREEDOM

USA 1970, Farbe, 1 Minute

Ono und Lennon produzierten je einen *freedom*-Film. In Lennons Film ist das Wort „freedom“ eingekratzt. Onos Film zeigt Yoko in Zeitlupe beim Ausziehen ihres BH.

ERECTION

in Zusammenarbeit mit John Lennon

USA 1971, Farbe, 20 Minuten

Fotographien von einer Baustelle werden überblendet, um den Aufbau des *London International Hotel* zu dokumentieren. Die Musik von Yoko Ono und Joe Jones ist kombiniert mit dem Lärm der Baustelle.

TEN FOR TWO: SISTERS, O SISTERS

Regie: Steve Gebhardt

Produktion: Yoko Ono in Zusammenarbeit mit John Lennon

USA 1972, Farbe, Ausschnitt, 4 Minuten

Dokumentation über die *John Sinclair Freedom Rally* mit einer Performance von Yoko Ono.

WOMAN

USA 1981, Video auf 16-mm-Film kopiert,

3 Minuten 30 Sekunden

(siehe *Goodbye Sadness*)

WALKING ON THIN ICE

USA 1981, Video auf 16-mm-Film kopiert,

6 Minuten

(siehe *Goodbye Sadness*)

GOODBYE SADNESS

USA 1982, Video auf 16-mm-Film kopiert, 2 Minuten 30 Sekunden

Goodbye Sadness entstand nach dem Tod von John Lennon. Die Videos *Woman*, *Walking on Thin Ice* und *Goodbye Sadness* sind Musik-Clips zu dem Album *Double Fantasy*. Sie kombinieren Home-Movie-Material der Lennons mit Bildern von Yoko Ono, allein in New York.

Serena Ratazzi

Sonntag, 18. Oktober 1992

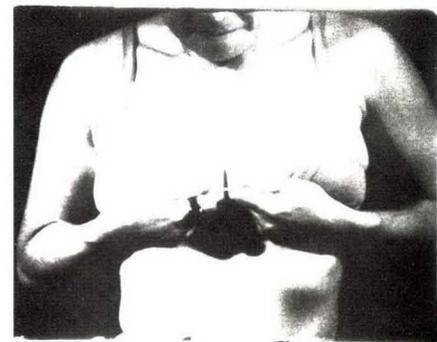
Paul Sharits**FIGMENT 1: FLUXGRAM IN SEARCH OF THE REAL MACIUNAS**

in Anwesenheit von Paul Sharits

USA 1977-86, Ton, Super 8 auf Video kopiert, 175 Minuten, Originalfassung
Sharits drehte den Film im Super-8-Format an verschiedenen Orten der Welt: in Kassel während der *documenta*, in Mexiko und in den USA. Er zeigt Künstler und Künstlerinnen wie Vito Acconci, Birgit und Wilhelm Hein, Joan Jonas, Shigeko Kubota, Little Richard, Klaus Rinke, Carolee Schneemann u.v.a. Zunächst ad acta gelegt, erlebte dieses seltsame Werk 1991 seine Weltpremiere in den *Anthology Film Archives* in New York und wird nun in Wiesbaden seine deutsche Erstaufführung erfahren.

„Ich attackiere Abstraktionismus und das Nicht-Narrative zugunsten einer episodischen (oder idiotischen) chronikartigen ‚Form‘; es gibt zwei Subtexte, die narrativ sind und die tragisch enden, wenn man imstande ist, den Film auf diese Weise zu sehen (meine Arbeitsweisen sind alle absichtlich ‚falsch‘, vielleicht schlecht, aber diese riskante Art und Weise scheint notwendig, wenn man zulassen will, daß ‚spontane‘ Bilder aufkommen und eine dramatische Handlung formen.“

Paul Sharits



Yoko Ono, *Freedom*

FOTOGRAFEN- UND ABBILDUNGSNACHWEIS

Archiv Block, Berlin, Seiten: 10/11, 94/95, 157 (oben rechts), 174 (unten rechts)
Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Seiten: 42, 43 (oben)
Marius Babias, Berlin, Seite 18
René Block, Berlin, Seiten: 12, 83 (links), 92, 130/131
Francesco Conz, Verona, Seite 83 (rechts)
dpa, Seite 37
Maria Eichhorn, Berlin, Seiten: 23 (2), 24 (unten), 25, 26, 27, 29 (oben)
Geoffrey Hendricks, Archiv, New York, Seiten: 79 (unten), 80, 84 (2), 85, 93 (unten, 2)
Valerie Herouvis, New York, Seite 79 (oben rechts)
Gunter Lepkowski, Berlin, Seite 24 (oben)
Henning Lohner, Archiv, Wiesbaden, Seite 172
Milan Knižák, Archiv, Prag, Seiten: 115, 116, 117, 118/119
Alison Knowles, New York, Seiten: 122, 123, 126, 127
Solfrid Mortensen, New York, Seiten: 74/75
Beate Nitsch, Seite 82
Giacomo Oteri, Berlin, Seiten: 73, 96, 97, 157 (unten, 2), 165 (unten, 2), 173 (Mitte)
Hartmut Rekort, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Titel und Seiten: 6/7, 33, 34/35, 36, 38, 39, 40, 41 (2)
Burkhard Rosskoth, Kriftel, Seiten: 142, 143, 156 (oben rechts), 158 (unten rechts), 159, 160 (unten, 2), 162, 163 (3), 165 (oben rechts)
Walter Scholz-Ruhs, Wiesbaden, Seiten 45 (2), 46 (2), 47 (3), 48 (2), 49 (2), 50 (2), 52, 53, 54 (4), 55, 107, 156 (oben links; unten rechts), 157 (oben links; Mitte, 2), 158 (oben, 2; unten links), 160 (oben, 2), 161 (oben links; unten links), 164 (3), 166 (4), 167 (3)
Hanns Sohm, Markgröningen, Seite 51 (2)
Carl Solway Gallery, Cincinnati, Seiten: 149, 150, 151, 153, 154
Andrea Stappert, Köln, Seite 28
Gerhard Stoltz, Seite 79 (oben links)
Esther Thylmann, Stuttgart, Seite 21
Wolfgang Träger, Frankfurt am Main, Seiten: 57 (3), 58, 59, 63 (2), 64 (2), 66, 68, 70, 71, 76, 86, 102, 104/105, 108, 109 (5), 111 (6), 112, 120, 128, 138, 146
Werner Zellien, Berlin, Seiten: 17, 29 (unten), 72, 93 (oben), 133, 156 (unten links), 161 (oben rechts; unten rechts), 165 (oben links)
Hilde Zenker, Berlin, Seiten: 134/135
Jens Ziehe, Berlin, Seite 20

ÜBERSETZUNGEN

Frank Gertich (FLUXUS? Wie buchstabiert man das?; Dick Higgins, Gateway; Emmett Williams, Zwölf Porträts)
Klega (Jill Johnston, Zwischen Himmel und Erde; Jana und Jiří Ševčík, Milan Knižák)
Angelika Schweikhart (Dick Higgins, FLUXUS einst; Alison Knowles, Brot und Wasser; Barbara Moore, SOME THINGS; Robert C. Morgan,
Die Kunst und Archäologie)

TEXTNACHWEIS

Geoffrey Hendricks, Zu Joe Jones und seinen Musikmaschinen, aus: Katalog Berlin 1990, Joe Jones. Music Machines from the Sixties until Now, daadgalerie
Sabine Matthes, Ben Patterson, aus: NIKE no. 38 (1991)
Barbara Moore, SOME THINGS ELSE ABOUT SOMETHING ELSE, aus: Katalog New York 1991, Something Else Press, Granary Books
Gallery
Emmett Williams, WAY WAY OUT, aus: Katalog Wiesbaden 1982, 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982, Museum Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, Harlekin Art

IMPRESSUM

Wiesbaden *FLUXUS* 1992
Veranstalter der Ausstellungen und Herausgeber des Katalogs:

Nassauischer Kunstverein
Kulturamt der Landeshauptstadt Wiesbaden
Harlekin Art/Fluxeum

Künstlerische Leitung und Katalog:

René Block

Assistenz und Katalogredaktion:

Gabriele Knapstein

Koordination in Wiesbaden und Öffentlichkeitsarbeit:

Ingrid Groos
Gabriele Herborn
Andreas Petzold

Film – Video – Performance:

Jutta Beyrich

Aufbau:

Detlef Karsten, Wiesbaden, die beteiligten Künstler und Studenten
(Kunstakademie Kopenhagen/Sommerakademie Salzburg)

Satz:

Deutsch Türkischer Fotosatz, Berlin

Repro:

O.R.T. Kirchner & Graser, Berlin

Druck:

Druckerei Ludwig Vogt, Berlin

Umschlag:

Titelseite: René Block
Innen: Brief von George Maciunas an Dr. Clemens Weiler
Rücken: Plakat nach einem Entwurf von Emmett Williams
Innen: Einladungskarte 1992, Schwarz & Bell, Wiesbaden

Hiermit sind Sie herzlich eingeladen, den Auftakt der Fluxus-Wochen vom 6. September bis zum 18. Oktober 1992 in Wiesbaden mitzuerleben.

Eröffnung am 6. Sept. 1992,
11.00 im Archivkino Caligari,
Marktplatz 9 in Wiesbaden.



11.00:

Emmett Williams: Counting Song,
Begrüßung durch Stadträtin

Margarethe Goldmann,
Benjamin Patterson:

Septet from „Lemons“,

René Block: Zur Konzeption,

John Cage: 4'33“

(Dick Higgins Klavier),

Emmett Williams: My Life in Flux
(über Wiesbaden 1962 und 1982),

Dr. Michael Glasmeier:

FLUXUS DA CAPO,

1962 Wiesbaden 1992,

Henning Christiansen:

Satie auf hoher See,

Verleihung des George Maciunas-

Preises an Maria Eichhorn,

Laudatio Dr. Wolfgang M. Faust,

George Maciunas: Hommage

an Adriano Olivetti aufgeführt

durch die beteiligten KünstlerInnen

13.00:

Öffnung der Ausstellungsorte

16.00 :

Konzert Joe Jones in
der Muschel des Kurparks

18.00:

Öffnung Fluxeum

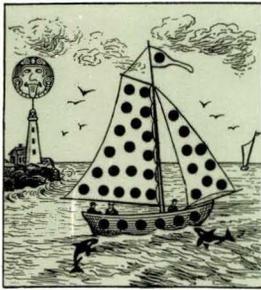
20.30:

ZEITWÄNDE eine Version des
Theatre Piece von John Cage
im Pariser Hoftheater

Thirty Years of FLUXUS!

★ 1962 FLUXUS 1992 ★

Thirty Years of FLUXUS!



proudly
presents
"EXCELLENT 1992"
in
WIESBADEN
COPENHAGEN
MALMÖ
and
NEW YORK



November 21 through 29

Eric
Andersen



Ay-O



Philip
Corner



Geoffrey
Hendricks



Joe Jones



Dick
Higgins



Bengt
af Klintberg



Milan
Knizak



Alison
Knowles



Larry
Miller



Nam June
Paik



Benjamin
Patterson



Willem
de Ridder



Ben
Vautier



Emmett
Williams



WIESBADEN

The old church at
Wandersmannstrasse 2
in Wiesbaden-Erbenheim

Sunday Nov. 22 at 8 p.m.
Three Star A la Carte

Monday Nov. 23 at 8 p.m.
Three Star A la Carte

Tuesday Nov. 24 at 8 p.m.
Three Star A la Carte

From December 1 on:
GOOD BUY SUPERMARKET

COPENHAGEN

In the Nikolaj Church

Thursday Nov. 26 at 8 p.m.
Three Star A la Carte

Saturday Nov. 28 at 8 p.m.
Hire-an-Artist Evening

Sunday Nov. 29
The "Excellent" Gala
From noon through midnight:
Final Three Star A la Carte

GOOD BUY SUPERMARKET
open from noon
through midnight

MALMO

In the Konstall

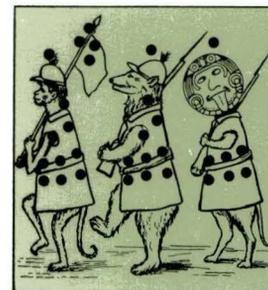
Friday Nov. 27 at 8 p.m.
Gala
Performance Soiree

NEW YORK

Judson Memorial Church
Washington Square

Nov. 10 to be announced!
Three Star A la Carte
(Chef: Larry Miller)

Saturday Nov. 21 at 8 p.m.
Fluxus Concert:
Anthology Film Archives
32-34 Second Avenue, New York
Phone: (212) 239-8112



Tickets and
Table Reservations

Nikolaj Church, Copenhagen
Phone: (45) 33 93 16 26
Fax: (45) 33 32 15 74

Malmö Konstall, Malmö
Phone: (46) 40 34 12 85
Fax: (46) 40 30 15 07

"Kirche", Erbenheim, Wiesbaden
Phone: (49) 611 74 001
Fax: (49) 611 71 14 06

Judson Memorial Church
Washington Square, New York
Phone: (212) 239-8112
Fax: (212) 268-6757

For further information:
Festival organization:
The Art Library, Copenhagen
Phone: (45) 33 13 69 70
Fax: (45) 33 33 99 68