
Barbara Büscher

Live Electronic Arts und Intermedia: die 1960er Jahre

Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien

© 2002

Habilitationsschrift an der Fakultät für Geschichte,
Kunst- und Orientwissenschaften der Universität Leipzig

Inhalt

EINLEITUNG.....	5
PERFORMANCE/ THEATER UND MEDIEN/ TECHNIK IN DEN 1960ER JAHREN. ZEITGENÖSSISCHE DISKURSE	
Intermedia: Prozessorientierung, Performativität und Medien-Bewußtsein....	16
Voraussetzungen.....	16
Beschreibung eines Feldes künstlerischer Aktivitäten: Dick Higgins' Intermedia-Begriff	19
Medien – Technik – Wahrnehmung: Differenzen zwischen Marshall McLuhan's <i>Understandig Media</i> und dem Medienbegriff der Künstler.....	23
Systems Esthetics: der Anschluß der Kunst an Systemtheorie und Kybernetik	27
Art & Technology – Kunstpraxis und begriffliche Anschlüsse	27
Systems esthetics: vom Kunstobjekt zum System Kunst – neue ‚Werk‘ strukturen und die Auswirkungen von Wissenschaft und Technologie.....	29
Kunst (werk) als „a complex of components in interaction“: Bewegung - Zeit.....	32
Kunst(werk) als „a complex of components in interaction“: Immaterialisierung – Ephemisierung und die Materialität des Trägermaterials.....	34
Kybernetische Modellierung des „complex of components in interaction“: Mensch-Maschine-Interaktion.....	37
Intermedia / Performance als „new theatre“ – von der kunst- zur theatertheoretischen Reflexion der 1960er Jahre.....	42
Perspektivwechsel: Theatralisierung als Negation der (Bildenden) Kunst (Fried) – Theater als Kunst des Dazwischen.....	43
Kunst als performing art – Durchstreichen der traditionellen Parameter des Theaters	45
Neue Strukturen, neue Materialien, neue Relationen – theatertheoretische Versuche der Beschreibung und Systematisierung.....	47
Cybernetics & Art: Kunst und Computer, Werkzeug und/oder Medium, Informationsästhetik (generativ).....	54
Computer/Kunst – erste Ausstellungen, Konzeptionen, Kooperationen.....	54
Computer und/in der Kunst: Objekt - oder Prozessorientierung, technische und/oder künstlerische Innovation.....	57
Computer graphics (als Kunst), Interface-Gestaltung, der Computer als transducer und Steuerungsinstrument.....	59
Computer/Kunst und Informationsästhetik (generativ): „der Regelkreis der kreativen Selektion“ und Aspekte seiner Fundierung, Kunst als Datenverarbeitung.....	63
Vermessen und Modellieren: Informationsästhetik (analytisch) und Theater – Helmar Franks Versuch an der Mime.....	67
„Automatisierte Kritik“ – das Kunstwerk als Nachricht, De/codieren.....	67
Körper-Bewegung vermessen: Reduktion, Zerlegung in diskrete Einheiten, Notation – und das Bewegungskonzept Etienne Decroux'.....	70

**LIVE ELECTRONIC ARTS 1: THEATRE AND ENGINEERING –
EINE SCHNITTSTELLE IN DER ENTWICKLUNG DER 1960ER JAHRE**

Nine Evenings: Theater and Engineering (1966) – ein Kooperationsprojekt zwischen Künstlern und Ingenieuren. Der Event und der Prozess.....77

Der Event: die Aufführungsserie und zeitgenössische Reaktionen.....80

Nine Evenings/Nine Months – der Prozess als Zentrum des Experiments.
Differenzen in künstlerischen und technischen Arbeitsweisen.....82

**Control & Communication in Performance: technische Anordnungen
und künstlerische Konzeptionen. Resultate des Prozesses.....87**

**Ein elektronisches Environment als ‚performance instrument‘ –
der Pepsi-Pavillon für die Expo 1970 in Osaka.....96**

**LIVE ELECTRONIC ARTS 2:
KÜNSTLERISCHE KONZEPTIONEN UND MEDIALE OPERATIONEN**

**Focus Cage: Elektronik, Experiment, Performance. Elemente einer
Konzeption der Nicht-Intentionalität..... 102**

Die Welt hören/hörbar machen: Töne, Geräusche, Stille und elektronische Medien
..... 103

Musik <Durchstreichen, Verschieben, Ersetzen> Theater: Zeit, Raum, Bewegung. 109

Indeterminacy: Unbestimmtheit der Komposition –
Performance als Prozeß der Kreation..... 113

**In Performance: Aktionen, Prozesse, (Sound)Systems –
Variations als Versuchsreihe 116**

Theater Piece/s: Spiel-Vorgaben und Zeitraster – Aktionen aller Art, simultan
in Zeit und Raum..... 118

Variations - on sound systems: Performance als Kombination von Aktion und
medialer Anordnung..... 124

Durchstreichen des Durchstreichens – vom Sound System zum Environment:
„an art you can live in“ (HPSCHD, 1969)..... 132

**Inside Electronics – über die „allmähliche Entfaltung der Möglichkeiten
der Systeme“ (David Behrman)..... 137**

Live Electronic Music in den USA – zum Kontext..... 137

David Tudors künstlerische Grundlagen als Composer/Performer: von
Bandoneon! (1966) zu Rainforest I – IV (1968-73) 140

Prozessorientierung: die ‚Komposition‘ ist die Konstruktion elektronischer Systeme
..... 144

Kunst aus dem Rauschen der Systeme: „To generate sound without any input
source material“ (David Tudor)..... 147

Rückkopplung als künstlerische Strategie..... 150

Performance Praktiken: die Kopplung von Körper/Bewegung und Sound System
und die Kopplung von Klang und Licht/Bild..... 153

**Merce Cunningham Dance Company und Live Electronic Music:
die Überlagerung zweier Performance-Systeme..... 158**

Die Physikalität des Körpers und ‚chance operations‘ als Ordnungsverfahren..... 159

Die radikale Trennung von Choreographie und Klangerzeugung: zwei
performative Systeme..... 162

Simultaneität und Überlagerung. Elemente der Unbestimmtheit in der
Choreographie (als Irritation)..... 165

Von der Simultaneität zur technischen Kopplung von Körperbewegung und Klang-
performance. Intermedia..... 170

INTERMEDIA 1:TANZ (THEATER) PERFORMANCE ALS INTERMEDIALE KONSTRUKTION IN BEWEGUNG

Netzwerke und konzeptionelle Verschränkungen: Dance construction, (single) Event und Happening – um 1960..... 177

 'Dance constructions' (Forti): Untersuchung reduktiver Verfahren an Bewegung, Objekten und Strukturen. ‚Single Task‘ und Fluxus..... 180

Minimale Formen: Reduktion und Repetition – ‚found movements‘ und deren Strukturierung. Medialität der Körper/Bewegung.....185

 Körper/Bewegung: Materialien, Aufgabenstellung und Spielstrukturen, ‚neutrale‘ Ausführung..... 186

 Körper und/als Objekte – die Medialität von Körper/Bewegung wird an die Oberfläche geholt..... 191

Objekthaftigkeit und „ein radikales Nebeneinander“: Körper, Objekte, Bilder und Texte in neuen Relationen 194

 'Found objects' als mediale Erweiterung: Musik, Text, Dia, Film – Fragmente und ihre Geschichte(n)..... 195

 Die Poesie radikaler Kombinationen: Rauschenbergs Mensch-Objekt-Combines in Performance..... 199

 Ein raum-zeitliches System von gleichwertigen medialen Komponenten: formale Strategien der Strukturierung 203

Control & communication: von formalen Strategien (und technischer Kopplung) zu sozialen Praktiken (Interaktion). Versuchsreihen und erneute Verschiebung..... 206

INTERMEDIA 2: EXPANDED CINEMA UND PERFORMANCE

Ausgangspunkte..... 210

 Film und Kino als technische Dispositive: Expanded Cinema und ‚Apparatus‘-Theorie 210

 New Cinema Festival 1 (New York 1965): vom unabhängigen Film zum Expanded Cinema..... 216

Strukturelle Untersuchungen: Film und Performance als De/Konstruktion des medialen Dispositivs..... 221

 Minimale An-Sichten - Film/Kino und die Fluxus-Verbindung: Nam June Paik, Dick Higgins und der Einfluß von George Maciunas..... 221

 'Struktureller' Film – der Rohzustand: Zeitstrukturen, Isolierung der medialen Komponenten, Licht/Bild/Bewegung und der direkte Anschluss an die Retina..... 229

Expanded Cinema in Performance: von der Zerlegung des Kino-Dispositivs zu neuen Synthesen von Licht - Bild - Bewegung..... 239

 Licht/Bilder und Schatten/Spiele: Leinwand, Kinosaal, Projektor – vorgeführt, Durchstreichen der Reproduzierbarkeit, filmhistorische Rückgriffe..... 239

 Re/Präsentations – Realitäten: Film-Bilder und Performance als unterschiedliche Darstellungsmodi – Verdopplung, Kontrastierung und Überlagerung von Bewegung. 246

Ephemere Umgebungen: Licht/Bild-Environments, multiple Projektionen als performative Räume, ‚psychedelic theater‘ und Immersion..... 256

Zum Schluß: Performance-Theorie und Medienwissenschaft – Performance als Agieren in/mit medialen Anordnungen..... 265

VERZEICHNIS DER VERWENDETEN LITERATUR..... 268

EINLEITUNG

We need for instance an utterly wireless technology. Just as Fuller domes (dome within dome, translucent, plants between) will give impression of living in no home at all (outdoors), so all technology must move toward way things were before man began changing them: identification with nature in her manner of operation, complete mystery.

John Cage, 1965¹

Technik, nicht mehr als Waffe oder Werkzeug in einer Subjekt-Objekt-Beziehung, sondern als ein energetisches Dispositiv von Schaltungen, das beispielsweise in der Lage wäre Töne zu produzieren, die bislang niemals produziert worden sind, eine klangliche Zwischen-Welt.

Jean Francois Lyotard, 1972²

Die komplexe gesellschaftliche Dynamik der Politik, Ethik und Ästhetik des Kunstschaffens spaltete in den späten Sechzigern die Künstlergemeinde. Ein Teil von ihnen machte sich daran, ihre radikalen politischen Pflichten zu erfüllen, während der andere sich auf das Medium besann, um die neuen künstlerischen Möglichkeiten zu erkunden. Es war dabei klar, dass das einigende Band eine ungewöhnliche Affinität – wenn nicht Liebe – gegenüber Kunstpraktiken, die Prozesse und Materialien verwenden, die mit Hilfe der Elektronik initiiert bzw. strukturiert werden, war.

Woody Vasulka, 1993³

1 John Cage: *Diary: How to Improve the World (You will only make Matters worse) 1965*. In: Ders: *A Year from Monday*, New York 1967, 18.

2 Jean-Francois Lyotard: *Bemerkungen über die Wiederkehr und das Kapital (Vortrag 1972)*. In: ders: *Intensitäten*, Berlin 1978, 15-34, hier: 29.

Sehnsüchte verbinden sich mit neuem technischen Gerät. Einerseits. Utopische Entwürfe und apokalyptische Visionen – ums Ganze (Andere, Neue) geht es, scheinbar.

Gleichzeitig und andererseits: Gebrauchsweisen, Anwendungen – reflektierende oder blinde –, Verstehen (wollen) der Konstruiertheit und Konstruktion. Wer und warum entschied über Entwurfsrichtungen, Realisierungsmodi.

Arbeiten gegen die Gebrauchsanweisung.

Der Umgang von Künstlern mit neuen Technologien ist oft beides: Teil einer Vision (eines kritischen Verstehens, Anteil haben an Zeitgenossenschaft) und Neu/Konstruktion. Oder der Versuch einer Neu/Kontextualisierung, vorsichtiger ausgedrückt. (Aber natürlich auch: affirmativer Anhang an die Marktstrategien der entsprechenden Industrien. Blinde Akzeptanz der black boxes und des vermeintlich zwangsläufigen Oberflächen-Designs).

Beobachten lässt sich das auch an den Experimenten der (frühen) sechziger Jahre, die das Zentrum dieser Untersuchung bilden und als unmittelbare Vorgeschichte aktueller Konstellationen zwischen Kunst und Medien/Technik verstanden werden.

Anstiften ließ ich mich nicht nur durch Fragen, die eben aus aktuellen Anlässen entstanden waren, sondern auch durch eine These von Boris Groys:

„Dabei hat McLuhan den Glauben an die Botschaft des Mediums vom Kubismus geerbt, ohne sich allerdings die Frage zu stellen, unter welchen Bedingungen und unter Anwendung welcher Methoden, das Mediale zur Aufrichtigkeit gebracht wird. Der Kubismus jedoch hat das Bild nicht bloß als eine Botschaft des Mediums interpretiert, sondern das Geständnis seiner Medialität regelrecht erzwungen – unter Anwendung rigoroser Methoden, die durchaus an traditionelle Foltermethoden erinnern: Reduktion, Fragmentierung, Zerschneidung, Collagierung. Der Kubismus hat das Medium zur Botschaft gemacht. Deshalb konnte McLuhan, da er sein Buch nach dem Aufkommen des Kubismus schrieb, meinen, das Medium sei immer schon die Botschaft gewesen.

Damit hat McLuhan die avantgardistische Grundfigur der Freilegung des Medialen mit einem Schlag zur Explosion gebracht. (...)

3 Woody Vasulka: *Gedanken über den techno-zentrischen Determinismus*. In: *Reflexionen. Zu Kunst und neuen Medien*, hg. von Eikon und Medien.Kunst Passagen, Wien 1993, 29-34, 29.

Die aktive, offensive künstlerische Praxis der Avantgarde wurde von McLuhan zu einer rein interpretativen Praxis umfunktioniert, die ihm ausreichend zu sein schien, um die anonymen Botschaften der Massenmedien vernehmen zu können, die sich hinter den ‚subjektiven‘ Intentionen der Mitteilenden und ihrer bewusst praktizierenden Kommunikation verbergen.“

Boris Groys, 2000⁴

Wie und unter welchen Bedingungen bzw. auf der Basis welcher künstlerischen Strategien und Operationen lässt sich diese ‚avantgardistische Grundfigur der Freilegung des Medialen‘ in den Experimenten der Sechziger (wieder) finden – das ist eine der grundlegenden Fragen, der diese Untersuchung folgt. Sie führt an die Schnittstelle von performativen Praktiken und zeitgenössischen technischen Medien.

4 Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000, 96.

I.

Der Titel dieser Untersuchung übernimmt zwei Begriffe, die in der historischen (sechziger Jahre) zeitgenössischen Reflexion die Schnittstelle zwischen performativen Praktiken, zeitgenössischen Technologien und medialen Apparaturen markieren. Sie beschreiben sowohl Beobachtungen an/in der künstlerischen Praxis wie auch Elemente der ‚Operativprogramme‘ (Eco) der Künstler selbst. Sie setzen unterschiedliche Akzente, die auf ihre Herkunft aus verschiedenen Teilsystemen der Künste verweisen. **Live Electronic Arts** betont das je aktuelle, in einer Auf/Vorführung erst realisierte Handeln mit elektronischen Medien, das u.a. das Speichern als eine vorrangige Funktion technischer Medien konterkariert. Live Electronic Music – von dieser Selbstbezeichnung ist der Begriff abgewandelt – stellt genau das *aktuelle* Agieren mit elektronischen Konfigurationen historisch neben/gegen die elektronische Studiomusik. **Intermedia** betont den systemischen Charakter performativ zusammengeführter Medien, die nicht nur als technische Dispositive verstanden werden.

Die so als Schnittstelle beschriebene historische Entwicklung markiert zugleich ein zweifach motiviertes Interesse, das man als doppelte Bewegung vor ihrer analytischen Präzisierung so beschreiben kann: Es ist zum einen die Bewegung, die aus den konventionalisierten Grenzen der einzelnen Künste herausführt (<Durchstreichen – Verschieben – Ersetzen>) in Prozessorientierung und Performativität. Gleichzeitig ist es eine Bewegung, die Kunst ebenso an den medialen Veränderungen und technischen Innovationen orientieren, mit ihnen umgehen/sie einschließen will, wie sie sie auch an die zeitgenössischen Diskurse der Kybernetik und Systemtheorie anschließen will.

Wie genau – so fragt diese Untersuchung – werden diese beiden Bewegungen in den verschiedenen künstlerischen Konzeptionen und Strategien, die – auch das erweist sich als eine notwendige Voraussetzung – je nach ihrem ‚Herkunftsgenre‘ und nicht nur nach den individuellen Programmen der Künstler differieren, zusammengeführt?

Das unmittelbar vorgeführte (oder auch angebotene) Handeln mit technischen Medien – performative Anordnung – wird dabei zu einer operativen Basis für die Vorführung von Medialität (im Groys’schen Sinne).

Diese Ausgangshypothese war einerseits aktuellen Beobachtungen – insbesondere im Bereich der sogenannten Medienkunst der Neunziger, aber auch dem zunehmenden Einbezug von audiovisuellen Medien in Theater aller Art – geschuldet, indem sie die mangelnde (Selbst) Reflexion vieler dieser Anordnungen aufnahm und kritisch beobachtete. Der zunächst technisch besetzte und dann von den Verkaufsstrategien der Multimedia-Industrie in den Vordergrund gestellte Begriff der *Interaktivität* vernebelte für eine Weile die Diskussion darüber, wie und aus welcher Perspektive sich daran ästhetische Innovation knüpfen sollte, bzw. welche Strategien sich als künstlerische Potentiale erweisen könnten. Nicht nur in den theatralen Anordnungen, in denen die Körperbewegung der Akteure über Sensoren Licht und Töne oder computergenerierte Bilder steuerten, sondern auch in den ‚interaktiven‘ Installationen und Environments trat mit der Frage nach der Gestaltung der Interfaces (also der Benutzerschnittstellen)⁵ auch die Bedeutung performativer Aspekte in den Vordergrund. Die Frage nach der Reichweite der Eingriffsmöglichkeiten des zum Benutzer mutierten Betrachters knüpft zugleich an den Ideen zur physischen Partizipation der Zuschauer an künstlerischen Prozessen (der sechziger Jahre) an. Sie wird nun aber genau als die Frage nach dem Charakter dieser technischen, also Mensch/Maschine-Kopplungen relevant, die control & communication zwischen den beiden Systemen determinieren.⁶ Die Performance der performing arts in und mit computergenerierten audiovisuellen Räumen („virtual reality“) erweist sich damit nicht nur als Vor- oder Aufführung, sondern auch als Ausführung (oder: Anwendung), die den (erkannten oder unerkannten) inhärenten Codie-

5 Siehe dazu meine Aufsätze: Barbara Büscher: (Interaktive) Interfaces und Performance: Strukturelle Aspekte der Kopplung von Live-Akteuren und medialen (Bild) Räumen. In: Martina Leeker (Hrsg.): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001, 87-111; Barbara Büscher: Interfaces: mediales Theater – performative Medienkunst. In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin 1999, 147-162.

6 „Control & communication“ werden hier am Ausgangspunkt im strikt technikwissenschaftlichen Sinne verwendet, wie sie auch in Norbert Wieners grundlegender Schrift der Kybernetik im Untertitel erscheinen: Norbert Wiener: *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine*, Cambridge/Mass. 1948/1961 (dt. Ausgabe: *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine*, Düsseldorf 1963). Siehe Abschnitt: „Control & communication in Performance“.

rungs- und Transformationsprozessen der medialen Anordnung folgt. Auch aus anders motivierten Fragestellungen und Beobachtungsperspektiven ist inzwischen das Performative im Umgang mit dem Computer als Medium zum Gegenstand geworden.⁷ Das Interface-Design wird mit Wahrnehmungsmodi korreliert und die Unterscheidung zwischen ‚immersiven‘ und ‚reflexiven‘ Interfaces stellt eine deutliche Beziehung zur Selbstreflexivität in den Avantgarde-Künsten her – als eine Operation, die Medialität zur Anschauung bringt.⁸

Die historische Schnittstelle (der 1960er Jahre) zwischen performativen künstlerischen Praktiken und innovativen (technischen) Medien ist in dieser Hinsicht gerade wegen der ihr zugrundeliegenden doppelten Bewegung interessant: einerseits weil Kunstpraxis in neue Kontexte und durch konzeptionelle (auch strukturelle) Verschiebungen entgrenzt wird und ihre in den einzelnen Gattungen konventionalisierten Arbeitsweisen und Materialien verflüssigt werden. Andererseits wird mit der Erweiterung und Veränderung des medialen Repertoires experimentiert und dabei Medialität als konstitutive Bedingung reflektiert. Den damit verbundenen Abstraktions/Konkretionsprozeß habe ich detailliert in verschiedenen Formen, die sich aus den unterschiedlichen Ausgangskonfigurationen der Künste (Bildende Kunst, Musik, Theater/Tanz, Film/Kino) erschließen

7 Siehe dazu z.B.: Peter Matussek: *Performing Memory. Kriterien für einen Vergleich analoger und digitaler Gedächtnistheater*. In: Erika Fischer-Lichte/ Christoph Wulf (Hrsg.): *Theorien des Performativen, Paragrana* H. 1 Bd. 10, 2001, 303-334. Und aus einem weiteren Kontext: Inke Arns: *Texte, die (sich) bewegen. Zur Performativität von Programmiercodes in der Netzkunst*, veröffentlicht auf der mailingliste <rohrpost> am 25.10.2001 (Beitrag zu einer Konferenz der Europäischen Akademie Berlin, aber jetzt unter <http://www.netzliteratur.net/arns/performativ-code.html> (25.10.2001). Zu dem Stichwort ‚Computer als Medium‘ in Bezug auf ein innovatives technisches Entwicklungslevel und eine besondere Betrachtungsweise siehe: Wolfgang Coy: *Automat – Werkzeug – Medium*. In: *Informatik Spektrum* 18 (1995), H. 1, 31-38.

8 Diese Unterscheidung habe ich in den oben (Anm. 5) erwähnten Aufsätzen getroffen, aber erst Matussek hat diese begriffliche Typologisierung vorgeschlagen. In seinem Text heißt es – am Beispiel des Unterschieds von Panorama und Diorama – in Hinblick auf ‚reflexive‘ Interfaces: „(...) kann von einem reflexiven Interface gesprochen werden, das mit den Mitteln des technischen Bewegungsbildes seine eigene Medialität zur Anschauung bringt, und damit einen Erinnerungsprozess auslöst, der sich durch gesteigerte Selbstaufmerksamkeit auszeichnet.“ Matussek 2001, 318. Zum Begriff der ‚Immersion‘ siehe Abschnitt: „Ephemere Umgebungen“.

lassen, verfolgt. Er impliziert den nicht nur quasi-modischen, metaphorischen Anschluss an kybernetische Modelle. Die Auseinandersetzungen mit praktischen Konsequenzen und alternativen Konfigurationen von Mensch/Maschine-Kopplungen machten diesen Anschluss – auf einer ersten Ebene – notwendig (und zwangsläufig, insofern die Künstler solche mediale Anordnungen einsetzen und gebrauchen wollten). Dabei werden an den historischen Experimenten control & communication als Basisoperationen dieser Kopplung und des Gebrauchs von elektronischen Techniken deutlich, bevor das digital programmierte Übertragen, Steuern und Regeln innerhalb des Computers unter den glatt geputzten (Benutzer-) Oberflächen, als die man die Bild- und Ton-Manifestationen (Output) eben auch verstehen muss, verschwunden ist.

Meine Analyse der performativen Anordnungen und medialen Vernetzungen der *Nine Evenings: Theatre and Engineering* (1965) kristallisiert eben dies zu einem nun beobachtbaren Prozeß heraus (ohne sich allerdings darin zu erschöpfen).

Eine solche Betrachtungsweise, die die technisch-mediale Anordnung und deren Determinationen zu einem ihrer Ausgangspunkte macht, zeigt dann aber zugleich wie sich control & communication als Teil des künstlerischen Arbeitsprozesses verallgemeinern – also auf nicht-technisches Handeln rückbinden – lässt und damit einen diskursiven An/Aufschluß erkennbar macht. Erst auf dieser Grundlage wird es möglich, die besondere konzeptuelle Strategie, die sich (neben anderen Motiven) mit dem Einsatz der Technik verbindet, zu verdeutlichen: es ist die teilweise Delegation der Autorschaft an (sich selbst organisierende) apparative Anordnungen, also ein Durchstreichen und Verschieben des Verständnisses von künstlerischer Gestaltung – von der inkorporierten individuellen (Ausdrucks) Geste zu einer formal-strukturellen Kombinatorik einerseits, die die Materialität der einzelnen Elemente betont⁹, sowie in die performative

9 Holger Schulze hat die Methoden der – wie er das nennt – „nicht-intentionalen Werkgenese“ als historische und aktuelle Konzepte untersucht, ohne dabei die Verschränkung mit performativen Praktiken zu berücksichtigen, dafür aber die Verschränkung zwischen Avantgarde und Popkultur als wesentlichen Entwicklungsschritt seit den 1960er Jahren ausgeführt. Holger Schulze: *Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*, München 2000.

Praxis.

Diskursiv eingerahmt werden diese historischen Experimente einerseits von dem Versuch, in der ‚Informationsästhetik‘ (Bense, Moles, Frank) die mathematische Informationstheorie auf Kunstwendungen fortzuschreiben und neu zu kontextualisieren. Andererseits von den durch die ersten Versuche von Computerkunst angestoßenen Ideen und visionären Entwürfe des Computers als Medium (Noll), das dessen Potential für zukünftige Kunstpraktiken als (noch unrealisiertes) Projekt beschreibt. An diesen frühen theoretischen Anschlüssen werden Basisoperationen deutlich, deren Charakter heute im Agieren mit den Oberflächen in der black box verschwunden, d.h. unbeobachtbar geworden ist. Dazu gehört z.B. die interessante Frage, wie man seinen Gegenstand (in diesem Fall: Körper-Bewegung) zurichten muß, damit er einer informationsästhetischen Analyse (per Computer) überhaupt zugänglich werden kann (s. Abschnitt: „Vermessen und Modellieren“).

Mit dem Begriff *Intermedia* wird systemisches Denken in Kunstpraxis und -reflexion eingeführt, und das noch vor der Frage nach dem Einbezug aktueller Technologien und neuer Medien. Nicht mehr das Artefakt als abgeschlossenes Objekt ist Gegenstand von Kunst/Wahrnehmung, sondern Relationen werden als zu bearbeitende und als Elemente einer dynamischen Anordnung (Prozess) herausgestellt. Performance/Theater kann so als (inter)mediales System verstanden werden. Strukturierungsverfahren (Anordnung) bilden dann den Ausgangspunkt einer Analyse, in dem Sinne wie es Eco 1967 formulierte: „(...) eine Struktur ist eine Form nicht als konkreter Gegenstand, sondern als System von Relationen.“¹⁰

Die Wiedereinführung des Begriffs ‚Intermedia(lität)‘ in die Medien- bzw. Kunsttheorien der 1990er Jahre¹¹ sehe ich als Indiz für die Aktualität und Relevanz

10 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk* (Einleitung zur 2.Auflage), Frankfurt/M. 1977, 14.

11 So z.B.: Joachim Paech (Hrsg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart 1994; Jürgen E. Müller: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster 1996; Jörg Helbig (Hrsg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines Forschungsgebietes*, Berlin 1998; Yvonne Spielmann: *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, München 1998; Barbara Büscher: *InterMedia: zu Materialität der Medien in Expanded Performing Arts*. In:

dieser Betrachtungsweise und für die Produktivität (m)einer Vorgehensweise.

II.

Performance wird hier nicht als ein ausdifferenziertes Genre verstanden, wie es bisher vorrangig sowohl von der Theaterwissenschaft wie von der Kunstgeschichte beschrieben wird, sondern zunächst ganz allgemein als Vor/Aufführung, als Handlung unter Anwesenden (darauf zielt der Begriff ‚live‘) in einem als Kunst markierten Bereich. Dass ich dabei historisch zu einem Ausgangspunkt dessen zurückgehe, was gemeinhin als Beginn der Entwicklung eines Genres Performance angesehen wird, hat seinen Grund u.a. darin: so können die unterschiedlichen Bedingungen, unter denen performative Praktiken in den Künsten der sechziger Jahre entwickelt werden, aus ihrer Herkunft aus den je unterschiedlichen Teilsystemen der Kunst deutlich gemacht werden.

In einem allgemeinen Sinne – wie er z.Zt. in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen in Anknüpfung an Austins Sprechakttheorie und in Auseinandersetzung mit der u.a. von Judith Butler verfolgten Differenzierung¹² erprobt wird – erscheint das ‚performativ Werden‘ des Theaters als Tautologie¹³. Theater/Performance (Aufführung) als vorgeführtes und/oder strukturiertes Handeln unter Anwesenden ist immer beides – auch wenn gelegentlich am Verschwinden der Differenz gearbeitet wird: Sagen und Zeigen, Darstellung und Ausführung von

Rüdiger Ontrup/ Christian Schicha (Hrsg.): *Medieninszenierungen im Wandel*, Münster 1999, 39-49.

12 Siehe als eine Zusammenfassung zum Stand der Auseinandersetzung aus philosophischer Sicht: Sybille Krämer/ Marco Stahlhut: Das ‚Performative‘ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie. In: *Paragrana* H. 1 (10. Bd.) „Theorien des Performativen“, 2001, 35-64.

13 Und so steht dann da: „Der Begriff des *Performativen* stellt ebenfalls eine Neuprägung dar. Er wurde in die Theaterwissenschaft eingeführt, um jene Qualitäten, Merkmale und Eigenarten auf den Begriff zu bringen, auf die (Max) Herrmann bei seiner Bestimmung der Aufführung abgehoben hatte und die konstitutiv für die Gattung der Performance Kunst sind. Daraus geht bereits hervor, dass Theater als Aufführung immer performativ ist. Theater als performative Kunst par excellence gelten kann.“ Erika Fischer-Lichte/ Jens Roselt: *Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität*. In: *Paragrana* H.1, 2001, 237-253, hier: 248.

Aktion, oder auch: „Theater ist zugleich zeichenhafte und völlig reale Praxis.“¹⁴ Im Theater des dramatischen Textes ist dieses Verhältnis allerdings in einer historisch etablierten und konventionalisierten Ordnung strukturiert. Die Rede vom ‚performativ Werden‘ kann erst dann einen Sinn machen, wenn man sie mit der Bewegung <Durchstreichen – Verschieben – Ersetzen> aus den anderen Künsten zusammenführt. Der Anstoß für die historischen Bewegungen kam aus der Bildenden Kunst und der Musik. Aus dem Werk/Objekt der Bildenden Kunst führte sie (über verschiedene Zwischenschritte z.B. der kinetischen Kunst und der Installation, des Environments) in räumliche und zeitliche Strukturierung – also in Vorführung, Ereignis und Prozeß (Happening, Fluxus). Das bildet die Voraussetzung dieser Untersuchung. Das radikale Durchstreichen des Verhältnisses von Partitur und performativer Realisation – wie sie Cage erprobte – ebenso wie die Erweiterung des musikalischen (performativen) Materials auf Geräusche und Aktionen aller Art ist ein wichtiger Bezugspunkt sowohl für die Fluxus-Events wie für die mit vergleichbaren Strategien operierenden Tänzer/Choreographen. Im Expanded Cinema wird – ausgehend von der Film/Kino-Projektion – das mediale Dispositiv (in seiner konventionalisierten) Form vorgeführt. Seine einzelnen Komponenten werden neu geordnet bis hin zu neuartigen Synthesen von technischer Apparatur und Betrachter-Wahrnehmung. Performance steht hier für die Auflösung der technisch fundierten narrativen Kontinuität, für Reduktion und Isolierung medialer Komponenten und für deren live gesteuerte, d.h. je aktuell erst realisierte und kombinierte Vorführung.

Erst in der Verschränkung dieser aus verschiedenen Ausgangsbedingungen (der einzelnen Künste) resultierenden Besonderheiten werden deren gemeinsame künstlerische Strategien sichtbar. Deutlich wird, wie die Bewegung des <Durchstreichens, Verschiebens, Ersetzens> das ‚Theater‘ als **mediales Gefüge oder System** verändert. Entscheidend ist, dass diese Strategien – die man im Kern als minimalistisch und de/konstruktiv beschreiben kann – wiederum das Mediale an die Oberfläche bringen. Sie spielen in diesem Sinne selbstreflexiv mit ihren eigenen Konstitutionsbedingungen, und zwar genau an dem Punkt, wo der Einbezug neuer Technologien/Medien als eine Frage der Kunst-Praxis relevant

14 Hans Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, 174.

wird.¹⁵

Diese Verschränkung zu präzisieren und zu analysieren ist aber nur auf der Basis einer zeitlichen und räumlichen Begrenzung des Gegenstandsbereiches möglich. Aus diesem Grund habe ich mich für die New Yorker Szene der sechziger Jahre als Kernbereich entschieden, weil hier in beispielhafter Weise diese Verschränkung auch als eine praktische – an einem Netzwerk von Künstler/innen – beobachtbar wurde.

Der Kernbereich des westlichen traditionellen Kunst-Theaters – das Schauspiel, also das Theater des dramatischen Textes – spielt dabei keine Rolle, was nur in geringem Maße mit dessen anders konturierter Bedeutung in der amerikanischen Kultur zu tun hat. Die Gründe dafür werden implizit erschlossen, indem die Analysen deutlich werden lassen, dass die künstlerischen Operationen – die ich auch als Abstraktions-/Konkretionsprozeß bezeichnet habe – der Tanz/Performance näher liegen als dem dramatischen Theater. Dazu gehört in zentraler Weise: dass der Körper (der anwesenden Akteure) als Medium beobachtbar wird.

III.

Durchstreichen und Verschieben sind begriffliche Anleihen an Jacques Derridas Verfahren der **Dekonstruktion**. Ohne den weit verzweigten – und gerade in der Anwendung auf künstlerische Verfahren oft missverständlichen – Diskurs um diesen zentralen Begriff der Postmoderne-Diskussion¹⁶ hier aufzurollen, möchte ich pragmatisch auf diese beiden Begriffe zurückgreifen und sie hier als

15 Insofern könnte man ebenso wie von einem ‚performative turn‘ auch von einem ‚mediumistic turn‘ sprechen. Den Begriff habe ich bei Schulze gelesen (Anm.8).

16 Zum plötzlichen Ende der aufgeregten und oft einseitig lesenden Postmoderne-Debatte der letzten zehn Jahre sei nur als Hinweis Hans U.Gumbrecht zitiert: „So schnell beinahe wie die Aktienkurse in unserer Zeit fallen (oder auch steigen können), vergilbt das Interesse an manchen Debatten zu einem bloßen Interesse an ihrer Geschichtlichkeit. Unter diese abrupt vergilbten Debatten hat sich jüngst auch die Diskussion über die Definition der Begriffe ‚Moderne‘ und ‚Postmoderne‘ eingereicht (...). (...) dass erst jetzt, wo die Hitze des Gefechts verfliegt, offenbar wird, wie viele der potentiell mit dieser Debatte verbundenen Fragen am Ende von ihr unaffiziert sind. Dazu gehört, behaupte ich, die Frage, was heute als ästhetisch belangvoll gelten könne.“ Hans Ulrich Gumbrecht: Präsenz. Gelassenheit. In: Postmoderne – eine Bilanz. *Merkur Sonderheft H.9/10*, 1998, 808-825, hier: 808.

Bezeichnungen verwenden für Operationen, die – als künstlerische Verfahren – an den Grenzen der Künste (Musik, Theater, Film, Bildende Kunst) und des Systems Kunst durchgeführt werden. <Durchstreichen, Verschieben, Ersetzen> sollen hier versuchsweise als Konkretisierung dieser doppelten Geste, die Derrida für die Dekonstruktion beschrieben hat, gebraucht werden, so wie sie im Begriff selbst enthalten ist: destruieren und konstruieren als analytischer Prozess, der Reflexion und (schrittweise) Negation des Festgeschriebenen mit einer Neuordnung verbindet.

Sehr schematisch: eine Opposition metaphysischer Begriffe (z.B.: Sprechakt/Schrift, Anwesenheit/Abwesenheit usw.) ist nie die Gegenüberstellung zweier Termini, sondern eine Hierarchie und die Ordnung einer Subordination. Die Dekonstruktion kann sich nicht auf eine Neutralisierung beschränken oder unmittelbar dazu übergehen; sie muß durch eine doppelte Gebärde, eine doppelte Wissenschaft, eine doppelte Schrift eine Umkehrung der klassischen Opposition und eine allgemeine Verschiebung des Systems bewirken.¹⁷

An anderer Stelle, im Gespräch mit Julia Kristeva über die Arbeit an den Begriffen der Semiologie formulierte Derrida:

Es ist nicht unsere Aufgabe diese Begriffe zu verwerfen, und wir haben im übrigen auch nicht die Mittel dazu. Zweifellos muss man sie im Rahmen der Semiologie selbst verändern, verschieben, sie gegen ihre Voraussetzungen ausspielen, sie in andere Ketten einschreiben und nach und nach das Arbeitsgebiet umgestalten, um auf diese Weise neue Konfigurationen zu erzeugen (...).¹⁸

Dieses Vorgehen, das Derrida als Arbeit vor allem an der Philosophie (geschichte) und ihren Begriffen explizierte, ist verwandt mit der Arbeit der Künstler – nicht an Begriffen, aber an Materialien und Verfahren ihres Arbeitsgebietes, von denen im Folgenden die Rede sein soll: *Durchstrichen* werden – in unterschiedlicher Radikalität und Konsequenz – konventionalisierte, historisch beschriebene, wenn auch um die Festlegungen oszillierende – Rahmenbedingungen, Wert/Hierarchien und -urteile, die für die jeweiligen Künste bis dato

17 Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext (O: 1971). In: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Hrg.v. Peter Engelmann, Wien 1988, 291-314, hier: 313.

18 Derrida im Gespräch mit Julia Kristeva. In: Jacques Derrida: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, (O: 1972) Graz u.a. 1986, 52-82, hier: 63.

konstitutiv sind.

Durchstreichen lässt als Geste, Bewegung oder Verfahren das, was negiert wird, unter den Strichen lesbar¹⁹, d.h. die Beziehungen zwischen historisch und bis dato Festgeschriebenem und den Neu-Konfigurationen bleiben sichtbar. Was als Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben in Künstlerprogrammen avisiert wird, lässt sich mit diesem Begriff als schrittweises Be/Abarbeiten der konventionalisierten Bestimmungen von Kunst (im Unterschied zu ‚Leben‘, Alltag, Wissenschaft) beschreiben. Die unterschiedliche Konsequenz und Radikalität, mit der dieses Be/Abarbeiten von den Künstlern verfolgt wird – bis hin zum Nullpunkt der Differenz, wie es z.B. Allan Kaprow u.a. zu formulieren versuchen (s. Abschnitt: *Intermedia/new theatre*) – lässt sich so als Öffnung und Verschiebung von Grenzen beschreiben, d.h. als eine Erweiterung und Veränderung von Kunst, ohne deren Ende als gesellschaftliches Teilsystem behaupten zu wollen oder zu müssen. Das folgt einer Erkenntnis u.a. S.J. Schmidts, die er 1987 so formulierte: „Gegen das Kunstsystem wie im Kunstsystem sind nur Revolten möglich, die das Kunstsystem durch Anwendung seiner Grenzen entweder verkunstet oder als Nichtkunst ausscheidet.“²⁰ Was als Programm und Strategien der (historischen) **Avantgarde** – also der zu Beginn des 20. Jahrhunderts – in den Diskussionen der 1970er Jahre, vor allem von Peter Bürger²¹, konstruiert wurde, litt gerade daran, dass es deren Negationen als Bruch beschrieb, dessen Scheitern der theoretischen Konstruktion eingeschrieben war. Logischerweise musste in diesem Kontext das Interesse an neuerlichen Bewegungen des Durchstreichens – wie sie in den 50er und 60er Jahren versucht

19 Jacques Derrida: *Grammatologie* (O: 1967), Frankfurt/M. 1983, 43 f. Siehe auch: Bettine Menke: *Dekonstruktion – Lektüre. Derrida literaturtheoretisch*. In: Klaus-M. Bogdal (Hrsg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen 1990, 235-264, hier: 241-242.

20 S.J.Schmidt: *Kunst: Pluralismen, Revolten*, Bern 1987, 29. Einen neuen Versuch, die Grenzen von Systemtheorie, Radikalem Konstruktivismus u.a. in Hinblick auf aktuelle Kunst-Entwicklungen zu thematisieren und aus der Beobachtung der Kunstpraxis veränderte Fragestellungen zu entwickeln machen die Autoren in: Stefan Weber (Hrsg.): *Was konstruiert Kunst? Kunst an der Schnittstelle von Konstruktivismus, Systemtheorie und Distinktionstheorie*, Wien 1999.

21 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974; W.Martin Lüdke (Hrsg.): *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1976.

wurden und hier untersucht werden – gering sein. Was als Neoavantgardismus etikettiert wurde, galt als wenig radikaler Aufguss der historischen Avantgarde, ja als deren ‚Verfallsprodukt‘.²²

Einen neueren Versuch, den Begriff der Avantgarde neu und anders zu beschreiben und ihn systemtheoretisch einzuschließen, machte Hannes Böhringer. Vor dem Hintergrund, dass das Neue, was ja Ziel eines Durchstreichens wäre, inzwischen zum wesentlichen Motor und der grundlegenden Konvention des Systems Kunst geworden sei, beschreibt er die mögliche Arbeit der Avantgarde als eine der Kapselbildung.²³ Die Jagd nach anschlussfähigen Innovationen, die er Mitte der 1980er Jahre als zentrales Moment der störungsfreien Reproduktion des Systems festhält, erfordert eine andere Art des Durchstreichens: das nur zeitweise mögliche sich Ausschließen von dem System in Stille und Reflexion.

Nach dem Ende der historischen Avantgarde kann die Avantgarde auf ihre Vorgeschichte zurückgreifen und das für sich nützlich machen, was sie als Kunst immer schon beherrscht hat: die Wahrnehmung, die Beobachtung. Diese ‚Obhut seiner selbst‘ ist eine erste Maßnahme, die Systemkommunikation für die eigene Person unschädlich zu machen (...). In diesem neu gewonnenen Spielraum kann Diskretion entstehen: die Aufmerksamkeit für das je ne sais quoi, für die fast unmerklichen Differenzen in Indifferenzen und für die fast unmerklichen Indifferenzen in Differenzen, für das *presque rien* zwischen Kunst und Leben, zwischen Achtsamkeit und Unachtsamkeit.²⁴

Durchstreichen ist also – das lässt sich an solchen Überlegungen verfolgen – eine kontextabhängige, historische Geste, die unabgeschlossen und unabgeschlossen ist.

22 Siehe dazu: Hans Christian Kosler: ‚Neoavantgarde‘? In: Lüdke 1976, 252-267, hier: 253.

23 Hannes Böhringer: *Attention im Clair-obscur: Die Avantgarde*. In: Karlheinz Brack u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, 14-32.

24 Ebenda, 29.

IV.

Diese Arbeit basiert auf der Entscheidung, das begriffliche Instrumentarium und die analytische Modellierung am Gegenstand selbst zu entfalten und nur insofern diskursive Kontexte mit einzubeziehen als sie diese Systematisierung direkt tangieren. Dies scheint mir notwendig, um einer Art Schattenboxen mit den beiden nun gegen- und zueinander gestellten Theorie-Projekten zu entgehen: der ‚an der Eigenlogik der Technik orientierten Medientheorie‘ und der soziologischen Systemtheorie, in Namen also: Friedrich Kittler und Niklas Luhmann) Neuerdings möchte man gar die evaluieren, ob sie zu einer neuen Supertheorie zusammengefügt werden können²⁵, wie man neuerdings evaluieren möchte. Trotzdem spielen deren grundlegende Begriffe (Medium, System) in einer für diesen Zweck – für diese Untersuchung – pragmatisch gelesenen und offenen, modifizierbaren Weise eine große Rolle. Diese pragmatische Handhabung schließt u.a. an deren Gebrauch an und an Bedeutungsfelder und Kontexte in den historischen Beschreibungen. In mancherlei Hinsicht erweist sich die zeitnahe Reflexion der Künstler oder Kritiker auf diese Bewegungen – trotz aller Beschränkungen – als produktiv, durchlässig und darum anschlussfähig an aktuelle Fragen der Kunstpraxis und -theorie.

Ohne dieses Vorgehen nachträglich rückgängig zu machen, möchte ich kurz jeweils den Rahmen skizzieren, in dem ich mit diesen beiden Begriffen operiere und damit auch zugleich deutlich machen, dass ihre Bedeutung je nach Fragestellung und Untersuchungskontext variiert. Dass der Begriff **Medium** in diesem Sinne offen, variabel und je spezifisch historisch konnotiert ist, haben die Her-

25 Maresch und Werber haben dies zum Projekt u.a. des von ihnen herausgegebenen Bandes gemacht. In ihrer Einleitung heißt es zu den beiden so markierten Theorien: „Eine an der Eigenlogik der Technik orientierte Medientheorie nimmt hier mit und gegen Foucault an, dass *technische Standards* die Macht über die Kommunikation übernommen haben und die Subjekte unterwerfen. Auf Medienkopplungen und Nachrichtentechniken konzentriert sich ihr Blick (...). Soziologen hingegen möchten möglichst nichts *zwischen* die Gesellschaft und ihre Kommunikationen kommen lassen. Systemdifferenzierung und nicht Kommunikationstechnik ist für sie der vorgängige Akt (...). Alte wie Neue Medien verorten sie in ihrer Umwelt, deren Beobachtung der Theorie sozialer Systeme nicht zukomme. Wie aber die Beobachter zu ihren Beobachtungen kommen, darüber schweigen sich die Soziologen gemeinhin aus.“ Rudolf Maresch/ Niels Werber (Hrsg.): *Kommunikation – Macht – Medien*, Frankfurt/M. 1999, 10.

ausgeber des *Kursbuch Medienkultur* in ihrer Einleitung so deutlich (und für mich einsichtig) formuliert, das ich es hier zitieren möchte:

Vielleicht könnte ein erstes medientheoretisches Axiom daher lauten, dass es keine Medien gibt, keine Medien jedenfalls in einem substanziellen und historisch stabilen Sinn. Medien sind nicht auf Repräsentationsformen wie Theater und Film, nicht auf Techniken wie Buchdruck oder Fernmeldewesen, nicht auf Symboliken wie Schrift, Bild oder Zahl reduzierbar und doch in allem virulent. Weder materielle Träger noch Symbolsysteme oder Techniken der Distribution reichen hin, für sich allein den Begriff des Mediums zu absorbieren. (...) Medien machen hörbar, lesbar, sichtbar, wahrnehmbar, all das aber mit der Tendenz, sich selbst und ihre konstitutive Beteiligung an diesen Sinnlichkeiten zu löschen und also gleichsam unwahrnehmbar, an-ästhetisch zu werden.²⁶

In dieser Untersuchung oszilliert der Gebrauch des Begriffs *Medium* zwischen zwei unterschiedlichen Akzentsetzungen, die sich aus dem Gesamtkontext der Perspektive Kunst und neue (zeitgenössische) Techniken ergeben.

Einerseits bediene ich mich eines Medien-Begriffs, der Medium sehr allgemein als Mittler – oder ‚Vermittlungssysteme aller Art‘ (wie es der Brockhaus definiert) oder als ‚Dazwischen‘, wie es Paech formuliert²⁷ – versteht und der in diesem Sinne an den historischen Inter-Media Begriff von Dick Higgins anknüpft. Er ist den technischen Medien vorgängig und der Kunstpraxis und -theorie sehr nahe, für die Formung ja immer schon – auch in ihren historisch etablierten Genres – eine direkte (auch körperliche) Auseinandersetzung mit Material und Materialitäten war und ist. Sie setzt wiederum voraus, dass sich

26 Lorenz Engell / Joseph Vogl: Vorwort. In: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell u.a. (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 1999, 10.

27 „Die Schwierigkeit einer Medien-Definition, wie sie hier zugrundegelegt wird, ist, dass das Medium nicht als ‚etwas‘, sondern als ‚Medium‘ als Möglichkeit einer Form oder auch als ‚Dazwischen‘, letztlich als Mittel im weitesten Sinne genommen wird. (...) Die Beobachtung der Form muß, wenn sie nach dem Medium fragt, sich selbst beobachten, um sich klar zu machen, dass sich die beobachtbare Form notwendig ihrer anderen unsichtbaren Seite des Mediums verdankt. Im Kino z.B. ist das Medium in dem Maße transparent zur Form, den figurativ beobachtbaren narrativen Ereignissen, in dem sich der Beobachter nicht selbst in seiner Anordnung zur Projektion wahrnimmt.“ Joachim Paech: *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen*. In: Helbig 1998, 14-30, hier: 23.

der mit ihnen Agierende, sie Formende – wie auch immer intuitiv – über deren „Prägestärke“ oder die „Spur, die sie hinterlassen“²⁸ bewusst war. Das Vorführen und Reflektieren dieses Wissens als die Operationen, die Medialität an die Oberfläche holen, ist genau das, was das Groys'sche Eingangszitat umfasst. In seiner Terminologie ist das „Medium' eigentlich das Submediale, d.h. die tragende Infrastruktur, die hinter der Zeichenschicht, die die mediale Oberfläche bedeckt, verborgen bleibt“.²⁹ Das wiederum erinnert in der Vielzahl möglicher Kontextualisierungen, in denen Aspekte dieser Infrastruktur konkretisiert werden müssten, an die zitierte Passage aus dem *Kursbuch Medienkultur*.

Für diese Untersuchung ein wesentlicher Aspekt ist: Dieser Begriff des Mediums beschreibt zugleich eine doppelte Relation, die jeweils in einer Aktion oder einem Prozess realisiert werden kann: das Medium kann in eine Form geführt (gestaltet, strukturiert) werden, aber auch: etwas (vieles, alles) kann zum Medium werden. Für die hier analysierten Bewegungen des *Durchstreichens*, *Verschiebens*, *Ersetzens* ist der zweite Aspekt von Bedeutung, insofern die Künstler mit Objekten und Prozessen arbeiten, die einem anderem als dem Kunstkontext entstammen und dort spezifische (nicht-künstlerische) Funktionen erfüllen. Sie werden de/kontextualisiert und (quasi) zum Medium gemacht, indem sie in eine Struktur als formales Element eingefügt werden. Deren beson-

28 Diese Bezeichnungen findet man bei Sybille Krämer, die im Grunde damit bezeichnet, was ich als Medialität beschrieben habe: „Die Prägestärke eines Mediums – und das ist die Vermutung, auf die es hier ankommt – entfaltet sich in der Dimension einer Bedeutsamkeit jenseits der Strukturen einer konventionalisierten Semantik. Und es ist die Materialität des Mediums, welche die Grundlage abgibt für diesen ‚Überschuß‘ an Sinn, für diesen ‚Mehrwert‘ an Bedeutung, der von den Zeichenbenutzern keineswegs intendiert und ihrer Kontrolle auch gar nicht unterworfen ist. Kraft ihrer medialen Materialität sagen die Zeichen mehr, als ihre Benutzer damit jeweils meinen. (...) Die Stimme verhält sich also zur Rede, wie eine unbeabsichtigte Spur sich zum absichtsvoll gebrauchten Zeichen verhält.“ Sybille Krämer: *Das Medium als Spur und als Apparat*. In: Dies. (Hrsg.): *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt/M. 1998, 73-94, hier: 78/79.

29 Groys schreibt an dieser Stelle weiter: „Wenn man also über das Medium der Malerei spricht, meint man eigentlich das Submediale der Malerei, d.h. den Stoff, aus dem das malerische Bild gemacht ist – Farben, Leinwand, aber auch den Künstler als Autor, das museale System, das Ausstellungswesen, den Kunstmarkt – im Grunde alles, was das malerische Bild produziert, trägt und präsentiert.“ Groys 2000, 87.

dere Form von Medialität, die nicht nur deren materiale Eigenheiten vorführt, sondern zugleich die ihnen unweigerlich anhaftenden Gebrauchsspuren und Hinweise auf den Kontext, aus dem sie herausgenommen wurden, habe ich in den entsprechenden Abschnitten dieser Untersuchung als *Objekthaftigkeit* bezeichnet.

Auch wenn die Frage nach der Semiotisierung oder Symbolisierung (als Verfahren) für die Künste zu differenzieren wäre, sehe ich diesen (meinen) Gebrauch des Begriffs *Medium* nahe bei der Beschreibung, die S.J. Schmidt gegeben hat: „Als ‚Medien‘ bezeichne ich alle Materialitäten, die systematisch zu einer geregelten und gesellschaftlich relevanten semiotischen (bzw. symbolischen) Kopplung von lebenden Systemen genutzt werden (können).“³⁰

Andererseits orientiere ich mich an einer wesentlich auf Technikgeschichte und die Entwicklung der Technowissenschaften basierenden Medientheorie, für die die Vorgänge ‚Speichern - Übertragen - Verarbeiten‘ (als historische Ausdifferenzierungen³¹ grundlegend sind. Im Beharren Friedrich Kittlers auf eben dieser Auffassung von Medienwissenschaft sind nicht nur immer wieder Schnittstellen zwischen einer technowissenschaftlichen Vorgehensweise und den Geistes- bzw. Kunstwissenschaften diskursiv erzwungen worden und damit die Blindheiten der letzteren beobachtbar gemacht worden. Diese Vorgehensweise besteht eben darauf, dass das, was in die Formung, den Gebrauch, das Handeln mit Medien eingeschlossen ist bzw. sie begrenzt, als solches reflektiert werden muss. So lange es sich um Pinsel, Farbe, Stein, Schrift, Stimme etc. handelt, ist das Künstlern und Kunstbeobachtern nichts Neues. Mit steigender Komplexität der technischen Apparaturen und den implementierten Codierungsverfahren³²

30 Siegfried J. Schmidt: *Medien: Die Kopplung von Kommunikation und Kognition*. In: Krämer 1998, 55-72, hier: 57.

31 Siehe dazu z.B.: Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986; Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800-1900* (3. überarb. Auflage), München 1995.

32 „Technische Medien, anders als Schrift, arbeiten nicht auf dem Code einer Alltagssprache. Sie nutzen physikalische Prozesse, die die Zeit menschlicher Wahrnehmung unterlaufen und nur im Code neuzeitlicher Mathematik überhaupt formulierbar sind.“ Friedrich Kittler: *Geschichte der Kommunikationsmedien*. In: Jörg Huber / A.M. Müller (Hrsg.): *Raum und Verfahren*, Frankfurt/M. und Zürich 1993, 169-188, hier: 180.

aber zeigt es sich als ein notwendiges eigenes Feld theoretischer Bearbeitung. Das auch, um aus kunsttheoretischer Sicht überhaupt noch beobachten, beschreiben und analysieren zu können, wo genau die Potentiale (eigenständiger) Gestaltung und Form-Bildung liegen und wie sie präzisiert werden können. Nicht teile ich allerdings den als Konsequenz formulierten Ableitungstechnizismus, der eben diese Seite des Gebrauchs und der Konstruktion (und der inhärenten Entwurfs- und Entscheidungsprozesse) negiert. Oder, um die lässige Variante eines ausführlich formulierten ähnlichen Einwands von S.J. Schmidt zu zitieren: „(...) ohne Nutzer macht das beste Medium schlapp“.³³

Im diesem Sinne wird der technikorientierte Medienbegriff für die Untersuchung produktiv und später ersetzt durch den Begriff des *medialen Dispositivs*, der insbesondere für den letzten Abschnitt ‚Expanded Cinema‘ einen konkreten, auch historisch verortbaren Theorie-Kontext herstellt. *Mediales/technisches Dispositiv* markiert gleichzeitig in der Differenz zum offenen Medien-Begriff die Komplexität technisch-apparativer Anordnungen und ihrer Kopplungen an die menschliche Wahrnehmung.

Auch der Begriff **System** wird in dieser Untersuchung in zweifacher Weise benutzt. Auf einer ersten Ebene greift er die in den historischen (zeitgenössischen kunsttheoretischen) Diskursen benutzte Minimal-Definition in Anlehnung an Ludwig Bertalanffy auf („a complex of components in interaction“)³⁴ und wendet sie auf das Kunstwerk selbst an. Aus der Sicht der Bildenden Kunst wird mit dem Versuch einer „systems esthetic“ – wie sie Alloway und Burnham formulieren – eben die Bewegung innerhalb/aus den Künsten beschrieben, die die Auf-

33 S.J. Schmidt: Technik – Medien – Politik. Die Erwartbarkeit des Unerwartbaren. In: Maresch / Werber 1999, 108-132, hier: 112. Der Aufsatz formuliert zugleich heftige Einwände gegen die gesamte Richtung des von den Herausgebern avisierten Projekts.

34 Die allgemeine Definition, die Vladimir Biti in seinem neuerlich in Deutsch erschienen Handbuch gibt, scheint mir vergleichbar: „Das System ist eine geordnete Gesamtheit gleichartiger Elemente, die durch wechselseitige Beziehungen miteinander verbunden sind, was es in eine enge Beziehung mit den Begriffen Struktur und Code bringt.“ Vladimir Biti: *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*, Reinbek 2001, 785.

lösung des Objektes/Artefaktes, des Werks als abgeschlossene Einheit, in Prozesse und Anordnungen für Handlungen betrieb und betreibt. Damit treten aber gleichzeitig die Strukturierung der einzelnen Komponenten sowie ihre Relationen zueinander als zentrales Moment von Formung hervor. Strukturierung bildet so den Ausgangspunkt für Beobachtung und Beschreibung. Darüber hinaus hat Burnham diesen Systembegriff am Kunstwerk in einen der Mensch-Maschine-Kopplung gewendet, mit dem er projektiv die zukünftigen Möglichkeiten künstlerischer Strategien bestimmen möchte.

Ausgehend von der Frage, welchen Stellenwert der Einbezug technischer Medien in performative Anordnungen strukturell und konzeptionell in den künstlerischen Strategien bekommt, habe ich daran anschließend Theater/Performance als *mediales System* bezeichnet. Es ist der Versuch, einen begrifflichen Rahmen zu konstruieren, für etwas, was Hans-Thies Lehmann auch als zentrales Merkmal des ‚postdramatischen Theaters‘ beschreibt und was er in verschiedenen Abschnitten mit ‚Dekomposition‘, ‚Ausfall von Synthesis‘ und ‚Ästhetik des Sinnentzugs‘³⁵ einkreist. Es rückt die Fragmentierung, die Freistellung der einzelnen Komponenten der performativen Anordnung in der Vordergrund. „Wenn sich aus den Teilstrukturen dennoch etwas wie eine Ganzheit entwickelt, so ist diese nicht mehr nach vorgegebenen Ordnungsmustern dramatischer Kohärenz oder umfassender symbolischer Verweise organisiert, realisiert keine

35 Um den Kontext zu verdeutlichen, zitiere ich im folgenden das unmittelbare Umfeld in Lehmanns Text: „Aus der *Dekomposition* des Ganzen eines Genres in seine Einzelteile entstehen die neuen Formsprachen. Trennen sich die früher verklebten Aspekte der Sprache und des Körpers im Theater, werden Rollendarstellung und Ansprache ans Publikum als je autonome Realitäten behandelt, trennt sich der Klangraum vom Spielraum, so ergeben sich neue Darstellungschancen aus der Autonomisierung der einzelnen Schichten.“ (82) „Synthesis fällt aus. Sie wird explizit bekämpft, das Theater artikuliert durch die Art seiner Semiose eine die Wahrnehmung betreffende These. (...) Im postdramatischen Theater liegt offenkundig die Forderung beschlossen, es müsse an die Stelle der vereinigenden und schließenden Perzeption eine offene und zersplitterte treten.“ (140) „Es bleibt zugleich eine Ästhetik des Sinnentzugs, weil Strukturbildung stets nur als Ankoppeln an ausgewählte einzelne Substrukturen oder Mikrostrukturen der Inszenierung möglich ist und nie das Ganze erfasst. Entscheidend wird, dass der Ausfall der Totalen nicht als Defizit, sondern als befreiende Möglichkeit der Fort-Schreibung, der Phantasie und Rekombination zu denken ist (...).“ (151) Lehmann 1999 (Seitenzahlen jeweils in Klammern)

Synthesis.“³⁶ Als allgemeine Bezeichnung für diese ‚Ganzheit‘ – die nur noch durch den Präsentationsrahmen (durch den sie als Kunst erscheint) und die Relationen zwischen den einzelnen Komponenten (u.a. Akteure als Performer und Beobachter/Betrachter) bestimmt ist – dient mir dieser Begriff des *media-len Systems*. Alle weiteren Präzisierungen lassen sich nicht mehr verallgemeinern zu ‚einem‘ (neuen) Modell von Theater/Performance. Meine Untersuchungen, die jeweils den Ausgangsfragen der Musiker, Tänzer/Choreographen und Film/Performer folgen, zeigen auf dieser Basis einen Kern zeitgenössisch vergleichbarer Strategien an der Schnittstelle von Performance und technischen Medien. Sie lassen sich als formal-strukturelle Verbindung von kybernetischen Modellen (M/M-Kopplungen, Delegation der Autorschaft an technische Apparaturen) und minimalistischen Strategien (Reduktion, Zerlegung, Wiederholung) kennzeichnen, ohne dass sie darin aufgehen würden.

Gleichzeitig wird diese Bewegung als eine an den Grenzen des Kunstsystems und seiner Subsysteme (Bildende Kunst, Musik, Theater) verstanden, wie es die drei Operationen <Durchstreichen, Verschieben, Ersetzen>, mit denen ich diese Bewegung beschrieben habe, markieren. Dabei folge ich der allgemeinen Verwendung des Begriffs *Kunstsystem* als eines ausdifferenzierten gesellschaftlichen Teilsystems, ohne dabei allerdings die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion diskutieren zu wollen (im Sinne wie sie Luhmann, Esposito, Baecker³⁷ beantworten). Auch nicht diskutieren möchte ich hier die damit korrelierte Frage, was die Leitdifferenz sein könnte, die Kunst von Nicht-Kunst unterscheidet.³⁸ In Bezug auf die hier untersuchten künstlerischen Strategien an der

36 Ebenda, 141.

37 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1997. Das – natürlich – als Grundlagenopus und aus der Fülle der weiteren Veröffentlichungen zwei Aufsätze: Elena Esposito: Code und Form. In: Jürgen Fohrmann (Hrsg.): *Systemtheorie der Literatur*, München 1996, 56-81. Dirk Baecker: *Die Adresse der Kunst*. In: ebenda, 82-105.

38 Die Leitdifferenz bezeichnet in der Luhmann'schen Theorie den (binären) Code, der das System von seiner Umwelt unterscheidbar macht. Der erste Vorschlag für die Leitdifferenz des Kunstsystems lautete ‚schön/häßlich‘. Es folgten eine Reihe weiterer (Biti 2001, 791 ff). Aus der Sicht der Kunstwissenschaften finde ich die Idee einer binären Codierung unbrauchbar (weitergehende Überlegungen an dieser Stelle ausgeschlossen). Sie mag zwar Komplexität reduzieren, aber was sich auf dieser Basis an Beobachtungen – an Prozessen und Veränderungen in der Kunstpra-

Schnittstelle von Performance und zeitgenössischen Technologien (aber auch in Bezug auf die kunstwissenschaftliche Perspektivierung) sind zunächst beide Fragen wenig hilfreich, insofern es um die präzise Beobachtung der Operationen und künstlerischen Strategien in einem Prozeß der Destabilisierung und Öffnung dessen geht, was bis dato als *Kunst* (bzw. als Bildende Kunst, Musik, Theater) in Formenrepertoires und Wertungen konventionalisiert ist. Dabei streben die Künstler selbst Anschlüsse an nicht-künstlerische Diskurse und Arbeitsweisen an, was – wie im Falle der Computergraphik und ihrer Kunstfähigkeit zu beobachten sein wird – zu Kollisionen führen kann zwischen den Wertungen des internen Kunst-Diskurses und solchen, die z.B. aus dem technisch als innovativ gesehenen Entwicklungsstand des Computers resultieren.

Alles Weitere wird sich – so hoffe ich – im Gang der Untersuchung und an ihren Ergebnissen zeigen.

xis – modellieren ließe, ist redundant. Sprich: in der Konkretion der Beschreibung und Analyse präzisiere ich die Allgemeinheit des binären Codes – sei er langweilig/interessant oder auch schön/häßlich – so, dass er den einzelnen Situationen und künstlerischen Strategien (in einem jeweiligen historischen Kontext von Kunst) entspricht. Die Frage, welchen Parametern, Entscheidungen und historischen Konstruktionen diese Konkretion folgt, ist damit nicht beantwortet.

PERFORMANCE/THEATER UND MEDIEN/TECHNIK IN DEN 1960ER JAHREN. ZEITGENÖSSISCHE DISKURSE

Intermedia: Prozessorientierung, Performativität und Medien-Bewußtsein

Voraussetzungen

Contemporary art, which tends to ‚think‘ in multi-media, intermedia, overlays, fusions and hybridizations, is a closer parallel to modern mental life than we have realized.

Allan Kaprow³⁹

‚To break the boundaries of art.‘ Der künstlerische Aufbruch aus den tradierten Kunstdisziplinen Ende der 1950er/zu Beginn der 1960er Jahre, der hier zunächst an Entwicklungen der amerikanischen Szene dargestellt wird, verbindet die ‚Entdeckung‘ des Performativen mit der ‚Entdeckung‘ des Medialen. Er ist Reflexion der Dynamik und Komplexität gesellschaftlicher, wissenschaftlich-technologischer und medialer Veränderungen der Zeit. Er ist Auflehnung gegen die tradierte Rolle der Künste und Künstler sowie der Versuch, die Veränderung von Wahrnehmung experimentell zu erkunden.

Die Kunst der Gegenwart ist ein neues Instrument, ein Instrument zur Modifizierung des Bewußtseins und zur Entwicklung neuer Formen des Erlebens. Überdies sind die Mittel zur Ausübung von Kunst radikal erweitert worden. Diese neue (mehr gespürte als klar artikulierte) Funktion zwang die Künstler, sich zu selbstbewußten Ästhetikern zu entwickeln, die unentwegt ihre Darstellungsmittel, ihre Materialien und Methoden in Frage

39 Zit. nach: Richard C.Morgan: Critique. In: Allan Kaprow - *Collagen, Environments, Videos, Broschüren, Geschichten, Happening und Activity-Dokumente 1956-86*, Katalog. Dortmund 1986, 81-84, hier: 81

stellen. Die Entdeckung und Ausbeutung neuer Materialien und Methoden aus der Welt der ‚Nicht-Kunst‘ (...) scheint das primäre Bestreben zeitgenössischer Künstler zu sein.⁴⁰

Susan Sontag verdichtet ihre Beobachtungen 1965 zur Argumentation gegen die Zwei-Kulturen-These, wie sie u.a. von C.P. Snow vertreten wurde, und sieht, ganz im Gegenteil, eine „Parallele zwischen der Kompliziertheit der zeitgenössischen Kunst und der modernen Naturwissenschaft“⁴¹. Inwiefern man von einer Parallelisierung sprechen kann, bzw. ob man die Relationen zwischen diesen beiden Feldern nicht anders beschreiben muß, ist eine der hier aufgeworfenen Fragen. Beantwortet wird sie in einem ersten Schritt anhand der Implikationen und diskursiven Kontexte zweier zeitgenössischer Begriffe.

Sowohl *Intermedia* wie *systems esthetics* sind Bezeichnungen, die in den kunsttheoretischen und -kritischen Diskussionen der 1960er Jahre geprägt werden. Mit beiden Begriffen wird, unterschiedlich akzentuiert, die Verbindung von Prozessorientierung und Performativität sowie Aneignung von und Umgang mit audiovisuellen Medien und aktuellen Technologien systematisiert. Die Begriffe sind sowohl retrospektiv wie konzeptionell gemeint, d.h. sie beziehen sich auf Entwicklungen, die unabgeschlossen sind, aber schon Gemeinsamkeiten erkennen lassen. Sie sollen diese Entwicklungen - in unterschiedlicher Offenheit - prognostisch verlängern bzw. fordernd fortschreiben.

Auch wenn die Veränderungen, die von Cage in ein neues Verständnis von Musik und Komposition eingebracht wurden, eine bedeutende Rolle spielen, sind beide Begriffe aus dem Blickwinkel (der dann überschrittenen Grenzen) der Bildenden Kunst formuliert. Aus ihrem Blickwinkel, mit dem Zentrum der Malerei, tritt die Erweiterung der Gestaltungsparameter (vom Bild/Rahmen) in den Raum und die Zeit in den Vordergrund. Eine Erweiterung, die Allan Kaprow Anfang der 1960er Jahre in einem Aufsatz mit dem gleichlautenden Titel nachzeichnet: von der Assemblage über das Environment zum Happening.⁴² Aus der Sicht des Theaters und des Tanzes - denen der Umgang mit

40 Susan Sontag: Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise (1965). In: dies: *Geist als Leidenschaft*, Leipzig/Weimar 1989, 60-72, hier: 63

41 ebenda, 62

42 Allan Kaprow: *Assemblage, Environments & Happenings*, New York 1966 (3rd.rev.ed.)

Raum und Zeit implizit ist - ergeben sich andere Verschiebungen.

Die Verwendung des Begriffs ‚Medium‘ im einen Fall und die Anlehnung an Systemtheorie und Kybernetik im anderen machen deutlich, dass sie sich in verschiedenen diskursiven Kontexten lesen lassen. Sie implizieren auch eine Verschiebung in den realen künstlerischen Entwicklungen vom Beginn in Happening und Fluxus Ende der 1950er Jahre bis zum Art and Technology-Movement in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre⁴³, wobei es sich nicht um abgeschlossen aufeinander folgende Entwicklungen handelt, sondern um neue Akzentuierungen, Ausweitungen. Die gesamte Zeitspanne umfaßt etwas mehr als zehn Jahre, was deutlich zeigt, in welcher Dynamik und Konzentration sich die künstlerischen Experimente entwickelten.

*The Explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-64*⁴⁴ hieß eine Ausstellung im Whitney Museum of Modern Art in New York 1984, die mit der zeitlichen Einteilung zugleich auch gegen die als Einheit verhandelten Entwicklungen der 1960er Jahre angehen wollte. Als Eckdaten gelten für diese erste Phase der Entwicklung: die *25 Year Retrospective* von John Cage 1958 in New York, seine seit 1956 stattfindenden Klassen für experimentelle Komposition an der New Yorker New School for Social Research, an denen Künstler wie Allan Kaprow, Dick Higgins, George Brecht, Jim Dine u.a. teilnahmen und die zum Nucleus für die dann mit ‚Happening‘ und ‚Fluxus‘ betitelten Entwicklungen werden. Um 1960 entstanden eine Vielzahl von Events und Performances, die dann unter diesen Rubrizierungen in die (Kunst)Geschichte gingen. Aus Allan Kaprows *18 happenings in 6 parts* (1959) wurde die erste Bezeichnung entlehnt. Claes Oldenburg, Jim Dine, Red Grooms, Robert Whitman und Allan Kaprow sind die ersten, die in diesem Bereich eines ‚new theatre‘ experimentieren. Die Arbeiten von George Brecht, Dick Higgins u.a. wurden von George Maciunas zu Fluxus zusammengefaßt, dessen vermeintliche Einheitlichkeit aber bald nur noch durch Zuordnungen desselben aufrechterhalten werden konnte.⁴⁵

43 Siehe dazu: Marga Bijvoet: *Art as Inquiry*, (Diss.) Rotterdam 1994

44 Barbara Haskell: *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-1964*, Katalog, New York/London 1984

45 Siehe dazu den Abschnitt „Minimale An-Sichten - Film/Kino und die Fluxus-Verbindung“ im Kapitel „Expanded Cinema“.

In den Jahren 1965/66 zeigt sich eine weitere Entwicklungsphase performativer Formen, die sich nun deutlicher audiovisuellen Medien und neuen Techniken zuwenden. Sie präsentieren sich in drei Ereignissen: der *First New York Theater Rallye* im Frühjahr 1965, dem *New York Cinema Festival One* im Herbst 1965 und den *Nine Evenings: Theater and Engineering* im Herbst 1966.

Entscheidend ist, dass, trotz zeitlicher Verschiebungen, diese Entwicklung eine Vielzahl von ‚Aufbrüchen‘ aus den jeweiligen künstlerischen Bereichen Bildende Kunst (Malerei, Skulptur), Musik, Tanz und Film zugrunde liegt, der ein Netzwerk von Künstler/innen entspricht, die in wechselnden Konstellationen und Kontexten zusammenarbeiten.

‚*To break the boundaries of art*‘ bedeutet in der zeitgenössischen Reflexion vor allem, dass *Relationen*, als neu zu bestimmende, in den Mittelpunkt rücken:

- die Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft, Technologie, Alltagskultur; zwischen Kunst und Nicht-Kunst also
- die Beziehung der Künste und Medien zueinander
- die Beziehung (und damit auch Anordnung) der einzelnen Elemente innerhalb eines Werks zueinander, das Verhältnis zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen

sowie darin eingeschlossen

- die Beziehung zwischen Werk/Objekt, räumlichem Kontext der Präsentation und dem Betrachter.

Beide Aspekte, sowohl die Kontextabhängigkeit, die jetzt als Gestaltungsmöglichkeit verstanden wird, wie auch ein neues Verständnis des Werks, das nicht mehr als definitive Einheit von Form und Sinn gesehen wird, verbindet die Entwicklungen von der Minimal Art über Happening und Fluxus bis hin zu dem, was dann ‚cybernetic sculpture‘ o.ä. genannt wird.

Robert Morris, der in seiner Arbeit minimale Objekte und Skulpturen mit neuen Formen der Tanz/Performance verbindet, formulierte das so:

Die besseren neuen Arbeiten nehmen die Beziehungen aus der Arbeit heraus und machen sie zu einer Funktion von Raum, Licht und Gesichtsfeld des Betrachters. Das Objekt ist nur eines der Elemente in der neueren Ästhetik. (...) Man ist sich stärker als früher bewußt, daß man selber die Beziehungen herstellt, indem man das Objekt aus verschiedenen

Positionen, unter wechselnden Lichtbedingungen und in unterschiedlichen räumlichen Zusammenhängen erfaßt.⁴⁶

Dieses ‚Denken in Relationen‘, was sich zunächst vor allem in den von Künstlern selbst formulierten Texten findet – Susan Sontag hat darauf hingewiesen –, greift Michael Fried in seinem berühmt gewordenen Text gegen die Minimalisten als negativ zu bewertende Theatralisierung der Kunst an.⁴⁷ Dieser Vorwurf markiert zugleich gemeinsame Aspekte der Entwicklungen aus dem Bereich der Bildenden Kunst und stellt die Frage nach dem Charakter der Veränderungen/Verschiebungen innerhalb des Theaters neu.

An den beiden im folgenden diskutierten Begriffen wird deutlich, wie versucht wird, das ‚Denken in Relationen‘ in zeitgenössische Diskurse einzubinden.

46 Robert Morris zit. nach: Michael Fried: Kunst und Objekthaftigkeit (1967). In: Gregor Stemmerich (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden 1995, 334-374, hier: 342

47 Fried, Kunst und Objekthaftigkeit, ebenda

Beschreibung eines Feldes künstlerischer Aktivitäten: Dick Higgins' Intermedia-Begriff

Das Happening hat sich als ein Intermedium entwickelt, ein noch nicht kartografiertes Land, das zwischen Collage, Musik und Theater liegt. Es herrschen keine Regeln; jedes Werk sucht seinen Bedürfnissen entsprechend sein eigenes Medium und seine Form.⁴⁸

Dick Higgins, Komponist, Filmemacher, Fluxus-Aktivist und Kunsttheoretiker („a composer but not necessarily of music“) führte den Begriff ‚Intermedia‘ in die Diskussion der sechziger Jahre ein.⁴⁹ Er hat später selbst darauf hingewiesen, dass er diesen Begriff im Werk von S.T. Coleridge gefunden habe.⁵⁰ Damit hat er aber zugleich und implizit deutlich gemacht, dass historische Verbindungslinien nicht nur zur sogenannten historischen Avantgarde am Beginn des 20. Jahrhunderts bestehen, sondern dass sie bis in die Kunstphilosophien des frühen 19. Jahrhunderts zurückreichen. In seinem Text *Postface* (1964), in dem Higgins den Begriff ‚Intermedia‘ noch nicht benutzt, korreliert er die Entwicklung u.a. von Happening und Fluxus (und seiner eigenen künstlerischen Arbeiten) mit verschiedenen Verfahren der historischen Avantgarden, und setzt sie gegen die traditionellen Formen des Theaters.

Really, the trouble with the institution of Theater today is that it just isn't itself, and it can't be. The theatre is just not being a place where things happen, because nothing happens there.

48 Dick Higgins: *Intermedia* (1965). In: ders.: *Horizons. Poetics and Theory of Intermedia*, Carbondale/Edwardsville 1984; dt. zitiert nach: Peter Frank: *Intermedia - Die Verschmelzung der Künste*, Bern 1987, 23

49 Neben der in der Einleitung dieser Untersuchung erwähnten aktuellen Versuchen, den Begriff der Intermedialität produktiv zu machen, kann als weiterer Hinweis gelten, dass der Text von Dick Higgins 2001 im Kontext eines sich über zwei Hefte erstreckenden Schwerpunkts ‚Synaesthesia and Intersenses‘ wieder veröffentlicht wurde: Dick Higgins: *Intermedia* (1965), with an Appendix of Hannah Higgins. In: *Leonardo* No. 1, Vol. 34, 2001, 49-54.

Erwähnt sei außerdem die Veröffentlichung anlässlich einer Tagung im Guggenheim Museum New York, an der u.a. René Berger, Gillo Dorfles und Abraham Moles teilnahmen: *The Solomon R. Guggenheim Museum* (ed.): *Theoretical Analysis of the intermedia art form*, New York 1980

50 Higgins 1984, 23 (Zusatz von 1981)

It is all literature. (...)

The new theatre is any art in any medium that happens, and in its narrower sense, it is a synthesis of ideas already obvious in other art media.⁵¹

Der Bezeichnung ‚new theatre‘ erscheint hier – wie in anderen zeitgenössischen Texten, auf die ich zurückkommen werde – als Sammelbegriff für die performativen Entwicklungen, die aus dem (konventionalisierten) Bereich der Bildenden Kunst herausführen. In Higgins' zeitlich nachfolgenden Reflexionen wird er dann ersetzt durch den Begriff ‚Intermedia‘.

In diesem Sinne möchte Higgins ‚Intermedia‘ auch nicht als Etikett für eine neue Kunstrichtung oder -bewegung (miss)verstanden wissen. Er versteht ihn eher als Bezeichnung einer künstlerischen Haltung, eines Zugangs zu und Zugriffs auf zeitgenössische Materialien, deren Aktualisierung und Fortschreibung von den jeweiligen historischen Kontexten geprägt ist. Dem ‚Zwischen die Medien treten‘ entspricht das Experimentieren mit neuen Anordnungen und Strukturen im Verhältnis zu vorgefundenen und tradierten Materialien/Verfahren. In Higgins' Verständnis umreißt der Begriff einen Prozess, der immer wieder zum Abschluss kommen kann und an anderer Stelle neu aufgenommen wird: „There is a tendency for intermedia to become media with familiarity.“⁵²

Prozessorientierung ist ein wesentliches Merkmal der Entwicklungen, die Higgins als Intermedia bezeichnet und von denen er das Happening als Beispiel benennt. ‚Prozessorientierung‘ meint sowohl die Öffnung des Werks für den Zuschauer/Zuhörer, wie die Offenlegung/Vorführung des künstlerischen Arbeitsprozesses und, an zentraler Stelle, den Übergang in Aktivität und Performativität. Ina Blom hat darauf hingewiesen, dass in eben dieser Betonung ein zentrales Merkmal von Higgins' Intermedia-Begriff liegt.

(...) intermedia names an activity, or, more precisely, a performative. (...)

Through the *Intermedia* essay and other texts written around the same subject, it transpires that, for Higgins, intermedia simply works on an efficient metaphor for the general principle of operating ‚between‘ or ‚outside‘ - not between or outside this or that specific genre, but in a

51 Dick Higgins: *Postface*. In: ders.: *Postface / Jefferson's Birthday*, New York / Nice / Cologne 1964, 1-90, hier: 16 und 18

52 Higgins 1984, 26

constant movement or differentiation (...).⁵³

Allerdings setzt er diese Bewegung aus den einzelnen Genres oder Kunstgattungen voraus.

Die von der Bildenden Kunst, insbesondere der Malerei, aus formulierte Erschöpfung der traditionellen Medien, motiviert die Ausdehnung der Arbeiten in den Raum und die Zeit. Die zweidimensionale Flächigkeit des Bildes und seines Rahmens als Markierung der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst wird überschritten. Allan Kaprow beschreibt das sehr anschaulich als innere Dynamik eines einmal in Gang gesetzten Prozesses:

Once foreign matter was introduced into the picture in the form of paper, it was only a matter of time before everything else foreign to paint and canvas would be allowed to get into the creative act, including real space.

Simplifying the history of the ensuing evolution into a flashback, this is what happened: The pieces of paper curled up off the canvas, were removed from the surface to exist on their own, became more solid as they grew into other materials and, reaching out further into the room, finally filled it entirely.⁵⁴

„Time“, „sound“, „physical presence of people“ - mit dem Einbezug dieser Elemente und ihrer Akzentuierung als eigenständige Komponenten wird die Erweiterung zum Happening fortgeschrieben.⁵⁵ *The Art of Time* nannte Michael Kirby eine Sammlung seiner Aufsätze zu den Entwicklungen der frühen sechziger Jahre und untersucht dort u.a. „The Activity: a New Art Form“.⁵⁶ Vom Objekt/abgeschlossenen Werk der Malerei und Skulptur erfolgt ein Durchstreichen und Öffnen in Zeit und Raum, dass die Basis für die Verbindung zum Theater, als der konventionalisierten performativen Form, ermöglicht. Für Robert Whitman, einen der frühen Happening-Künstler, liegt in der Dimension der Zeit die Verbindung zum Theater:

„The thing about theatre that most interests me is that it takes time. Time for

53 Ina Blom: Immediately <Dick Higgins towards Intermedia> In: Ina Blom (ed.) *Dick Higgins*, Katalog, Hovinkodden 1995, 8-23, hier: 20

54 Kaprow 1966, 165

55 ebenda, 184

56 Michael Kirby: The Activity: A New Art Form. In: ders.: *The Art of Time*, New York 1969, 153-170

me is something material. I like to use it that way. It can be used in the same way as paint or plaster or any other material.“⁵⁷

Gemeinsame Basis sind die leibhaftig präsenten Akteure, die einen Ablauf in der Zeit gestalten, von ganz unterschiedlicher Komplexität. Zeit ist dabei in erster Linie die Dauer der Aktivitäten, reale Zeit, die alle Beteiligten teilen, Gegenwartigkeit also, die nicht als fiktive oder historische Zeit auf etwas außerhalb des Ereignisses verweisen will. ‚Activity‘ als neue Kunstform teilt mit dem Theater den transitorischen Charakter. Flüchtigkeit richtet sich gegen den Objektcharakter der traditionellen Werke der Bildenden Kunst und deren Verwertung auf dem Kunstmarkt.

Neben Prozessorientierung und Performativität tritt, wie der Begriff ‚Inter-Media‘ impliziert, das **„extreme Medienbewußtsein der sechziger Jahre“**, was Higgins als einen Bestandteil zeitgenössischer Kunstproduktion beschreibt.

Während der sechziger Jahre gab es einen starken Akzent auf dem Medium, in dem man arbeitete, und es war deshalb unvermeidlich, dass die Künstler die Inter-Media untersuchen würden, den Raum zwischen den traditionellen Medien. Dies war ein neues Konzept und ein neues Gebiet, das es zu erkunden galt. Es ergab sich, dass ich die Bezeichnung fand, um einen schon vorhandenen Kunst-Bestand zu unterscheiden von den ‚mixed media‘. Der Ausdruck bezeichnet Zustände und Arbeiten, die musikalische, visuelle, plastische oder sonstige Elemente alle zur gleichen Zeit enthalten, wobei aber jedes als eine Einheit für sich wahrgenommen wird. (...) In den Inter-Media würden alle diese Elemente verschmolzen sein, sowohl im Bewußtseins-Hintergrund als auch in der Praxis.⁵⁸

Dieses ‚extreme Medienbewußtsein‘ lässt sich anhand zeitgenössischer Aussagen in verschiedene Aspekte konkretisieren und im Bezug auf Marshall McLuhan's *Understanding Media* differenzieren.

Zum einen entsprach dem Aufbruch aus den institutionell festgelegten Kunstsparten und -genres das Interesse an der **Erweiterung und Aktualisierung der verwendeten Materialien und Verfahren**. Nicht nur neue Techniken und Werkstoffe oder audiovisuelle Medien werden einbezogen, sondern Objekte und

57 Robert Whitman: A Statement. In: Michael Kirby (ed.): *Happenings. An illustrated anthology*, New York 1966 (O:1965), 134-135, hier: 134

58 Dick Higgins: Towards the 70's. In: Wolf Vostell (Hrsg.): *Aktionen, Happenings und Demonstrationen seit 1965. Eine Dokumentation*, Reinbek 1970, unpag.

Images der Alltags- und Popkultur.

Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-Second Street. Not satisfied with the suggestion through paint on our other senses, we shall utilize the specific substances of light, sound, movement, people, odors, touch. Objects of every sort are material for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke water, old socks, a dog, movies, a thousand other things which will be discovered by the present generation of artists. The young artist (...) will discover out of ordinary things the meaning of ordinariness.⁵⁹

Die Sensibilisierung aller Sinne, Erkundung von Wahrnehmungsveränderungen und die Öffnung gegenüber dem Alltag sind wesentliche Motive. Die Entdeckung der ‚ordinariness‘ ist die programmatische Aufkündigung traditioneller Qualitäts- und Wertkonzepte, wie sie Michael Fried in seinem Aufsatz gegen die Minimalisten zu verteidigen suchte.⁶⁰ Auf das, was er als Theatralisierung in deren Werken und konzeptionellen Äußerungen attackiert, werde ich an anderer Stelle zurückkommen.

Der gleichzeitige und gleichberechtigte Umgang mit allen verfügbaren Materialien und Techniken - diese ‚absence of hierarchy‘, wie es Robert Rauschenberg nannte⁶¹ - ist ein Charakteristikum. Kaprows Aufzählung macht deutlich, dass ‚Material‘ nicht in einem engen Sinne z.B. als zu formender Rohstoff gemeint ist, sondern Gegenstände umfasst, die bereits in oder für einen anderen Kontext gestaltet wurden und die gerade wegen dieser Eigenheiten zum Material werden.

‚Found objects‘ werden zunächst in Assemblagen und Environments, dann in die performativen Aktivitäten integriert. Ebenso werden für die Choreographen/Tänzer, die zu Beginn der 1960er in der Judson Church arbeiten, ‚found

59 Allan Kaprow: The Legacy of Jackson Pollock (1958). In: ders.: *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. by Jeff Kelley, Berkeley / Los Angeles / London, 1993, 1-9, hier: 7

60 Fried (1967), 1995

61 Robert Rauschenberg: (Interview mit). In: Richard Kostelanetz: *The Theatre of Mixed Means. An introduction to happenings, kinetic environments and other mixed means performances*, New York 1968, 86

movements‘ zum Material. Beides verweist auf John Cages‘ Auffassung von Musik, in der vorgefundene Geräusche das Material erweitern und verschieben. Schon an diesem Punkt wird deutlich, wie sehr die Aufbrüche aus den verschiedenen Kunstgattungen ineinander greifen. Diese Dekontextualisierung von vorgefundenen Objekten, Bewegungen und Geräuschen, die sie von ihrem alltäglichen ‚Gebrauch‘ entfernt, öffnet zugleich die Grenze zwischen Kunst und Alltagskultur. Eine Idee und Motivation, die ihre unmittelbaren Vorläufer in der Dada-Bewegung des beginnenden 20. Jahrhunderts hat oder in Marcel Duchamps‘ Ready-mades. Die Relation zwischen Kunst und Nicht-Kunst gerät in Bewegung. Die Rekontextualisierung der vorgefundenen Gegenstände brachte - mehr oder weniger deutlich ausgestellte - assoziative Verweise auf ihre Herkunft, ihren Gebrauch, ihre ‚Geschichten‘ der Be/Abnutzung in den künstlerischen Prozess oder die künstlerische Anordnung zurück.

„The interjection of commonplace materials (...) was seen as a way of rescuing art from overly subjective and rarefied realms and bringing it back into contact with the ordinary and the ‚real‘.“⁶²

Es ist in diesem Zusammenhang von einem ‚neuen Realismus‘ die Rede oder von einem neuen ‚naturalistic theatre‘⁶³, in dem nicht mehr mimetische Darstellung/Abbildung, sondern Präsentation und nicht-narrative Zuordnung der vorgefundenen Materialien stattfindet. Diese im Kunstkontext neuen Materialien sind sowohl Sujet wie Medium und sie erfordern neue Verfahren und Arbeitsweisen. Expressivität und Virtuosität werden als historisch erledigte Merkmale künstlerischer Qualität abgelehnt. Formuliert wird das u.a. im ‚Quasi-Manifest‘ der Tänzerin und Choreographin Yvonne Rainer, in dessen einleitender Gegenüberstellung z.B. die „Rolle der Hand des Künstlers“ durch „industrielle Fertigung“, „Illusionismus“ durch „literalness“, „der virtuose Kraftakt und Monumentalität“ durch „menschlicher Maßstab“ ersetzt werden.⁶⁴ Auf die gleiche Motivation verweist „the use of obviously perishable media such as newspaper, string, adhesive tape, growing grass or real food“, die nicht nur den chemi-

62 Haskell 1984, 17

63 Michael Kirby: *Naturalistic Theatre*. In: Kirby 1969, 63-74

64 Yvonne Rainer: Ein Quasi-Überblick über einige ‚minimalistische‘ Tendenzen in den Tanz-Aktivitäten inmitten der Überfülle oder: Eine Analyse von Trio A (1966). In: Stemmrich 1995, 121-132, hier: 121

schen und biologischen Prozeß des Wachsens und Verwesens als realen im Kunstkontext vorzeigen, sondern auch, wie es Kaprow formulierte, eine Entscheidung waren, „to abandon craftsmanship and permanence (associated in the past with Art)“.⁶⁵

Das führt unmittelbar zum zweiten Gesichtspunkt, der das ‚extreme Medienbewußtsein der sechziger Jahre‘ markiert: dem **vorrangigen Interesse an den jeweiligen materialen Eigenschaften der verwendeten Medien**. „If you pick a material and look at the material, the material starts behaving in a certain way.“ (Robert Whitman).⁶⁶ Oder wie es Dick Higgins formulierte: „The material is not channeled into an existing mode, but, rather, uses whatever uniqueness there is in the material to determine itself.“⁶⁷ Das trifft nun nicht nur auf die vorgefundenen Objekte und Geräusche, die in Bewegung gesetzten Körper zu, sondern auch auf (technische) Apparate und Instrumente.

„Experimental music exploits an instrument not simply as a means of making sounds in the accepted fashion, but as a total configuration - the difference between ‚playing the piano‘ and the ‚piano as sound source‘.“⁶⁸ Die Erweiterung des Gebrauchs eines Klaviers in diesem Sinne macht in spielerischen Situationen auch seinen apparativen Charakter sichtbar.

Die Betonung von Medialität, der stofflichen, technischen und strukturellen Eigenheiten der Medien gegenüber ihrem Charakter als Mittler (oder Übermittler von Botschaften) verbindet diese Haltung mit McLuhan's berühmten Diktum „The medium is the message“. Medialität umfaßt aber auch den Aspekt der Selbstreflexivität innerhalb des Kunstkontextes im verweisenden Bezug auf die Bedingungen künstlerischer Arbeit. Medialität in diesem Sinne ist intuitiv oder explizit der Kunst immanent. Darin liegt eine ihrer Eigenheiten und eine Differenz zu Formen gesellschaftlicher Kommunikation, auf die aber McLuhan's Untersuchungen in ihrer ganzen Breite zielen. Das wie auch immer reflektierte (Körper)Wissen um die Eigenheiten der Materialien und damit verbundenen Verfahren ist die Basis künstlerischer Gestaltung. Zum Gegenstand und Thema

65 Kaprow 1966, 167

66 Robert Whitman: (Interview mit). In: Kostelanetz 1968, 223

67 Dick Higgins: Horizons. In: Higgins 1984, 1

68 Michael Nyman: *Experimental Music. Cage and beyond*, London 1974, 17

wird Medialität und damit auch die Reflexion der (eigenen) Wahrnehmungsveränderungen immer dann, wenn neue Medien in Relation zu den traditionellen treten - wie es auch die Avantgarde-Bewegungen des beginnenden 20. Jahrhunderts zeigen.

Entscheidend wird dann als Drittes die Frage: **was passiert inter media, welche Verbindungen, Kollisionen gehen die unterschiedlich strukturierten Medien und Materialien ein und wie werden sie zusammengeführt, angeordnet, gestaltet?**

„Ich bevorzuge ein physisches Aufeinandertreffen von Materialien und Ideen auf einer sehr prosaischen, ja geradezu schlichten Ebene“, sagt Rauschenberg.⁶⁹ Das Interesse der involvierten Künstler richtet sich auf die direkte stoffliche Zusammenführung verschiedener Medien. Wiederholt ist, wie bei Higgins, von *Verschmelzung* die Rede. Dieser Begriff hat zu einer Reihe von Missverständnissen Anlass gegeben, weil er nahe legt, dass die am künstlerischen Prozess beteiligten einzelnen Medien in einem neuen Ganzen als einzelne verschwinden. Anteil an diesem Missverständnis haben auch die missglückten Versuche, die Begriffe ‚multi-media‘, ‚mixed media‘ und ‚intermedia‘ definitorisch voneinander zu trennen.⁷⁰ Nancy Spector hat z.B. die performativen Arbeiten Rauschenbergs als „Studien eines Nebeneinanders“ bezeichnet, „anhand dessen sich Schritt für Schritt eine visuelle Ästhetik der Durchmischung, der Verbindung, der unvorhergesehenen Assoziationen entfaltet“. Ihrer Beobachtung nach „wirken die einzelnen Elemente eher durch Akkumulation als dadurch, daß sie miteinander verschmolzen wären“. ⁷¹ Diese Beschreibung greift auf eine Idee zurück, die Susan Sontag zur Kennzeichnung von Happenings in die historische Diskussion einführte: sie formulierte als ihr wesentliches Merkmal „radical juxtaposition“. ⁷² So werden die Beziehungen zwischen einzelnen Komponenten des Kunst-Prozesses nicht abschließend bestimmt und es wird deutlich,

69 Robert Rauschenberg, zit. nach Nancy Spector: Rauschenberg und das Theater 1963-67: Eine ‚Poesie der unbegrenzten Möglichkeiten‘. In: *Robert Rauschenberg – Retrospektive*, Katalog zur Ausstellung New York 1997 (dt. Fassung für Köln 1998), 234

70 Siehe z.B.: Gerhard J. Lischka: (Anhang zu): Frank 1987, 48-49

71 Spector 1997, 236

72 Susan Sontag: Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders (O: Happenings: An Art of Radical Juxtapositions, 1966). In: Sontag 1989, 73-85

dass ihre Differenzen eben nicht in einem Ganzen aufgehoben werden. Genau diese Frage, wie sich die künstlerischen Verfahren im Zusammenhang mit der Hervorhebung von Medialität, dem Zusammenführen von vorgefundenen und rekontextualisierten Objekten und dem Einbezug aktueller Technik verändern, wird hier im Zentrum der Analyse einzelner Arbeiten stehen. Ausgehend von den historischen Collage-Verfahren, die ja auch schon die Idee der Autorschaft von der handwerklichen Virtuosität ablösen, verschieben sich die verwendeten Verfahren und Arbeitsprozesse von *Sammeln - Auswählen - Anordnen* weiter hin zu den elektronisch fundierten *control & communication*. Welchen Stellenwert, welche Position neue Technologien in diesem Prozeß einerseits und in der Präsentation als Performance andererseits einnehmen - das wird zu untersuchen sein.

Medien – Technik – Wahrnehmung: Differenzen zwischen Marshall McLuhan's ‚Understanding Media‘ und dem Medienbegriff der Künstler

Marshall McLuhan's Arbeiten von *The Mechanical Bride* (1951) über *The Gutenberg Galaxy* (1962) bis zu *Understanding Media - Extension of Man* (1964) waren Reflexionen der sich vollziehenden technisch-wissenschaftlichen und medialen Veränderungen der Zeit, die die Thesen und Beobachtungen seines Lehrers Harold Innis weiterführten und vor allem popularisierten. McLuhan's Argumentationsstil, der eher durch suggestive Analogien und eingängige Metaphern als durch detaillierte Untersuchung glänzte, hatte daran einigen Anteil. Innis' Forschungen in den 50er Jahren widmeten sich dem Einfluss, den Medien als materielle Träger der Kommunikation auf soziales Verhalten und soziale Organisationen haben.⁷³ Die These „Das Medium ist die Botschaft“, mit der McLuhan ein Kapitel seines Buches *Understanding Media* überschreibt, wird zur Basis der weiteren Überlegungen: sie betont die materiellen Voraussetzungen von Kommunikation gegenüber einer Haltung, die nur an deren Botschaften, Inhalten interessiert ist und versucht zu zeigen, wie die jeweilige apparative Anordnung eines Mediums seinen gesellschaftlichen Gebrauch prägt. „Denn die ‚Botschaft‘ jedes Mediums oder jeder Technik ist die Veränderung des Maßstabs, Tempos und Schemas, die es der Situation der Menschen bringt.“⁷⁴ Genau diese Akzentuierung deckt sich mit dem, was die zeitgenössischen Künstler als ihr vorrangiges Interesse an Medialität formulierten.

Der Begriff **Medium** wird in der zeitgenössischen Kunst-Diskussion nicht reflektiert, sondern gebraucht. Er bleibt einerseits offen und unbestimmt und wird - sowohl bei Higgins, Kaprow u.a. wie auch bei McLuhan - durch Aufzählungen

73 Karlheinz Barck: Harold A. Innis - Archäologe der Medienwissenschaft. In: ders. (Hrg.): *Harold A. Innis - Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte*, Wien 1997, 3-13

74 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle* (O: *Understanding Media*, 1964), Dresden 1994, 22/23

und Beispiele konkretisiert.

Für Higgins sind Medien im Allgemeinen ‚Gestalt-Möglichkeiten‘⁷⁵, ohne dass er den technischen Medien in einer neuen Hierarchisierung den Vorrang geben würde. Er sieht zwar die wachsende Bedeutung der ‚intermedia zwischen Kunst und Technik‘ und hat selbst immer wieder mit neuen Technologien experimentiert⁷⁶, aber das bleibt nur ein Aspekt unter anderen in seiner künstlerischen Arbeit. Für andere Künstler rücken die Innovationspotentiale der zeitgenössischen Technik in den Vordergrund, verbunden mit und motiviert durch das, was McLuhan, aber auch Buckminster Fuller als utopische soziale und ökologische Prognosen entwarfen. Jud Yalkut, Filmemacher und Mitglied der Künstlerkommune USCO, sah 1967 in den technisch basierten Intermedia und deren zukünftiger Entwicklung die Perspektive neuer ästhetischer Erfahrungen:

Intermedia bilden den Nährboden für alles, was nachfolgen wird. Denn aus dem technologischen und ästhetischen Zusammenwirken werden sich Mittel zur Transformation unserer Erkenntnismöglichkeiten entwickeln. Allein die Beschwerlichkeit und Umständlichkeit, die mit dem Gebrauch der gegenwärtigen Instrumente verbunden ist (...), bestimmt die Beschaffenheit und den Umfang der Intermedia-Darbietungen im Augenblick.⁷⁷

Auch eine der ersten retrospektiven Darstellungen, Gene Youngbloods „Expanded Cinema“⁷⁸, stellt Intermedia eindeutig in den Zusammenhang avancierter Technologien.

Allerdings spielt ein wesentlicher Gesichtspunkt der technisch-medialen Entwicklung für die hier diskutierten Künstler kaum eine Rolle: die Reproduktions- und Distributionsfunktion der Medien. Das hat seinen Grund in dem primären Interesse an Prozessen und Ereignissen. Das Fernsehen z.B. als (kommerziell betriebenes) Massenmedium wird in den Installationen und Aktionen von Nam June Paik spielerisch ironisiert oder von Wolf Vostell attackiert. Im Unterschied dazu

werden die Möglichkeiten der globalen Vernetzung u.a. von Paik positiv gesehen. Allerdings steht hier, wie es z.B. Stan Vanderbeek's Manifest zum Expanded Cinema⁷⁹ deutlich macht, ebenfalls die Kommunikation von Prozessen bzw. weltweite Kommunikation als Prozess im Zentrum.

Medien, das ist McLuhan's zentrale Bestimmung, sind ‚extension of man‘, Ausweitungen des Menschen, sei es als Werkzeuge, Prothesen oder Erweiterungen der Sinnesorgane, die im letzten, alles revolutionierenden Stadium der Elektrizität, zur Ausweitung des zentralen Nervensystems in die Welt würden. Diese Metaphorisierung von Technik ins Organische, die verschiedentlich kritisiert worden ist⁸⁰, macht nicht nur die Zielgerichtetheit des Entwicklungsprozesses eingängig, sondern impliziert einen unaufhaltsamen Automatismus, in dem von sozialem und politischem Gebrauch, von Verfügungsgewalt u.ä. nicht mehr die Rede sein kann. Statt dessen postuliert McLuhan Ganzheitlichkeit, weltweite Vernetzung und neue ‚sensitivity‘ als „natürliche Begleiterscheinung der Technik der Elektrizität“.⁸¹ Seine Vision des ‚global village‘ integriert Ideen, die auch die subkulturellen Revolten der 1960er Jahre prägen.

Im elektrischen Zeitalter, das unser Zentralnervensystem technisch so sehr ausgeweitet hat, dass es uns mit der ganzen Menschheit verflocht und die ganze Menschheit in uns vereinigt, müssen wir die Auswirkungen jeder unserer Handlungen tief miterleben. (...) Elektrisch zusammengezogen ist die Welt nur mehr ein Dorf.⁸²

Aufhebung der spezialisierten Tätigkeiten, Erweiterung und Modifizierung der sinnlichen Erfahrungen sowie die indirekte Bezugnahme auf östliche Philosophien - all das sind Aspekte, die in den zeitgenössischen künstlerischen Konzepten und Experimenten ebenfalls eine Rolle spielen. Wie sehr sie als notwendiges und zwangsläufiges Ergebnis technologischer Entwicklungen zu sehen sind, bleibt umstritten. Higgins z.B. stellt den Begriff ‚Intermedia‘ 1965 ausdrücklich

75 Higgins 1970, unpag.

76 Higgins hat z.B. 1958 mit dem Komponisten Richard Maxwell die erste elektronische Oper, wie er selbst sagt, realisiert: „Stacked Deck“. Siehe dazu: Blom 1995, 25. 1970 hat er seine Arbeit mit dem Computer dokumentiert in: Dick Higgins: *Computers for the Arts*, Somerville Mass, 1970

77 Jud Yalkut: *Understanding Intermedia (1967)* dt. in: Gottfried Schlemmer (Hrsg.): *Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie*, München 1973, 92-95, hier: 94

78 Gene Youngblood: *Expanded Cinema*, New York 1970

79 Stan Vanderbeek: ‚Culture: Intercom‘ und ‚Expanded Cinema‘. Ein Entwurf und ein Manifest (1965) dt. in: Schlemmer 1973, 57-62

80 Siehe z.B. Georg C.Tholen: Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele von Mensch und Maschine. In: Norbert Bolz/ Friedrich Kittler/ Georg C. Tholen (Hrsg.): *Computer als Medium*, München 1994, 111-138

81 McLuhan 1994, 18

82 ebenda, 17

in den Zusammenhang einer politisch motivierten Kritik gesellschaftlicher Arbeitsteilung, in die er die zwischen den Künsten einbezog. Selbst die begeisterten Verfechter neuer Medien, wie Vanderbeek oder Youngblood, sehen in der Freisetzung deren emanzipatorischer Potentiale eine (künstlerische) Aufgabe, die erst in einer ‚cultural revolution‘ eingelöst werden kann.

McLuhan's formuliertes Ziel ist es, die psychischen und sensorischen Auswirkungen der Medien zu sichten, „im vollen Vertrauen darauf, dass es möglich ist, Einsicht in diese Formen zu bekommen, um sie planmäßig einsetzen zu können“.⁸³ Wie auch immer dieser Plan aussehen könnte, das ist der technischen Verfasstheit der Medien inhärent. Der Betübung, die aus dem Zusammenprall neuer Medien und der ‚alten‘ Verfassung der Sinnesorgane resultiert, muss man zuvor kommen. Das ist McLuhan's Perspektive. Die Künstler, die seiner Auffassung nach „unentbehrlich bei der Gestaltung und Analyse und zum Verständnis der Lebensformen und Strukturen, die die Technik der Elektrizität hervorbringt, sind“, werden in diesem Sinne zum vorbildlichen Vollstrecker der Verfasstheit der Medien. Die Kunst nämlich „ist genaue Information darüber, wie man seine Psyche umgestalten soll, um den Schlag von unseren eigenen erweiterten Fähigkeiten abfangen zu können“.⁸⁴ Darin liegt aber eine entscheidende Differenz: während McLuhan technisch basierte Medialität absolut setzt und damit sowohl Fragen des sozialen und politischen Gebrauchs wie auch der Gestaltung/Formung beiseite lässt, rückt für die Künstler mit der Reflexion von Medialität die Frage nach der Veränderung und Erweiterung von ‚Gestaltungsmöglichkeiten‘ in den Vordergrund. Für sie wird die Frage nach der Verfügungsgewalt über bzw. dem Zugang zu neuen Techniken und der dazu notwendigen Kompetenz ebenso relevant wie die Frage nach deren Kontrolle und Steuerung.

Gemeinsam ist der Argumentationsrichtung McLuhan's und dem Interesse der Künstler die Konzentration auf Wahrnehmungsprozesse und deren Veränderungen bzw. Erweiterungen.

Der Grundmaßstab für zeitgenössische Kunst ist nicht die Idee, sondern die Analyse und Erweiterung der Wahrnehmungen (und wenn es doch eine

83 ebenda, 18

84 ebenda, 110

‚Idee‘ ist, dann betrifft sie die Erlebnisweise).(...) Und die meisten der interessanten Werke zeitgenössischer Kunst (...) sind Abenteuer im Bereich der Sinneswahrnehmungen, im Bereich neuer ‚sensorischer Gemische‘.⁸⁵

In diesem Sinne sehen Künstler wie Cage die ‚extension of man‘ als eine Möglichkeit, ihr Material zu erweitern, neu zu organisieren und damit z.B. die Reichweite des Ohres zu vergrößern.

Dass McLuhan unterschiedliche Wahrnehmungsweisen allein der technischen Verfasstheit der Medien einschreibt, oder eher ihr unterschiebt - ohne etwa die Historizität von deren Wirkungsweisen zu bedenken -, wird an seiner Unterscheidung von ‚heißen‘ und ‚kalten‘ Medien deutlich. Wie es in einer zeitgenössischen Kritik heißt: „For McLuhan, the effectiveness of the media is built in. All media and technologies affect their uses, either by impact (hot media) or by involvement (cool media).“⁸⁶

Bei genauerer Betrachtung allerdings zeigt sich, dass seine Beschreibung der Zuordnungsaspekte z.B. der audiovisuellen Medien Film (heiß) und Fernsehen (kalt/kühl) eher der Anschauung zeitgenössischer populärer Produktionen als deren technischer Spezifika folgt. Die apparative Anordnung der Kinosituation, die den Rahmen für eine bestimmte Wirkungsweise bilden kann, ist für ihn kein Thema. In den Arbeiten des Expanded Cinema, auf die ich ausführlich zurückkommen werde, aber ist gerade das der Ausgangspunkt für die performative Vor-Führung der Elemente, auf die filmische Wahrnehmung zurückgreifen kann. Statt der eingespielten technisch-medialen Anordnung zu folgen, die ihrem konventionalisierten Gebrauch, z.B. im Hollywood-Kino der Zeit, und damit bestimmten narrativen Strukturen entspricht, wollen die experimentierenden Filmmacher mit dieser Offenlegung der Wahrnehmungskonstellation andere Formen des Umgangs mit der technischen Apparatur erproben.

Es ist Sache des Schriftstellers oder des Filmregisseurs, den Leser oder Beschauer von seiner eigenen Welt in eine andere, die des Buchdrucks und des Films zu versetzen. Das geschieht so offensichtlich und vollständig, dass jene, die dieses Erlebnis haben, es unterschwellig und ohne kritische

85 Susan Sontag: Einheit. In: Sontag 1989, 68

86 Amy Goldin: McLuhan's Message: Participate, Enjoy! In: Arts Magazine, Mai 1966, 27-31, hier: 28

Stellungnahme hinnehmen.⁸⁷

Wenn McLuhan mit solchen Argumenten den Film wie den Buchdruck den ‚heißen‘ Medien zurechnet - denen also, die detailreich sind und wenig persönliche Beteiligung verlangen - wird deutlich, dass er eigentlich von einer bestimmten Form des Umgangs mit dem Medium spricht: von derjenigen, die auf Illusionismus, Sogwirkung, Immersion des Zuschauers gerichtet ist.

Für die Zuordnung des Fernsehens zu den ‚kühlen‘ Medien, den gering definierten also, die vom Zuschauer Beteiligung erfordern, sind u.a. die historischen technischen Beschränkungen der Fernsehproduktion und Bildwiedergabe verantwortlich, die damit unreflektiert zu technischen Eigenheiten des Mediums erklärt werden.

‚Heiße‘ und ‚kalte‘ Wahrnehmungsstrategie implizieren unterschiedliche Gebrauchsweisen von Medien und Gestaltungen von medialen Anordnungen, die die Art und Weise des Einbezugs (der Adressierung) des ZuschauerBenutzers konzeptionell mitentwerfen und die technischen Eigenheiten der jeweiligen Medien in Rechnung stellen. Genau da schließt der dritte Aspekt des Intermedia-Begriffs, wie ich ihn oben entwickelt habe, an.

Der ‚unmittelbare Anschluss‘ von Technologie an das zentrale Nervensystem ist übrigens eine Form des, wenn man so will, ‚heißen‘ Gebrauchs, auf den u.a. die zeitgenössische *Psychedelic Art* zielt, die sich deutlich auf McLuhan's Ideen bezieht. Audiovisuelle Techniken werden ebenso wie Drogen als Stimulantien für ‚Bewußtseinserweiterung‘ angesehen. Timothy Leary, einer der Leitfiguren dieser Szene, wollte, wie es Andy Warhol zusammenfasste, „to give people a preview, through a mixed-media show, of what an ideal LSD trip was like“⁸⁸

Das Mitte der 1960er Jahre um sich greifende Interesse am strobe light z.B. zeigt, dass es sich noch nicht im wörtlichen Sinne um einen unmittelbaren Anschluss handelte, wohl aber das die medialen Anordnungen neurophysiologische Kenntnisse (neu) nutzten. Und genau in dieser Richtung lag das Interesse an der weiteren Entwicklung von Technologie. In einem 1968 erschienenen Band zu *Psychedelic Art* heißt es:

87 McLuhan 1994, 432

88 Warhol zit. nach: Irving Sandner: *American Art of the 60s*, New York 1988, 239

„Psychochemistry, along with a new neurotechnology, may largely displace art in its ages-old role as a primary shaper of the development of consciousness (...).“⁸⁹

Diese Zusammenhänge werden im Verlauf der Untersuchung - allerdings nur an den Rändern - wieder aufgenommen. Sie bilden als Arbeit mit Biofeedback einen Bestandteil der Live Electronic Music und sie finden sich als Versuche neuer Synthesen von Licht/Bild/Bewegung im Kontext des Expanded Cinema.

89 Glenn O'Brien: *Psychedelic Art: Flashing Back*. In: *Artforum*, März 1984, 73-79, hier: 74

Systems Esthetics: der Anschluß der Kunst an Systemtheorie und Kybernetik

Art & Technology – Kunstpraxis und begriffliche Anschlüsse

„Die Parallele zwischen der Kompliziertheit der zeitgenössischen Kunst und der der modernen Naturwissenschaft ist zu offenkundig, als daß man sie übersehen könnte.“⁹⁰ Während Susan Sontag, wie eingangs schon angeführt, 1965 noch eher vage und allgemein auf einer Parallelisierung von Kunst und Wissenschaft/Technologie besteht, verstärkt sich zeitgleich das Interesse vieler Intermedia-Künstler an einer direkten Kooperation mit Wissenschaftlern und Ingenieuren und an praktischen Experimenten mit neuen Technologien. Gegen die auch von Sontag kritisierte ‚Theorie der zwei Kulturen‘ entsteht die Motivation, eine Brücke zwischen den Bereichen zu schlagen und auch zu reflektieren, wie sehr die technisch-mediale Entwicklung den zeitgenössischen Alltag und die Wahrnehmung verändern. In einem relativ kurzen Zeitraum werden vor allem in den USA eine Reihe von Projekten und Arbeitszusammenhängen lanciert, die später als Art & Technology Movement in die (Kunst)Geschichte eingingen.⁹¹ Zu diesen Projekten gehören u.a. *Nine Evenings: Theatre and Engineering* (1966), die Ausstellung *Cybernetic Serendipity* in London 1968, mit deren Vorbereitung schon 1965 begonnen wurde, die Ausstellung *Software* 1970 im Jewish Museum in New York sowie die ebenfalls schon 1966 konzipierte aber erst 1971 realisierte Ausstellung *Art and Technology* im Los Angeles Museum of Modern Art. Neben der Gründung des CAVS (Center for Advanced Visual Studies) durch György Kepes am MIT 1968 war es *Experiments in Art and Technology (EAT)*, initiiert von Billy Klüver im Anschluss an die *Nine Evenings*, die eine professionelle Zusammenarbeit zwischen Ingenieuren und Künstlern organisieren wollten. Anfang der 1970er Jahre stagniert diese ‚Bewegung‘ aus einer Reihe von Gründen, von denen ich nur zwei benennen möchte. Die Politi-

90 Susan Sontag; Einheit, In: Sontag 1989, 62

91 Siehe dazu: Bijvoet 1994

sierung der gesellschaftlichen Revolte in der Auseinandersetzung um den Vietnam-Krieg führte zu einer grundlegenden Ablehnung des ‚militärisch-industriellen Komplexes‘, der unkontrollierbar scheinenden Verbindung von Militär und Großindustrie. Die optimistische Hoffnung auf den technologischen Fortschritt wich einer großen Ernüchterung und schlug teilweise in ihr Gegenteil um. Das gilt in solcher Radikalität nicht für Künstler, die sich an den Projekten der frühen 1970er Jahre beteiligten. Aber auch da zeigen sich die Auswirkungen der neuerlichen Polarisierung in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung. Jane Livingston, die Mit-Kuratorin der *Art and Technology* - Ausstellung in Los Angeles 1971, resümiert ihre Erfahrungen:

The contemporary pressures, both internal and external, against collaborative activity between artist and industry are of two sorts: first there is anti-technological sentiment on political grounds and, second, there can be argued substantial precedent militating against commonly held images of ‚technological art‘ on aesthetic grounds.⁹²

Der zweite Komplex von Gründen, aufgrund derer die ‚Bewegung‘ stagniert, bezieht sich denn auch auf die kunstinternen Erfahrungen in der Arbeit mit neuen Technologien. Dazu gehört zum einen, dass Hoffnungen auf die – finanzielle und logistische – Unterstützung durch große Industriekonzerne enttäuscht wurden. Eine solch einschneidende Erfahrung machte EAT mit der Aufkündigung der Zusammenarbeit durch die Pepsi Cola Co für den geplanten und entworfenen Pavillon zur Expo 1970 in Osaka.⁹³ Unzufriedenheit mit den künstlerischen Resultaten beschreibt Douglas Davis allgemein als einen weiteren Aspekt und zitiert Michael Noll: „Der Computer wurde nur benutzt, um ästhetische Effekte hervorzubringen, die sich mühelos durch die Verwendung herkömmlicher Medien erzielen ließen.“⁹⁴

Auf diese Diskussion um die Ziele und die künstlerischen Möglichkeiten der ersten Anordnungen, die mit Computern arbeiteten, werde ich im Abschnitt „Cybernetic & Arts“ eingehen. Als einen der Gründe für die konzeptionellen

92 Jane Livingston: Some Thoughts on ‚Art and Technology‘. In: *Studio International* No. 934, Juni 1971, 258-263, hier: 259

93 Billy Klüver / Julie Martin / Barbara Rose (eds.): *PAVILION by Experiments in Art and Technology*, New York 1972

94 Douglas Davis: *Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie* (O: *Art and the Future*), Köln 1975, 131

Schwierigkeiten – von der Kunst aus gesehen – nannte John Benthall in seiner 1972 veröffentlichten Studie zum Verhältnis von Kunst und Technologie: „... since the traditional art media generally allow the artist much greater control over his activity than if he introduces into his art a need for specialized skills and equipment ...“.⁹⁵

Die Verbindung von Kunst und Wissenschaft/Technologie impliziert nicht nur den Umgang mit neuen Materialien, Instrumenten und medialen Anordnungen, sondern mit deren Gestaltung muss sich eine Veränderung und Reflexion von Begriffen, Denkmodellen und Haltungen vollziehen. Das wurde nicht zuletzt deutlich an der weitgehenden Unfähigkeit der zeitgenössischen Kunstkritik, für diese Entwicklungen einen kategorialen Rahmen und Beschreibungsformen zu finden. Traditionelle Unterscheidungskriterien erwiesen sich zunehmend als einengend, insbesondere da, wo es um Prozesse, Aktionen und die Verbindung von Live-Aufführungen mit neuen Techniken ging. Statt den Ansätzen zu einer strukturellen Veränderung nachzugehen, standen für viele Kritiker und Zuschauer technische Pannen, Fehler und unbeabsichtigte Störfälle im Vordergrund. Deshalb entwarfen einige wenige Kunstkritiker und -theoretiker Mitte der 1960er Jahre unter dem Begriff der *systems esthetics* ein Modell für die Beobachtung der neuen Entwicklungen, die sowohl aus der Performativität als auch aus der Orientierung an neuer Technologie resultierten. Sie begaben sich damit, ebenso wie die verschiedenen Kunstprojekte, die den Begriff ‚cybernetic‘ im Titel führten, zumindest terminologisch in den dominanten zeitgenössischen Wissenschafts- und Technodiskurs der Systemtheorie, Kybernetik und (mathematischen) Informationstheorie.

Dass diese Terminologie auch jenseits systematischer Reflexion eine Rolle spielte, zeigt z.B. die Tatsache, dass Michael Kirby – einer der wenigen zeitgenössischen Theoretiker, der ausgehend vom Theater als Teilsystem der Künste argumentiert – von der ‚information structure‘ des traditionellen Theaters spricht.⁹⁶ Hier wird der Begriff ‚Information‘ – gerade im Gegensatz zur Informationstheorie, die ihn als semantisch entleerten messbar machen will – als Zei-

95 Jonathan Benthall: *Science and Technology in Art Today*, London 1972, 13

chen für traditionelle Erzählmuster verstanden. Gene Youngblood dagegen benutzt den Begriff „information-oriented technological art“⁹⁷ als Erkennungssignal für eine techno-visionäre Haltung, ohne der weiteren Sinnfälligkeit seiner Begriffspaarung nachzugehen. Andere Künstler, wie der Choreograph, Tänzer und Intermedia-Künstler Kenneth King suchen in der Auseinandersetzung mit den technisch-medialen Diskursen der Zeit eine neue Sprache (und konzeptionelle Formulierung) für ihre eigene künstlerische Arbeit, die sich an den Rändern verschiedener Künste und Medien bewegt. Dabei kommt die technik/wissenschaftliche, coole Begrifflichkeit dem anti-expressiven Gestus vieler Künstler entgegen. Implizit wird erkennbar, dass der Begriff Intermedia dem stark auf die Techno-Diskurse ausgerichteten Interesse nicht adäquat erscheint. Allerdings blitzt in King’s Text „SuperLecture“, der auf Tonband gesprochen seine erste abendfüllende Performance begleitete, Ironie und Ambiguität auf:

Since we are living in an age of socialized electricity there no longer seems to be any Use in differentiating between theater and electrical engineering, not between being a dancer or a programmer. Both spend their days wiring circuits, processing Information and Taking Care of Business.⁹⁸

Für Komponisten und Musiker, die, wie Gordon Mumma, David Tudor, aber auch John Cage, mit elektronischem Equipment bzw. (wie Mumma) an der Entwicklung mobiler elektronischer Instrumente für Live-Auftritte arbeiten, ist das Denken in systemischen Strukturen zwingend und hat mit dem emotional aufgeladenen Anschmiegen an aktuelle Trends (auch Hype genannt) wenig zu tun.

„System-concept‘ thinking is important in the creative process of the composers I have mentioned. (In a sense, composers have always thought in system-concepts, particularly those who write orchestral scores.) The great diversity of equipment-configuration which is possible with recent electronic-music procedures seem to have made systems-analysis essential on a fundamental level of contemporary musical creation.“⁹⁹

96 Michael Kirby: *Happenings. An Introduction* (1965). Wieder abgedruckt in: Mariellen R. Sandford (ed.): *Happenings and Other Acts*, New York 1995, 1-28

97 Gene Youngblood: *The Open Empire*. In: *Studio International*; April 1970, 177-178

98 Kenneth King: *Super Lecture* (1966). In: Richard Kostelanetz (ed.): *The Young American Writers*, New York 1967, 221-237, hier: 227

99 Gordon Mumma: *Alwin Lucier’s Music for Solo Performer 1965*. In: *Source No. 2*, 1967, 68-69, hier: 69

In einer so veränderten Sichtweise auf die eigene künstlerische Arbeit verbinden sich die gestalterischen Konsequenzen aus dem Einbezug elektronischer Instrumente mit neuen Vorstellungen von Komposition, dem Verhältnis zwischen Partitur und Aufführung u.a. Vorerst sei auf Cages Ansicht verwiesen: „composition as activity of a sound system, whether made up of electronic components or of comparable ‚components‘ (scales, intervallic controls etc.) in the mind of a man“.¹⁰⁰ Die in der Live Electronic Musik vollzogene unmittelbar vorgeführte Kopplung von Mensch und Maschine legt den begrifflichen Anschluss an kybernetische Modelle nahe, insofern sie Fragen nach Steuerung und Nachrichtenübertragung/Austausch (control & communication) zwischen den beiden M's hervortreten lässt.

100 John Cage, zit. nach: Nyman 1974, 77

Systems esthetics: vom Kunstobjekt zum System Kunst – neue ‚Werk‘-strukturen und die Auswirkungen von Wissenschaft und Technologie

Systemic Painting nannte John Alloway 1966 eine von ihm kuratierte Ausstellung im New Yorker Guggenheim Museum und führte damit als einer der ersten den Systembegriff explizit in den Kunstkontext ein. Annonciert als „a new category of an art of orderly arrangement“¹⁰¹ bleibt die Konsequenz seiner begrifflichen Paarung noch wenig aufschlussreich. Interessant ist hier weniger die Art und Weise der Kategorisierung, die sich nur an den konkreten Objekten der Ausstellung diskutieren ließe, als vielmehr sein versuchter Wechsel der Betrachtungs- und Beschreibungsweise. Mit dem Begriff „systemic“ will Alloway in Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kritikerkollegen und deren Bezeichnungen für die aktuellen Veränderungen in der Kunstentwicklung den Aspekt der Relationen, wie ich ihn eingangs ausgeführt habe, betonen. Sein Katalogtext wird dann auch als eine Position zur ‚Minimal Art‘ in eine Anthologie gleichen Titels¹⁰² aufgenommen.

Wichtiger für die Verbindung des Kunstdiskurses mit dem der Systemtheorie, wie sie sich im Begriff **systems esthetics** findet, wird das 1968 erschienene Buch „Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century“.¹⁰³ In einer umfangreichen Untersuchung spielt Jack Burnham systemtheoretische Ansätze als Denkmodell für die Entwicklungen in der bildenden Kunst durch, wobei der Untertitel seiner Studie schon deutlich macht, welcher Motivation und Zielrichtung er folgt. Burnhams Ansatz richtet sich dabei zunächst nicht auf die Beschreibung und Analyse eines gesellschaftlich ausdifferenzierten Teilsystems ‚Kunst‘, sondern auf die Beschreibung kunstinterner Relationen und deren Veränderung, auf das, was Luhmann z.B.

101 Lawrence Alloway: Background to Systemic. In: *Art News*, October 1966, 31-33

102 Lawrence Alloway: Systemic Painting. In: Gregory Battcock (ed.): *Minimal Art*, New York 1968, 37-60

103 Jack Burnham: *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York 1968

„Selbstabstraktion des Gegenstandes (die auf Struktur zielt)“¹⁰⁴ genannt hat. Burnhams zentrale These, die er an Kunstentwicklungen des 20. Jahrhunderts, insbesondere aber der vergangenen zehn Jahre entfaltet und die auch seine Untersuchung zweiteilt, ist die, dass sich die Skulptur vom Objekt zum System verändert habe.

„The object denotes sculpture in its traditional physical form, whereas the system (as interacting assembly of varying complexity) is the means by which sculpture gradually departs from its object state and assumes some measure of lifelike activity.“¹⁰⁵

Objekt ist Skulptur da, wo sie in einem einmaligen Arbeitsprozess vom Künstler als geschlossene Einheit geschaffen, unveränderlich und unbeweglich erhalten und ebenso betrachtet werden wird (soll). Wohingegen neuere Arbeiten der Kinetic Art, Light Sculpture, Environmental Art u.a. an der Auflösung dieser Einheit arbeiten, in dem sie die Relation ihrer einzelnen Elemente zueinander, in Bewegung, im Verhältnis zum Raum - der nicht mehr nur Zimmer in einer Galerie oder einem Museum bleibt, sondern environment im weiteren Sinne wird -, in Bezug zum Betrachter gestalten. Prozesse, Bewegung in Zeit und Raum treten an Stelle der (Ab)Geschlossenheit. In einer ersten allgemeinen Unterscheidung beschreibt Burnham:

„Above all the object occupies a specific space: it has *place*, remaining inert and stationary. A system is an aggregate of components; first, its parts are mutually dependent; and second, it may manifest some of the fundamental characteristics to life: self-organization, growth, internal or external mobility, irritability or sensitivity, input and output, kinetically sustained equilibrium and eventual death.“¹⁰⁶

Diese für die Bildende Kunst neuen Gestaltungsaspekte lassen sich mit den traditionellen Kategorien der Kunstgeschichtsschreibung wie Stil, Form-Inhalt nicht mehr beschreiben; das ist einer der Ausgangspunkt seiner Argumentation. Sein zweiter ist die grundlegende Überzeugung, die er als Fundament seiner Untersuchung eingangs offenlegt: „that the ‚major reifications‘ by which sculpture

104 Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/M. 1987, 16

105 Burnham 1968, 10

106 ebenda, 12

comes to entirely new modes of form consciousness (...) are dependent on the evolving scientific world picture“.¹⁰⁷ Sein ‚Kunstmaterialismus‘, mit dem er im Vorwort explizit an Gottfried Semper anschließt, sieht in der ständig wachsenden Bedeutung von Wissenschaft und Technologie die Basis gerade für die Veränderungen moderner Skulptur. Die Konvergenz von Kunst und Wissenschaft/Technologie ist für ihn notwendiges Resultat der aktuellen Entwicklungen in beiden Bereichen. Insofern versucht seine Untersuchung gerade im letzten Teil „Robot and Cyborg Art“ aus einer teleologischen Ausrichtung Anforderungen an Kunst bzw. Skulptur zu formulieren, die vor allem geprägt sind von der Faszination an zeitgenössischer ‚artificial intelligence‘-Forschung.¹⁰⁸ Wenn Burnham im obigen Zitat, auf den ersten Blick irritierend von ‚lifelike activity‘ spricht, dann wird in diesem Kontext deutlich, welches sein Bezugsrahmen ist, den er an anderer Stelle auch ausdrücklich formuliert:

„Such a prognostication views modern sculpture as a preparatory stage representing steps toward the simulation of biological life, a point in human evolution when the sculptor begins to imitate the machine maker and the creator of scientific models, unaware that the artefacts of technology are meant to do the same things as his own forms, and that they do them more successfully.“¹⁰⁹

Solche Prognosen, die sich aus den euphorischen Visionen der zeitgenössischen KI-Forschung und dem eindimensionalen Determinismus, den Burnham für die zukünftige Kunstentwicklung sieht, erklären, haben Unverständnis provoziert, wie überhaupt sein Buch in der damaligen Diskussion heftig umstritten war.¹¹⁰ Burnham selbst hat einige seiner Prämissen nur wenige Jahre später - nach einer Beschäftigung mit Levi-Strauss und dem Strukturalismus französischer Prägung - als Ausdruck zeitgenössischer Mythen gesehen:

107 ebenda, 9

108 Ausführlich und in Kenntnis z. B. von Marvin Minsky's Projekten am MIT hat Burnham das diskutiert in: Jack Burnham: *The Aesthetics of Intelligent Systems*. In: Arnold Joseph Tonybee u.a.: *On the Future of Art*, New York 1970, 95-122

109 Burnham 1968, 5. Siehe auch der Schlussteil des Buches: *A Teleological Theory of Modern Sculpture*, 370-378

110 Als Beispiele seien die beiden total in der Bewertung differierenden Rezensionen des Buches von Albert Elsen und Walter Bannard genannt. Beide erschienen in: *Artforum* H.5, Mai 1969

„I asked myself what, if any, the mythic tenets of *Beyond Modern Sculpture* could be. Obviously the illusion of progress is one. The idea of anthropocentricism is another - that is the notion that man can control animals and earthly resources. Another, of course, is the concept of a technological utopia. All these premises are implicit in the book. Frequently, I editorialize against them; at the same time I say to the reader, look the changes that technology has effected on the culture effect art just as well.“¹¹¹

Neben den europäischen Entwürfen einer Informationsästhetik, von Bense, Moles u.a. in den 50er Jahren begonnen, bleibt Burnhams Versuch einer der wenigen in der Kunsttheorie, die den diskursiven Anschluss an die Techno-Wissenschaften suchten. Es bleibt zu fragen, welche Ansatzpunkte er aus der aktuellen Kunstentwicklung für diesen Anschluss heranzieht und welches Beschreibungsinstrumentarium er einführt.

Sein mit ‚Sculpture as System‘ betitelter zweiter Teil des Buches zeigt, dass es sich um einen (notwendigerweise) noch un abgeschlossenen Versuch handelt, zeitgenössische Entwicklungen in der Kunst einerseits und kategoriale Elemente der zitierten Theorien andererseits zusammen zu denken. Zwar referiert er einige Grundbegriffe von Ludwig Bertalanffy's „General Systems Theory“¹¹² und Norbert Wiener's „Cybernetics“¹¹³, aber in seinen Beschreibungen der zahlreichen Beispiele tauchen sie selten wieder auf.

„Inasmuch as a system may contain people, ideas, messages, atmospheric conditions, power sources etc., a system is, to quote the systems biologist Ludwig von Bertalanffy, a ‚complex of components in interaction‘, comprised of material, energy and information in various degrees of organization. In evaluating systems the artist is a perspectivist considering goals, boundaries, structure, input, output and related activity inside and outside the system.

Where the object almost always has a fixed shape and boundaries, the consistency of a system may be altered in time and space, its behavior

111 Willoughby Sharp interviews Jack Burnham (1970). In: Jack Burnham: *The Great Salt Works. Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*, New York 1974, 63-69, hier: 64

112 Ludwig von Bertalanffy: *General Systems Theory. Foundations, Development, Applications*, New York 1968

113 Norbert Wiener: *Cybernetics or Control and Communication in the animal and the machine*, Boston 1948

determined both by external conditions and its mechanisms of control.“¹¹⁴

Nimmt man diese allgemeine - gegenüber der anfangs zitierten, erweiterten - Beschreibung Burnhams, die einem kurz nach seinem Buch 1968 erschienenen Aufsatz entnommen ist, zum Ausgangspunkt und setzt die von ihm genannten Aspekte in Relation zu den Kunstentwicklungen, die er in „Beyond Modern Sculpture“ als beispielhaft heranzieht, so lassen sich drei zentrale Differenzierungen herauslesen. Sie lassen sich zugleich als wesentliche strukturelle Aspekte der Bewegung <Durchstreichen – Verschieben – Ersetzen> in Bezug auf die Bildende Kunst, und speziell die Skulptur, diskutieren. Diese Aspekte der Differenzierung sind:

- **Bewegung** als neuer Parameter, die die Skulptur zu einem **zeitbasierten Medium** werden lässt;
- Tendenzen zur **Ephemerisierung bzw. Immaterialisierung** des Artefakts;

Sowie als zukünftige Aufgabe gesehen:

- die technologisch fundierte **dialogische Struktur zwischen Artefakt und Betrachter**.

Die Formulierung „a complex of components in interaction“, mit der Burnham Bertalanffy zitiert, markiert einen veränderten Kunstbegriff, von dem aus er argumentiert: das Kunstwerk wird als Organisation interagierender Komponenten und in Interaktion mit der Umgebung (Nicht-Kunst) beschrieben. Die genannten drei Aspekte entsprechen dabei verschiedenen Stadien des Durchstreichens, in denen performative Elemente und solche der Mensch/Maschine-Kopplung zusammen gebracht werden.

114 Jack Burnham: Systems Esthetics. In: *Artforum* No. 9, September 1968, 30-35, hier: 32

Kunst (werk) als „a complex of components in interaction“: Bewegung - Zeit

Auf dieser Basis und mit der Blickrichtung, die ausgehend von der Skulptur an deren Rändern nach Merkmalen der Auflösung ihres Objektcharakters sucht, ist der erste Aspekt, der u.a. die Entwicklung der *Kinetic Art* einschließt, der der **Bewegung**. In Bewegung versetzt werden zunächst - eingeschränkt - die einzelnen Komponenten eines Artefakts. ‚Real time‘ und ‚motion‘ werden zu Gestaltungsparametern der bildenden Kunst.¹¹⁵ Burnham verfolgt deren Vor-Geschichte in den Automaten-Konstruktionen vor allem des 18. Jahrhunderts sowie in den direkten Vorläufern in Futurismus, Konstruktivismus und dem Bauhaus zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Als Visionär kinetischer Kunstentwicklungen zitiert er vor allem Moholy-Nagy, dessen konzeptionelle Überlegungen weit über das tatsächlich Realisierte (und technisch Realisierbare) hinauswiesen:

„He sought to represent the transformation of sculptural qualities with the following equation: „sculpture = material + mass relationships, changes to the dematerialized and highly intellectualized formula: sculpture = volume relationships ...“¹¹⁶

Auch die Werke des ‚Kinetic Revival‘ der beginnenden 1960er Jahre basieren im wesentlichen noch auf Mechanik und bleiben damit weit hinter den zeitgenössischen technischen Möglichkeiten zurück. Der Spiel - Raum für Bewegungsanordnungen ist sehr begrenzt. Es entstehen wiederum Artefakte, deren Teile, oft motorgetrieben, geschlossene, wenig variable Bewegungszyklen vorführen. Jean Tinguely hat z.B. in seiner berühmten „Hommage a New York“ die Restriktionen der Maschine in ihre Selbsterstörung aufgelöst und so den Spiel-Raum ‚erweitert‘. Diese Artefakte sind dem Objektcharakter der traditionellen Skulptur verhaftet, insbesondere wenn sie ihre maschinellen Anteile als nicht zum Kunstwerk gehörend verstecken, gleichzeitig verweisen sie aber in Burnhams Argumentation schon voraus auf die ‚man-machine-communication‘ als Flucht-

115 Burnham 1968, 218

116 ebenda, 236. (Dort zitiert nach: L. Moholy-Nagy: The New Vision: Fundamentals of Design, Painting, Sculpture, Architecture, New York 1938)

punkt.

„Thingness continued to be an important consideration to the Kineticists of the 1920s. It still is for the present generation of Kinetic artists, though their *theoretical* concern are less a space-object duality. The emphasis presently seems to be on the *qualities of motion* and on *time sequences*.“¹¹⁷

Die Äußerungen einiger kinetischer Künstler, vor allem von George Rickey, Takis und Len Lye machen deutlich, dass ihr Interesse sich auf die Auflösung der Artefakte in Dispositionen für Events oder Situationen richtet, in denen Bewegung als Aktivität eine neue Qualität erreichen kann. Hier tritt eine im Grund vergleichbare Entwicklung zutage, wie sie Allan Kaprow ausgehend vom Bild über das Environment zum Happening gezeichnet hat. Dieser Verbindung geht Burnham bemerkenswerter Weise nicht nach.

An solchen Erweiterungen innerhalb des Kinetic Revival lässt sich beobachten, dass ‚Skulptur‘ in der Ablösung von ihrem Objektcharakter und der Auflösung in ein kinetisches Ensemble zu einem zeitbasierten Medium wird (wie auch Film, Musik, Performance), indem die Zeitkomponente der Bewegung in den Vordergrund rückt.

„There exists an evolution of concerns among Kineticists, and the earlier preoccupation with form realized through motion has given way to visions of immateriality and a concern for the dimension of time itself. Time becomes the medium of expression, the means of measuring the dynamics of an event so that, beyond the problem of sculptural representation, interest is sustained in kinetic activity itself.“¹¹⁸

Die aus dem Blickwinkel der Bildenden Kunst neue Bedeutung von Zeit als Gestaltungsparameter ist auch von den Intermedia-Künstler betont worden. ‚Real time‘ - wie Burnham den technischen Begriff eingangs zitiert, den er an anderer Stelle weiter erläutert und auf seinen Entstehungskontext hin verfolgt¹¹⁹

117 Burnham 1968, 237

118 ebenda, 273/274

119 In einem Aufsatz von 1969 „Real Time Systems“ (in: Artforum H.9, 1969, 49-55) führt er diesen Begriff als einen der Informationsverarbeitung ein und wendet ihn auf künstlerische Anordnungen an. 1975, im Beitrag zu einem Katalog von Hans Haacke führte er dann genauer aus: „The term ‚real time‘ is a concept that was first developed in the late 50s and early 60s by the designers of the computer systems network for the United States Air Force Strategic Air Command. (...) Gradually the term ‚real time‘ has been applied to time-sharing computer systems where there is

- meint zunächst nicht-fiktive oder nicht-repräsentierte, nicht-abgebildete Zeit, die eben nur durch Bewegung sichtbar gemacht werden kann. Arbeiten von Hans Haacke, der organische Prozesse und ökologische Systeme im Kunstkontext präsentiert, sind Beispiele, die er nennt. Wenig einsichtig wird jedoch hier der durch Analogie hergestellte begriffliche Anschluss an die Informationstheorie, wie er sich z.B. im folgenden Satz findet:

„What a few artists are beginning to give the public is real time information, information with no hardware value, but with software significance for effecting awareness of events in the present.“¹²⁰

Im Zuge der Auflösung von ‚Skulptur‘ in ein zeitbasiertes Medium werden allerdings andere Probleme, die sich mit Begriffen der Computerwissenschaft/Datenverarbeitung und Kybernetik fassen lassen, deutlich: Fragen nämlich nach der Programmierung eines zeitlichen Ablaufs und seiner Steuerung. Im Gegensatz zu den zeitgenössischen Musiker/Komponisten, die begonnen hatten mit technisch basierten Zufallsprozessen zu experimentieren, war diese Frage der Steuerung einer Anordnung in der Zeit für die kinetischen Künstler relativ neu. Sequentielle Wiederholungen von wenig komplexen Bewegungszyklen waren das Resultat.

Kritiker der *Kinetic Art*, wie Philip Leider hatten schon früh auf die aus ihrer Sicht simplen, langweiligen ‚activity pattern‘ der entsprechenden Anordnungen hingewiesen und sie dabei mit traditionellen Theaterdramaturgien verglichen, von denen allerdings nur der aufs äußerste reduzierte Zirkel von Anfang-Mitte-Ende übrig geblieben sei.¹²¹ Genau hier aber sollen zeitgenössische (und zukünftige) Technologien an die noch uneingelösten Möglichkeiten kinetischer Kunst und ihrer Erweiterungen anschließen.

Zu diesen Erweiterungen gehört auch der Wunsch eines Teils der kinetischen Künstler nach Öffnung der Anordnung für Eingriffe der Betrachter und damit auch nach neuen Formen der control & communication. Burnham verfolgt die-

no more than a normal conversational interval between computer and its user.“ Zit. nach: Jack Burnham: Steps in the Formulation of Real-Time Political Art. In: *Hans Haacke – Framing and Being framed. 7 Works 1970-75*, Halifax/New York 1975, 127-140, hier: 133

120 Burnham 1969, 51/52

121 Philip Leider: Kinetic Sculpture at Berkeley. In: *Artforum*, Mai 1966, 40-44

sen Aspekt im letzten Teil seines Buches unter dem Titel „Robot and Cyborg Art“ und entwirft dort Ansätze für eine Kunst der „two-way-communication“. Allerdings bleibt er - wie man sehen wird - im wesentlichen fixiert auf ‚intelligente Systeme und Artefakte‘ und damit seinem Ausgangspunkt Skulptur verhaftet. Das ist einer der Gründe, warum er die räumliche Dimension der Bewegung nicht als gesonderten Gestaltungsaspekt thematisiert. Die Verbindung zu ‚Environment‘ als einer Form der Auflösung des Objekts in den Raum - wie sie auch Kaprow beschreibt - und als ein Angebot an den Betrachter zur aktiven Nutzung, noch vor jeder technologischen Fundierung, wird zwar hin und wieder erwähnt, aber nicht zu einem zentralen Bezugspunkt gemacht. „Environment is an involvement of the spectator“ und fordert heraus, daß „the spectator is physically engaged“, schrieb Lawrence Alloway in einem Text zu Installationen und Environments, die sich als „participatory art“ verstanden.¹²² Es ist allerdings nicht die programmierte Bewegung des Artefakts, das sich auf dem Stand der von Burnham beschriebenen Beispiele ‚auf der Stelle bewegt‘, in einem mechanischen Gleichgewicht schwingt, rotiert u.ä. - also im wesentlichen den Raum der Skulptur einnimmt -, die hier den Übergang zur Bewegung im Raum markiert, sondern die physische Bewegung des menschlichen Betrachters/Akteurs. „The interaction of physical objects and human movement is basic to participatory art“, sagt Alloway und stellt damit einen Anschluss an Entwicklungen her, auf die auch Frank Popper, Chronist und Theoretiker der Kinetischen Kunst, fokussiert: die Erweiterung der Kunst in das Environment im weiteren Sinne, in die Architektur und die Landschaftsgestaltung einerseits und als eine Öffnung der Kunst in Hinblick auf die „möglichst vielseitige Aktivierung des Publikums“.¹²³

122 Lawrence Alloway: Interfaces and Options. Participatory Art in Milwaukee and Chicago. In: *Arts Magazine*, September/ October 1968, 25-29, hier: 27

123 Frank Popper: *Die Kinetische Kunst. Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion*, Köln 1972, 123; siehe auch: Frank Popper: *Art - Action and Participation*, London 1975

Kunst(werk) als „a complex of components in interaction“: Immaterialisierung – Ephemerisierung und die Materialität des Trägermaterials

Auf der Basis und im Kontext der Integration von (elektrischem) Licht als Medium in die Kunst – der Entwicklung von Licht/Skulptur – erschließt sich der zweite Aspekt im Übergang von Objekt zu System: die „ephemeralization“ als ein Schritt zur Immaterialisierung und zur Auflösung des Artefakts in seine Umgebung. Der Begriff der Ephemerisierung ist Buckminster Fullers Ideen zu einer ‚Design Science‘ entlehnt, der ihn schon 1938 entwickelte.¹²⁴ Die Ephemerisierung technischer Ressourcen nach dem Prinzip „efficiency = doing more with less“ leitete Fuller sowohl aus wissenschaftlich-technischen Erkenntnissen wie aus ökologischen Erfordernissen ab.¹²⁵ Mit der Einführung dieses Begriffs stellt Burnham, implizit, die zeitgenössischen Kunst-Entwicklungen in diesen Zusammenhang allgemeiner Konstruktionsprinzipien und -aufgaben. Mobilität und Transparenz sind Zeichen der Ephemerisierung in Fullers architektonischen Entwürfen, z.B. der ‚geodesic domes‘, die durch entsprechende Materialien hergestellt werden. (Plexi)Glas, PVC-Folie u.a. transparente und/oder bewegliche Materialien sind denn auch neben dem Einbezug von Licht „forms of attenuated and unstable materiality“¹²⁶ auf dem Weg zur Immaterialisierung des Objekts Kunst.

Die Auflösung des Artefakts in die Umgebung, in das ‚environment‘ im weiten Sinne, Innen- und Außenräume umfassend, ausgedehnt bis ins Weltall in Otto Pienes *Sky Art*¹²⁷ macht neue Relationen zum Sujet und Relationen neu sichtbar.

124 R.Buckminster Fuller: *Nine Chains to the Moon*, Carbondale 1963 (O:1938), 276-279

125 Siehe dazu: Joachim Krausse/Claude Lichtenstein (Hrsg.): *R.Buckminster Fuller – Your Private Sky*, 2 Bde, Zürich 1999/2001; Joachim Krausse: *Ephemerisierung. Wahrnehmung und Konstruktion*. In: Bernhard Dotzler / Ernst Müller (Hrsg.): *Wahrnehmung und Geschichte*, Berlin 1995, 155-171

126 Burnham 1968, 167

„Light“ - so sagt Piene - „is the incarnation of visible energy“.¹²⁸ Piene, der Ende der 1950er Jahre mit Heinz Mack und Günther Uecker in Düsseldorf die Gruppe ZERO bildete, verband in seinen „Licht Balletten“ schon seit Ende der 1950er Jahre Licht und Bewegung in performativen Formen. 1964 verließ er Deutschland, um den in den USA besseren Zugang zu zeitgenössischen Technologien nutzen zu können. Er arbeitete seit seiner Gründung 1968 am CAVS, war von 1974-94 dessen Direktor und hat dort jahrelang an der Vernetzung von Künstlerprojekten, die mit jeweils neuen Medien, interaktiven Anordnungen und der Verbindung zu performativen Formen arbeiten, mitgewirkt und sie ermöglicht.¹²⁹ 1965 schrieb er im Katalog *Light Ballet*:

„My endeavor is twofold: to demonstrate that light is a source of life which has to be continuously rediscovered, and to show expansion as phenomenal event. (...) Previously paintings and sculptures seemed to glow, today they do glow, they are active, they give, they do not merely attract the eyes, they do not merely express something, they are something. (...) Energy in a contemporary form produces the living media.“¹³⁰

Was aber beschreibt in diesem Zusammenhang die Formulierung der Immaterialisierung? „Elektrisches Licht ist reine Information“, sagte Marshall McLuhan.¹³¹ Aber die künstlerische Arbeit mit Licht ist sinnlich wahrnehmbar gemachte Information, sichtbar gemachte Energie. Sie ist - auch wenn sie das Objekt verflüchtigt - an Formen der Materialisierung gebunden: an Apparaturen und Materialien, die Intensität, Farbigkeit und Anordnung der Lichtquellen organisieren, an Materialien und Anordnungen, die als Reflexionsgrund, Projektionsfläche oder -raum dienen und das Spiel mit Licht und Schatten ermöglichen sowie an Steuerungseinheiten, die das on/off eines zeitlichen Rhythmus

127 Siehe dazu: *Otto Piene - Retrospektive 1952-1996*. Katalog der Ausstellung des Kunstmuseums Düsseldorf, Köln 1996; Susanne Rennert/Stephan v. Wiese (Hrsg.): *Sky Art 1968-96*, Köln 1999

128 Burnham 1968, 311

129 Otto Piene: *Dialog und Konferenz*. CAVS, A-S-T, Interactivity. In: *Interact! Schlüsselwerke interaktiver Kunst*. Katalog, Duisburg 1997, 36-40

130 Otto Piene: *Light Ballet*. In: Katalog der Howard Wise Gallery, New York 1965, unpag.

131 McLuhan 1994, 22

des Lichtes regulieren.

„Systems derived from various types of electric light and its control apparatus are the means for the recent and successful entrance of direct light in the plastic arts.“¹³² Alle diese apparativen Teile einer Licht-Kunst-Anordnung können, wie Burnham selbst zeigt, wieder zum Kunst-Objekt gemacht werden. Die Projektionsfläche kann dabei zur Leinwand werden, die Apparatur der Lichtquellen zur Skulptur, wie z.B. in Moholy-Nagys *Light-Space-Modulator* (1922-30). In der **Verbindung von Licht, Bewegung und Ton/Musik** entwickelte sich demgegenüber in den 1960er Jahren mit Light Shows einerseits - im Kontext der PopKultur und der psychedelischen Kunst - und weiträumigen, computergesteuerten Installationen im Außenraum, wie sie z.B. die Gruppe PULSA in Boston u.a.¹³³ realisierte, eine deutliche Auflösung des Objektes in den Raum, die Ereignis-Charakter annahm und Aktivitäten der Teilnehmer/Zuschauer integrierte. Die ‚Dramaturgie‘ der aufeinander folgenden oder parallelen, wechselnden Licht/Ton-Kombinationen wurde durch zeitliche Programmierung festgelegt. An diesen komplexen technisch fundierten Anordnungen lässt sich ihr systemischer Charakter beobachten:

„At the present stage emitted light best demonstrates one of the primary qualities of systems: the tendency to fuse art object and environment into a perceptual whole. In fact, the trend of Light Art is to eliminate the specific art object and to transform the environment into a light-modulating system sensitive to responses from organisms which invade its presence.“¹³⁴

Die Verbindung von Licht und Bewegung weist auf einen naheliegenden Zusammenhang hin, den Burnham interessanterweise nicht thematisiert: den zur

132 Burnham 1968, 285

133 PULSA: „Boston Public Gardens Demonstration“ (1968): 55 stroboskopische Xenon-Lichter wurden in dem 1,4 Hektar großen Teich des Parks unter Wasser angebracht, dazu 52 polyplanare Lautsprecher über Wasser. Beide Gruppen wurden durch Computer und Magnetband so programmiert, dass sie den ganzen Park mit zyklischen Licht- und Klangausbrüchen erfüllten.“ Zit. nach: Davis 1975, 113/114; Siehe dazu auch: Burnham 1970, 107-108; D.L.Shirey: PULSA - Sound, Light and seven young Artists. In: *New York Times* 24.12.1970, 10

134 Burnham 1968, 285

Film/Kunst. Das Spiel mit bewegten Licht/Schatten findet man im abstrakten Film der 1920er und 1930er Jahre ebenso wie in den zeitgenössischen experimentellen Flicker-Filmen. Die Auflösung der Projektionsfläche in das Environment führt unmittelbar zum ‚Expanded Cinema‘, dem ich mich im weiteren Verlauf dieser Arbeit zuwenden werde.

Trotz der offensichtlich notwendigen, wie auch immer gestalteten - ausgestellten oder versteckten - apparativen und materialen Voraussetzungen und Implikationen von Licht-Kunst treibt Burnham die Tendenz zur Immaterialisierung bis dahin: „increasingly pure energy and information seem to be the essences of art“.¹³⁵ Auch wenn im Buch noch nicht ausgeführt, sondern erst in weiteren Texten und seinem Ausstellungsprojekt *SOFTWARE* (1970/71) verfolgt, legt er damit den Anschluss zu einem anderen Begriff aktueller Technikentwicklung, dem des information processing. Der unmittelbare Anknüpfungspunkt ist die Beschäftigung mit der künftigen Rolle des Computers in und für Kunst (und Gesellschaft)¹³⁶, was sich auch in Titel und Konzeption des Ausstellungsprojektes¹³⁷ widerspiegelt. Er wendet den technischen Begriff aber zurück auf Formen der künstlerischen Auseinandersetzung, die wie z.B. die Konzeptkunst ebenfalls Schritte in die Immaterialisierung und Auflösung des Kunstobjektes markierte. „Signal recognition that art is information processing appeared with Conceptual Art“.¹³⁸ Aber auch die Vorführung von organischen Prozessen und die Öffnung der Kunst hin zu ökologischen und natürlichen Systemen, wie sie Hans Haacke und andere zu der Zeit praktizieren, werden unter diesen Begriff subsumiert, ohne dass der Erkenntnisgewinn oder die analytische Reichweite dieser Übernahme thematisiert wird.

Das Problem dieses begrifflichen Anschlusses liegt auf verschiedenen Ebenen und ist ganz dazu angetan, die systematischen Ansätze, die in der systemischen Beschreibung Burnhams vorhanden waren, zu verwirren. Zum einen zwingt die Übernahme von Begriffen der Informationstheorie quasi die Immate-

135 ebenda, 311

136 Siehe dazu: Burnham 1970 sowie meinen Abschnitt zu „Cybernetics & Art“

137 Siehe dazu den Katalog zu seiner Ausstellung: *SOFTWARE. Information Technology: its Meaning for Art* (Jewish Museum), New York 1970

138 Burnham 1969, 53

rialisierung in den damit benannten Kunstprozessen per Analogie herbei, da es in ihrer ‚klassischen‘ Ausprägung bei Claude Shannon ja gerade um die abstrahierende Reduktion auf berechenbare Einheiten geht („A Mathematical Theory of Communication“).

Genau daran anknüpfend entwickelten Max Bense und andere seit Ende der 1950er Jahre eine Informationsästhetik, deren Ziel es war „analytische Techniken, zur objektiven Beschreibung und numerischen Bewertung von künstlerischen Objekten“¹³⁹ zur Verfügung zu stellen. Der Grad von Ordnung und Komplexität, strukturelle Verteilungen, die mathematischer Beschreibung zugänglich sind, wurden zu Basisdaten für die Ermittlung ästhetischer Information. Immaterialisierung als Abstraktion war die Voraussetzung eines solchen Analysemodells, wobei ‚ästhetischer Zustand‘, ‚ästhetische Information‘ sich nicht auf den Bereich der Kunst beschränkte und auch dort nur als *ein*, eben messbarer Aspekt gesehen wurde.¹⁴⁰ Unberücksichtigt musste dann allerdings die Frage nach der Materialität der Träger der Information bleiben.

So verschwinden hinter der Adaption dieser Begrifflichkeit Differenzen, die es nicht nur im Hinblick auf Kunstwerke und -prozesse zu entwickeln gilt: die Auflösung des Objekts zum System ist Immaterialisierung vom Standpunkt der Geschichte der Skulptur (Bildenden Kunst) aus, denn ihr ist das eine abgeschlossene, materiell manifeste/massive, dauerhafte Artefakt abhanden gekommen. Aber auch für die systemisch verbundenen Elemente, Prozesse, Medien gilt, dass sie ihre je eigene Materialität haben. Das ist/sollte zentraler Aspekt eines theoretischen Diskurses sein, der Medialität reflektiert. Das lässt sich für in Aktionen und Performances interagierende Komponenten ebenso nachvollzie-

139 Max Bense: Ist Kunst berechenbar? Entgegnung und Ergänzung. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 13.März 1968, 22

140 Siehe dazu: Max Bense, *Ästhetische Information* (Aesthetica II), Krefeld/Baden-Baden 1956; Max Bense: *Ästhetik und Zivilisation. Theorie der ästhetischen Kommunikation*, Krefeld/Baden-Baden 1958; Max Bense: *Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik*, Krefeld u.a. 1960; Günther Pfeiffer: Ist Kunst berechenbar? Max Bense und der Computer. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 17.2.1968; Abraham Moles: *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Köln 1971 (O: 1958)

hen wie an den Manifestationen der Concept Art, die auch, wenn sie sich auf die schriftliche Kommunikation von Ideen konzentriert und deren philosophisch-linguistische Basis thematisiert, sich eines Mediums bedienen muss - oft sogar im Spiel mit Referenzen an traditionelle Kunstmedien wie Malerei, Schrifttafel und die Wände der Galerieräume. Die Londoner Gruppe *Art & Language* hat in einer Kritik an dem Begriff der „dematerialization“ darauf hingewiesen: „They may not be an art-object as we know it in its traditional matter-state, but nevertheless they are matter in one of its forms ...“¹⁴¹ In der zeitgenössischen Diskussion der 1960er Jahre allerdings spielen die Begriffe der Dematerialisierung oder Immaterialisierung eine wichtige Rolle, wie der Text zeigt, auf den sich die Kritik der *Art & Language* Gruppe bezog, aber auch Beschreibungen z.B. von Frank Popper.¹⁴² In diesem Text, einem 1968 erschienenen Aufsatz von Lucy Lippard und John Chandler, heißt es u.a.:

„The visual arts at the moment seem to hover at a crossroad that may well turn out to be two roads to one place, though they appear to have come from two sources: art as idea and art as action. In the first case, matter is denied, as sensation has been converted into concept; in the second case, matter has been transformed into energy and time-motion.“¹⁴³

Die Formen der Ent/Immaterialisierung waren zugleich Auseinandersetzung, Selbstreflexion des gesellschaftlich etablierten, ökonomisch in Marktstrukturen fundierten Systems Kunst im Medium Kunst. An die Verweigerung eines handelbaren Objektes war die Hoffnung geknüpft, zumindest für eine kurze Zeitspanne die Grenzen dieses Systems zu unterlaufen - es zu destabilisieren -, die bis dato durchgesetzten Qualitäts- oder Wertmaßstäbe in Frage zu stellen; und damit auch die allzu gewohnten Formen ästhetischer Wahrnehmung zu irritieren, deren Veränderung durch die medialen Verschiebungen zu thematisieren. Lippard macht das im Vor- und Nachwort ihrer Materialsammlung deutlich, die

141 Unpublished letter-essay from the Art-Language group, Coventry, March 13, 1968. Zit. nach: Lucy Lippard (ed. and annotated by): *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, London 1973, 43

142 Popper 1972, 1975

143 Lucy Lippard / John Chandler: The Dematerialization of Art. In: *Art International*, Februar 1968. Zit. nach: Lippard 1973, 42/43

eben der „dematerialization of art“ gewidmet ist.¹⁴⁴ Das führt dann allerdings zur zweiten Ebene des Systembegriffs, wie er in der Einleitung erläutert ist: Die Auflösung des Objekts in eine System-Kunst ist gleichzeitig eine Operation an den Grenzen des etablierten und gesellschaftlich ausdifferenzierten Kunstsystems. Das hat Burnham selbst in Texten, die dem Buch *Beyond Modern Sculpture* folgen, beschrieben und seine dort herangezogenen Beispiele machen das deutlich. Hans Haackes Integration vorgefundener natürlicher und organischer Prozesse in den Kunst-Kontext¹⁴⁵ ebenso wie *Levine's Restaurant* - Les Levine deklariert (s)ein Restaurant zum Kunstwerk - sind Arbeiten an den Grenzen des Kunstsystems. „There are two kinds of artists: those who work within the art system and those few who work with the art system“, schrieb Burnham pointiert.¹⁴⁶ Das ist allerdings – wie diese Beispiele auch belegen – nicht unmittelbar mit dem Einbezug zeitgenössischer technischer Medien und Anordnungen verbunden, sondern bleibt dieser Frage vorgängig.

144 Lippard 1973

145 Hans Haacke, mit dem Burnham damals in engem Kontakt stand, ist einer der Künstler, die explizit von systemtheoretischen Grundlagen aus argumentieren: „The working premise is to think in terms of systems; the production of systems, the interference with and the exposure of existing systems. Such an approach is concerned with the operational structure of organizations, in which transfer of information, energy and/or material occurs. Systems can be physical, biological or social. They can be man-made, naturally existing or a combination of any of the above. In all cases verifiable processes are referred to.“ Haacke 1969, zit. nach: Lippard 1973, 123; Siehe auch: Burnham 1969

146 Burnham 1969, 55

Kybernetische Modellierung des „complex of components in interaction“: Mensch-Maschine-Interaktion

Der dritte Aspekt, der erst den unmittelbaren Anschluss an die zeitgenössische Wissenschaft/Technologie markiert, umfasst die neue Qualität einer dialogischen Struktur zwischen Betrachter und Artefakt (two-way-communication) und im Kontext kybernetischer Modelle: die Mensch-Maschine-Interaktion bzw. -Kopplung. Erst darin liegen für Burnham die Potentiale einer System Kunst, deren Ansätze er in Kinetik und Lichtkunst beschrieben hat und die sich auf der Basis fortgeschrittener Technologie erst voll entfalten.

„The system is a logical means for handling complex interacting mechanisms in motion. (...) While the system is a fundamental concept of cybernetics, its value of an artistic idea lies in its power to cope with kinetic situations, and particularly the connecting structures of evolving events.“¹⁴⁷

In Zukunft könnte dies, so seine Perspektive, letztlich zur Konvergenz von Kunst und Wissenschaft/Technologie führen, insofern Kunst zu einer Teilmenge modellbildender Tätigkeiten wird. Auch hier könnte man unausgesprochene Referenzen an Buckminster Fullers Idee einer „anticipatory design science“ vermuten.¹⁴⁸ Die Beispiele, die die zukünftigen Möglichkeiten verdeutlichen sollen, stammen aber mehrheitlich aus nicht-künstlerischen Bereichen, ohne dass dabei deren instrumentelle, zweckgebundene Ausrichtung reflektiert wird. Roboter, Cyborgs und ‚responsive systems‘ sind die drei Anordnungen, an denen Burnham verschiedene Aspekte einer Interaktion zwischen Mensch und Artefakt, zwischen Menschen und technisch vermittelter Umgebung beschreibt und auf ihren bisherigen Einfluss in der Kunst untersucht.

Im Rekurs auf Basisbegriffe der Kybernetik (control, communication, feedback), wie sie Norbert Wiener 1948 entwickelte, entwirft er Rahmenbedingungen für

147 Burnham 1968, 318

148 R.Buckminster Fuller: *A Comprehensive Anticipatory Design Science* (1963). In: ders.: *No More Secondhand God*, New York 1971, 75-104; Siehe auch: Krause/Lichtenstein 1999

eine Cyborg Art, die an den ungelösten Problemen der kinetischen Kunst ansetzen, die aber in der Vermischung von Ergebnissen der Techno-Wissenschaften mit (noch) nicht vorhandenen Entwicklungen in der Kunst kein kohärentes Programm ergeben, sondern neue Fragen aufwerfen. Das ist einerseits angesichts des technischen Standards und der Zugangsmöglichkeiten nicht verwunderlich, andererseits ist seine projektive Konsequenz zu diesem Zeitpunkt bemerkenswert:

„Many artists, particularly Kinetic Artists, have expressed a desire for a flexible interrelationship between their work and the viewer. This interrelationship implies the use of negative feedback, and present Kinetic experiments reveal few, if any, significant successes in this direction.“¹⁴⁹

In Zusammenhang mit der Auflösung des unbeweglichen Artefakts (Skulptur) in ein zeitbasiertes Medium ist auf die daraus resultierende Notwendigkeit einer Programmierung des zeitlichen Ablaufs und seiner Steuerung hingewiesen worden. Mit dem Wunsch eines Teils der kinetischen Künstler nach relativer Instabilität, Unvorhersehbarkeit der Bewegungsabläufe und einer Öffnung gegenüber dem Betrachter verbindet sich nun die Frage nach der Gestaltung der ‚control devices‘. Die **Art der Steuerung/Kontrolle und die Form des Interfaces** als Verbindung zwischen Artefakt und Betrachter/Benutzer setzen den technischen Rahmen für diese Erweiterung, wobei der Begriff des Interfaces hier allerdings (noch) keine Rolle¹⁵⁰ spielt. Als einen der ersten Künstler, die die Bedeutung von

149 Burnham 1968, 319

150 Der Begriff des ‚Interface‘ (= Human-Computer Interface) umfasst im Sinne der heutigen Informatik die „Sprachen, Programme und Geräte, die dem Benutzer für den Umgang mit einem Datenverarbeitungssystem zur Verfügung gestellt werden, sowie deren Darstellung und menschengerechte Gestaltung“ (Duden Informatik, Mannheim 1993, 625). In diesem Sinne der Benutzerschnittstelle beginnt er in der damaligen Debatte eine Rolle zu spielen, aber erst in Anfängen, was u.a. mit dem technologischen Entwicklungsstand der Benutzeroberflächen von Computern zusammenhängt. Siehe Abschnitt: „Cybernetics & Art“, Alloway benutzt den Begriff im Aufsatz ‚Interfaces and Options‘ in einem allgemeinen Sinne, der nur teilweise identisch ist mit dem heutigen technischen Begriff. Interfaces sind in seinem Sinne alle Aspekte einer Environment-Anordnung, die auf Partizipation des Betrachters zielen, die ihn physisch in die Anordnung hereinziehen, verwickeln. „The clarity of the boundaries where art (and the artist’s direct control) ends and the environment begins can be blurred, both by physical intervention of the spectator and by the use of flexible materials. Both situations make complex or evasive interfaces that replace, or at

least compromise, the object status and internal self-distribution of the art (...)“. In: Alloway 1968, 27; Daß Burnham den Begriff auch in diesem Sinne nicht aufnimmt, hängt zusammen mit seiner Nicht-Behandlung der Frage nach der Art der Adressierung des Zuschauers. Siehe dazu auch den Abschnitt „Cybernetics & Art“.

151 Nicolas Schöffer: *Die Kybernetische Stadt*, München 1970 (O: Paris 1969). Siehe zu seiner Wirkungsabsicht: „Der so geschaffene visuelle oder audiovisuelle Komplex ist in der Lage, tiefer in das psychophänomenologische Feld des Betrachters vorzustoßen, ihn gewissermaßen in seine Obhut zu nehmen, ihn zu stimulieren oder ihn zu entspannen durch die Verwendung ästhetischer Produkte, die umso wirksamer sind, als sie ihrem Wesen nach immateriell und nicht formal sind und bei denen Zeiträume an die Stelle der Körper, zeitliche Rhythmen an die Stelle der Oberflächengestalt treten. Die programmierten Stimmungsbereiche haben ein unmittelbares Kommunikationsvermögen.“ (ebenda, 65)

152 Burnham 1968, 340

153 Norbert Wiener: *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine*. 2. erg. Aufl., Düsseldorf/Wien 1963, 148f

für ihn, wie oben schon zitiert, die Basis für die Weiterentwicklung der in der kinetischen Kunst avisierten Interaktion des Benutzers mit dem Artefakt. Er verfolgt dabei im Kern die Idee, „that art, to engage in a series of interactions with the human observer, must itself possess some degree of intelligence“.¹⁵⁴ Lernende Maschinen und selbstregulierende Systeme, die mit Licht/Ton-Sensoren ausgestattet, aufgrund von Rückkopplungsprozessen komplexerer Vernetzung Verhaltensmuster gegenüber ihrer Umgebung sowie ein ‚Gedächtnis‘ (Speicher) entwickeln, sind das Vorbild für diesen ‚degree of intelligence‘. „Without creating life in the sense that a biologist would find acceptable, cyberneticians have invented a number of electromechanical and electrochemical analogues based on organic stability and sensory feedback.“¹⁵⁵ In den in diesem Sinne – und damit eng mit den zeitgenössischen Reduktionen der KI-Forschung verbundenen – **intelligenten Artefakten oder Systemen** sieht Burnham den zukünftigen Schritt zu einer **Cyborg Art** - einen Begriff, den er als erster in die Kunstdebatte einbringt.

„The term *cyborg* refers to both electromechanical systems with lifelike behavior and man-machine-systems which parallel (through feedback) some of the properties of single biological organisms. In the first instance, there are a few autonomous cybernetic sculptures that interact with some stimuli but remain, nevertheless, unattached to the human viewer. The second group is characterized by a class of constructions - cybernetic games - in which human participation and reaction are necessary in order to make the work of art become ‚alive‘. Both art forms move beyond the linear work cycle of machine-driven Kinetic Art and establish complete behavior patterns that are not clearly predictable, but neither are they pseudo-random events.“¹⁵⁶

Interessant festzuhalten bleibt, dass er einen Aspekt zeitgenössischer Mensch-Maschine-Kopplung gar nicht erwähnt, möglicherweise weil er vor allem und zunächst in musikalischen Anordnungen erprobt wurde: nämlich die Kopplungen, die mit Biofeedback arbeiten, d.h. die die körpereigenen Impulse des Menschen als Steuerungsmechanismen eines Artefakts, Instruments bzw. einer

154 Burnham 1968, 313

155 ebenda, 334

156 ebenda, 333

Apparatur einsetzen.¹⁵⁷

„Complete behavior patterns“ und „not clearly predictable“ sind die beiden Merkmale, die als Bedingungen für die Entwicklung ‚intelligenter‘ Artefakte oder Systeme genannt werden. Beide Merkmale bleiben in den praktischen Konsequenzen für die künstlerische Arbeit unscharf. Die ‚Verhaltensmuster‘, die – wie er in einem späteren Text ausführt¹⁵⁸ – durch computergestützte Programmierung und Steuerung etabliert werden sollen, setzen an dem in der kinetischen Kunst beobachteten Problem der simplen Bewegungs- und Aktivitätszyklen an und schreiben sie in Richtung auf eine komplexere ‚Dramaturgie‘ fort. Der theatertheoretische Begriff der ‚Dramaturgie‘ macht, wenn man ihn von seiner engen Bindung an den dramatischen Text löst, meines Erachtens noch am ehesten deutlich, was Burnham so nicht formuliert: es geht um eine erkennbare Struktur der Artikulationen der Artefakte/Systeme (in der damaligen Diskussion im wesentlichen Licht und Ton) in der dynamischen Entwicklung eines Events. Mehrfach nennt er in diesem Kontext mit dem Begriff ‚purposeful‘ ein Kriterium des Gelingens, das sich aber eher an die anwendungsorientierten Entwicklungen ‚intelligenter Artefakte/Systeme‘ anlehnt, als dass es in seiner Allgemeinheit Ideen für eine spezifisch künstlerische Auseinandersetzung impliziert. Auch die Einführung des Begriff ‚games‘, ohne Reflexionen über mögliche Spielregeln, die ja auch im weiteren Sinne zu dramaturgischen Aspekten führen könnten, macht die Perspektive nicht klarer.

Ähnliches gilt für das zweite Merkmal der ‚unpredictability‘: durch das einfache Einschalten von Zufallsgeneratoren in den Programmierungsprozeß wird zumeist keine erkennbare Struktur erreicht, das ist seine Kritik. Aber gleichzeitig soll ein Moment der Überraschung und Spannung für den Betrachter/Benutzer erhalten bleiben. Der ganze Kontext der ‚chance operations‘, die sowohl in der zeitgenössischen Musik (Cage u.a.) wie auch in den Spiel-Formen der Fluxus-Events eine große Rolle spielen (George Brecht, Higgins) bleibt unerwähnt.

„...of future art is apparent: the joining of dissimilar systems into playful semi-automatic games in which the human operator can be seduced by an

157 Siehe u.a.: Barbara Büscher: Brain Operas. Gehirnwellen, Biofeedback und neue Technologien in künstlerischen Anordnungen. In: *Kaleidoskopien*, H.3, 2000, 32-49

158 Burnham 1969

element of unpredictability while charged with the impression of strong purpose.“¹⁵⁹

Die künstlerischen Beispiele, die er beschreibt und diskutiert, genügen, wie er selbst sagt, in den meisten Fällen diesen Anforderungen nicht und wenn, dann in eher tastenden Ansätzen. Die computergesteuerten Events im Außenraum der Gruppe PULSA – wie etwa *Boston Public Gardens Demonstration* (1968) – sind mit hoher Geschwindigkeit wechselnde Licht und Ton-Konfigurationen, die den Spaziergänger attackieren, ohne dass, wie Burnham sagt, Strukturen erkennbar würden. Sie arbeiten zwar z.T. mit Sensoren, die auf Licht, Bewegung, Temperatur reagieren, aber eine dialogische Adressierung des Betrachters/Spaziergängers lässt sich aus den Beschreibungen nicht erkennen.

Am deutlichsten auf dem Weg zu ‚responsive systems/environments‘ sieht er James Seawright, einen Künstler, der ausgehend von programmierten Lichtskulpturen „recognized the possibilities of an ‚integrated aesthetic unit‘ with responses to outside stimuli which automatically gather into rich behavior patterns“.¹⁶⁰ 1968 realisierte Seawright für die *Magic Theatre*-Ausstellung in Kansas City *Electronic Peristyle*, eine kreisförmige Anordnung von Säulen, die auf die Bewegung des Betrachters mit Ton, Licht und Wind reagierten. Über Sensoren im Fußboden wurden die Bewegungen registriert und von einer Steuerungseinheit in der Mitte des ‚Platzes‘ verarbeitet. In einer Vorstellung seiner Arbeiten legt der Künstler Wert auf die Durchschaubarkeit für den Betrachter/Benutzer:

„The way the effects are organized is designed to allow the viewer to see that he is influencing what is going on. (...) The longer he is involved, the more he is able to see what he is controlling and what he isn't.“¹⁶¹

Das allerdings funktioniert am besten, wie er weiter ausführt, wenn nur ein Betrachter/Benutzer sich in diesem Environment aufhält. Seawright reflektiert – und das ist ein wichtiger Aspekt, der über die von Burnham diskutierten Merkmale hinausgeht – die Art der Adressierung des Betrachters/Benutzers. Für ihn

159 Burnham 1968, 350

160 ebenda, 357

161 James Seawright: Phenomenal Art: Form, Idea and Technique. In: Toynbee 1970, 77-93, hier: 91

ist diese Durchschaubarkeit der künstlerischen und technischen Anordnung als reale Erfahrung ein Bestandteil dieser Adressierung, denn erst sie ermöglicht es dem involvierten Betrachter, mit den Reaktionen des Systems zu spielen. Das wiederum setzt beim Künstler voraus, Entwicklungen nicht vom gewünschten Effekt her, sondern aus einer genauen Kenntnisse der technischen Prozesse zu entwerfen.

„The more I work, the more I believe that the best ideas grow out of an understanding of the processes being used, rather than out of a preconceived notion of the effects to be achieved.“¹⁶²

Diese Vorstellung von der Art der Adressierung des Betrachters steht im völligen Gegensatz z.B. zu den Visionen Nicolas Schöffers, der die Effekte und nicht die zugrunde liegenden Prozesse ins Zentrum seiner Entwürfe stellt. Diese Differenz zeigt, dass sich auch in diesem Stadium der Entwicklung unterschiedliche Haltungen zum Umgang mit der technischen Involvierung des Betrachters beobachten lassen, die sich in den Merkmalen immersiv versus reflexiv verdichten.

Mit seinen umfangreichen Überlegungen, die an den zeitgenössischen Stand der KI-Forschung anschließen, bleibt Burnham letztlich auf die Seite des Artefakts fixiert. Das wird deutlich, wenn man die gesamte Frage der dialogischen Struktur zwischen Artefakt und Betrachter noch einmal zurück bezieht auf den Kontext, in dem sie auf der Seite der Künstler, insbesondere der kinetischen, auftauchte. Es war dies die – nicht nur technologisch fundierte – Partizipation des Betrachters. Frank Popper, Chronist und Theoretiker der kinetischen Kunst, hat gerade dies an deren Entwicklung – neben einer Erweiterung in das ‚environment‘ (und damit auch in die Architektur) – besonders hervorgehoben und dabei auch auf verschiedene Arten der Adressierung hingewiesen:

„Some form of soliciting the spectator has of course always existed in the field of art. But the qualitative rupture which has taken place recently in this respect has arisen as a result of an appeal to *total response*, that is to say, contemplative and physical at the same time.“¹⁶³

162 ebenda, 83

163 Popper 1975, 10

Der Entwicklung der Skulptur und der daraus resultierenden Blickrichtung verhaftet, sieht Burnham die systemische Erweiterung des Kunstwerks nicht klar genug als eine der **grundlegenden Anordnung von Künstler/Akteur – Prozess/Artefakt – Betrachter/Benutzer**. Allerdings geht er mit seinem letzten im Rahmen der ‚responsive systems‘ diskutierten Beispiel einen Schritt in diese Richtung, in dem hier nun tatsächlich die Verbindung von Live-Akteuren/Benutzern und technischen Systemen in Aktion thematisiert. Die Anordnungen der *Nine Evenings: Theatre and Engineering* (1966) sieht er als gelungenes Beispiel vorgeführter men-machine-systems. Performative Aspekte und die dynamischen Strukturen der Events in der Live-Vorführung bekommen nun, vom anderen Ende her, dem der Performance/des Theaters, ein eigenes Gewicht, ohne dass z.B. die Implikationen einer vorgeführten – also für den Betrachter auch nur vermittelt wahrnehmbaren – dialogischen Struktur mit den Artefakten und technischen Anordnungen reflektiert werden. Aber sie erweitern noch einmal die Fixierung auf das ‚intelligente‘ Artefakt um systemische Gesichtspunkte:

„This suggests that systems-oriented art - dropping the term ‚sculpture‘ - will deal less with artifacts contrived for their formal value, and increasingly with men enmeshed *with* and *within* purposeful responsive systems.“¹⁶⁴

Intermedia/Performance als „new theatre“ – von der kunst- zur theatertheoretischen Reflexion der 1960er Jahre

An den Beginn dieses Kapitels habe ich die These gestellt, dass mit den Innovationen in der Kunstentwicklung seit dem Ende der 1950er Jahre Relationen als neu zu bestimmende und als Gestaltungsparameter in den Mittelpunkt rücken und das auf drei Ebenen: der Beziehungen zwischen Kunst und Technologie/Wissenschaft/Alltagskultur, der Beziehung der verschiedenen Künste und Medien zueinander und der Beziehung der einzelnen Elemente innerhalb eines Werks und zu seinem unmittelbaren Kontext. Sowohl in den konzeptionellen Entwürfen, die sich mit dem Begriff ‚Intermedia‘ verbinden, wie in denen des ‚Kunstwerks als System‘ lässt sich das Hervortreten dieser Sichtweise verfolgen. Als Teil des unmittelbaren Kontextes des ‚Werkes‘, das eben kein Objekt mehr sein soll, werden die Relationen zwischen Künstler/Akteur und Betrachter/Akteur reflektiert und neu gestaltet.

Intermedia-Künstler kommen – vor der Frage nach dem Einbezug zeitgenössischer Technologien – in der Orientierung auf Prozess und Aktivität (in Raum und Zeit) zu performativen Formen, die sie auch mit Begriffen des Theaters bezeichnen. Robert Whitman z.B. nennt seine Arbeiten *theatre pieces*, Oldenburg spricht von *Ray Gun Theater*.

Aber auch die technologisch grundierte Sicht der ‚systems esthetics‘ fokussiert im Interesse am Aus- und Aufbau einer dialogischen Struktur und der Interaktion zwischen Mensch und Maschine auf performative Anordnungen. Auf der Mikroebene von Kunst (werk) als System wird die Ausdehnung in Raum und Zeit zum Aspekt der Annäherung an das Theater, das unter den traditionellen Künsten diese Merkmale verbindet.

Beide Diskurse – auch das wurde eingangs gesagt – formulieren das Neue, den Aufbruch aus den bisherigen Grenzen der Künste auf der Basis und aus der Blickrichtung der Bildenden Kunst und stellen damit bestimmte Verschiebungen in den Vordergrund, die dem Theater nicht neu sind. Dazu gehört die Beto-

nung der Ausdehnung des ‚Werkes‘ in Raum und Zeit, des je aktuellen Agierens unter Anwesenden – und damit der Flüchtigkeit eines Ereignisses – schließlich der konzeptionelle Einbezug des anwesenden Betrachters. Ausgehend von dieser Annäherung, die sich gleichzeitig als ein <Durchstreichen, Verschieben, Ersetzen> der traditionellen Parameter von Theater verstehen lässt, stellt sich nun die Frage, wie die zeitgenössische Theatertheorie auf die Veränderungen reagiert, sie zu beschreiben versucht. Die Präzisierung dessen, was Michael Fried als Vorwurf der Theatralisierung an die ‚minimal art‘ richtete, bildet dabei ein weiteres diskursives Verbindungsstück zwischen Kunst- und Theatertheorie.

Perspektivwechsel: Theatralisierung als Negation der (Bildenden) Kunst (Fried) – Theater als Kunst des Dazwischen

Michael Fried hat dieses Denken in und Gestalten von Relationen am Beispiel der minimal art als **Theatralisierung der Kunst (Malerei und Skulptur)** und als negativ zu bewertende Auflösung der Gattungsgrenzen bezeichnet. Sein 1967 erschienener Aufsatz *Art and Objecthood*, der gegen diese Verschiebungen und Verwischungen der traditionellen Wertmaßstäbe der Bildenden Kunst noch einmal mit Vehemenz seine ganze Definitionsmacht versucht aufzubieten, hat eine nachhaltige Auseinandersetzung hervorgerufen.

„Ich möchte folgende Antwort vorschlagen: das Eintreten der Literalisten für die Objektivität bedeutet nichts anderes als ein Plädoyer für eine neue Art von Theater, und Theater ist heute die Negation von Kunst. (...) Der Erfolg, ja das Überleben der Künste hängt mehr und mehr davon ab, ob es ihnen gelingt, das Theater zu überwinden. (...) Kunst degeneriert, wenn sie sich den Bedingungen des Theaters annähert. (...) Die Konzepte der Qualität und des Werts (...) haben eine zentrale Bedeutung, oder haben ihre volle Bedeutung nur innerhalb der einzelnen Künste. Was zwischen den Künsten liegt, ist Theater.“¹⁶⁵

Drei Aspekte seiner Argumentation sind in diesem Zusammenhang von Interesse und eröffnen die Frage nach dem Verhältnis der zeitgenössischen Theatertheorie zu den Diskursen, die zunächst und vornehmlich auf dem Feld der Bildenden Kunst-Theorie ausgetragen wurden. Die Vehemenz, mit der er den „Kriegszustand zwischen Theater und moderner Malerei, dem Theatralischen und dem Bildhaften“ erklärt¹⁶⁶, macht implizit deutlich, wie sehr die Entwicklungen in der Kunst, die immerhin zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seines Textes schon annähernd zehn Jahre währen, die traditionellen Qualitätsmaßstäbe, die bis dato gesellschaftlich akzeptierte Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst verunsichert hatten.

165 Michael Fried: Kunst und Objektivität (1966). In: Gregor Stemmrich (Hrsg.): *Minimal Art*, Dresden 1995, 334-374, hier: 342, 359, 361

166 ebenda, 353

Zu diesen Maßstäben gehörte die Reinheit der Kunstgattungen und eine Hierarchisierung der Künste, in denen das Theater als Zwischenform angesehen wird - als Feld der Grenzüberschreitung per se. Dieser zweite Aspekt, losgelöst von Frieds Wertung und in einem sehr allgemeinen Verständnis von Theater als performativer Kunst, trifft genau die von den Künstlern selbst forcierte Tendenz und deren schriftlich formulierte Reflexionen. Insofern ist seine Beobachtung zutreffend. Und es stellt sich aus anderer Blickrichtung die Frage, wie diese Entwicklungen die traditionellen Gestaltungsparameter des Theaters verändert haben und verändern.

Der dritte Aspekt lässt sich an einem scheinbaren Paradox festmachen und zeigt zugleich den Kern von Frieds Argumentation. Gegenstand seiner Kritik ist ja nicht die performative Entwicklung zum Happening oder Event selbst, sondern es sind vor allem die Skulpturen der Minimalisten, die als ‚spezifische Objekte‘ (Judd) „in ihrem Streben nach geometrischer ‚Buchstäblichkeit‘ unzweideutiger Volumen“¹⁶⁷ den Objektcharakter des Artefakts auf die Spitze treiben. Skulptur soll zum Objekt werden, indem sie die Virtuosität der Gestaltung eines Materials sowie jegliche Bedeutungsgenerierung leugnet, wie es z.B. von Donald Judd mit der Tautologie „what you see is what you see“ festgeschrieben wurde. Im Spiel mit den Dimensionen und der Platzierung dieser Objekte im Raum sowie ihrer Situierung in Bezug zum Betrachter gewinnen sie gleichzeitig eine Präsenz, die diese Relationen in den Vordergrund rückt. Sie werden zu „Variablen in einer Situation“, einer Situation, die man als erstarrtes Ergebnis einer Bewegung verstehen kann, „als Versuchsprotokoll über die Zeit, an einem bestimmten Ort“.¹⁶⁸

Robert Morris, der in seiner Arbeit selbst eine Verbindung von Skulptur und Performance/Tanz hergestellt hat, hat dieses Sichtbarwerden einer neuen Anordnung als Sujet der Minimalisten formuliert:

„Einige der neuen Arbeiten haben die Bestimmungen der Skulptur dadurch erweitert, dass sie sich nachdrücklicher auf eben die Umstände konzentrieren, unter denen bestimmte Arten von Objekten gesehen

167 Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* (O: 1992), München 1999, 56

168 ebenda, 51

werden. (...)

Doch jetzt richtet sich das Interesse mehr auf die Kontrolle und/oder Koordination der Gesamtsituation. Kontrolle ist unerlässlich, wenn die Variablen Objekt, Licht, Raum, Körper ins Spiel kommen sollen.“¹⁶⁹

Ausdrücklich tritt für Morris damit der Blickpunkt (oder genauer: die Blick-Bewegung) des Betrachters im realen Raum als ein Teil von Gestaltung in den Vordergrund und damit auch die Thematisierung der Wahrnehmungssituation. Genau das aber ist der Kern von Fried's vermeintlich vernichtender Kritik, dass nämlich die Form des ‚Werks‘ nun in die Gestaltung von Relationen ‚rutscht‘ – der Relationen des Objekts zum Raum und der Situation zum Betrachter.

„Während in früherer Kunst, alles, was das Werk hergibt, stets in ihm selbst lokalisiert ist, wird in der literalistischen Kunst ein Werk in einer Situation erfahren – und zwar in einer, die geradezu definitionsgemäß den Betrachter mit umfasst. (...) Alles zählt – nicht als Teil des Objekts, sondern als Teil einer Situation, in der dessen Objektivität entsteht und von der diese zumindest teilweise abhängig ist.“¹⁷⁰

Ein weiterer von Fried negativ besetzter Aspekt kommt hinzu: die Akzentuierung der vierten Dimension, die Reflexion von Zeit. So wie die Anordnung der Objekte im Raum einhergeht mit der Reflexion über den Blickpunkt des Betrachters, gewinnt die Dimension seiner Bewegung im Raum – und im weiteren auch die der Bewegung der Objekte – in der Zeit Bedeutung. Die Situation erscheint unter dem Aspekt ihrer (dynamischen) Entwicklung, als Ereignis.

„Die intensive Beschäftigung der Literalisten mit der Zeit – genauer gesagt, mit der Dauer der Erfahrung – ist, wie ich meine, paradigmatisch theatralisch: (...) (Sie) markiert einen grundlegenden Unterschied zwischen der literalistischen Kunst und der modernen Malerei und Skulptur (...) weil das Werk (i.e. in der letztgenannten) selbst in jedem Moment gänzlich manifest ist.“¹⁷¹

An Morris' Arbeiten lässt sich verfolgen, dass in ihnen „von Anfang an und zunehmend emphatisch die Zeit eingeschrieben“ ist.¹⁷² Das zeigt sich auch im

169 Robert Morris: Anmerkungen über Skulptur (1966-67). In: Stemmrich 1995, 92-120, hier: 107

170 Fried (1966) 1995, 342

171 ebenda, 365

172 Siehe dazu: Annette Michelson: Drei Anmerkungen zu einer Ausstellung als einem Kunstwerk (1970). In: Stemmrich 1995, 239-244, hier: 239 sowie

Übergang zu den Performances, die er 1962-65 erarbeitete und die er „dance pieces“ nannte. Mit dem Tanz verbunden war er über die Arbeit für die Truppe seiner damaligen Frau Simone Forti. „My involvement with theatre has been with the body in motion. However changed or reduced the motion might have been (...) the focus was this movement.“¹⁷³ Und so stellt er ins Zentrum seiner ‚dance pieces‘ die Auseinandersetzung des sich bewegenden Körpers mit Objekten. Der in einer Anordnung von Objekten im Raum inhärente Prozess der Bewegung – jetzt nicht nur der des Betrachters, sondern auch der des Künstlers – wird untersucht. „An element of the work as persistent as the use of objects is the coexistence of the static and the mobile.“¹⁷⁴ Wie in *Column*, einem ‚dance work‘ von 1961¹⁷⁵, wird das Objekt, die Säule, in Bewegung gesetzt, so daß seine **Anordnung im Raum als Ergebnis einer Bewegung** deutlich werden kann. Auf diesem Hintergrund lassen sich die drei gleichen L-förmigen Objekte aus Morris' Arbeit *Untitled* von 1965 – die, wie Rosalind Krauss schrieb, als „das eine aufrecht stehend, das zweite liegend und das dritte auf seinen beiden Enden balancierend“¹⁷⁶ gesehen werden können – nicht nur als Spiel mit der Position des Betrachters ‚lesen‘, sondern auch als „stills“ oder Ergebnisse vorausgegangener Bewegungen. Dieses Interesse an der Relation zwischen Bewegung und deren Erstarren im Objekt ist es auch, was Michelson in dem zitierten Aufsatz beschreibt, wenn sie zeigt, dass der Prozeß des Aufbaus einer Instal-

Annette Michelson: Robert Morris – An Aesthetic of Transgression. In: Robert Morris. Katalog der Corcoran Gallery of Art, Baltimore 1969

173 Robert Morris: Notes on Dance (1965). Wiederabgedruckt in: Mariellen Sandford (ed): *Happening and other Acts*, London/New York 1995, 168-172, hier: 168

Siehe dazu u.a.: Maurice Berger: *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 60's*, New York 1989, 81-93

174 ebenda, 170

175 „Der Vorhang geht auf. In der Mitte der Bühne erhebt sich eine acht Fuß hohe und zwei Fuß breite Säule aus grau bemalten Sperrholz. Ansonsten ist die Bühne leer. Dreieinhalb Minuten lang geschieht nichts. Plötzlich fällt die Säule um. Dreieinhalb Minuten vergehen. Der Vorhang schließt sich wieder.“ Diese Beschreibung stammt von Rosalind Krauss, zitiert nach Didi-Huberman 1999, 51.

Siehe dazu Haskell 1984, 101 sowie Rosalind Krauss: *The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series*. In: Robert Morris. *The Mind/Body Problem*. Katalog, New York 1994, 2-17, hier: 9

176 Krauss, zitiert nach Didi-Huberman 1999, 47

lation Teil des präsentierten Werks von Morris wird.

Auch wenn in Fried's Text eine weitergehende Konkretion dessen, was er unter Theater versteht – die Nennung von Brecht und Artaud trägt dazu nichts bei – ausbleibt, sind seine Argumente aufschlussreich. Sie zeigen einerseits, dass erst die bewusste konzeptionelle Setzung von Seiten der Künstler das an die Oberfläche des Diskurses der Kunstkritik holt, was auch vorher schon stattgefunden hat – dass nämlich die Situation der Rezeption auf das Werk selbst Einfluss hat, ohne dass sie jedoch seinen Wert bestimmen sollte. Andererseits formulieren sie Spezifika des Theaters aus der distanzierten Blickrichtung der Bildenden Kunst-Geschichte und diese lassen sich als Fragen an das zeitgenössische (Selbst)Verständnis der Theatertheorie weitergeben.

Wenn nun aus der Blickrichtung der Bildenden Kunst die Innovationen – Kontextabhängigkeit, Betonung der Relationen, Ausdehnung in Zeit und Raum – als Erweiterungen der traditionellen Parameter verstanden werden, so korrespondiert damit – zunächst noch ausgehend vom Verständnis der Künstler beschrieben – eine Auflösung und Reduktion der traditionellen Parameter und Determinanten des Theaters.

Kunst als performing art – Durchstreichen der traditionellen Parameter des Theaters

Die Definitionen von Theater werden auf einen minimalen Punkt reduziert, von dem aus die Öffnung erst denkbar wird. So wenn Cage sagt: „Theatre is something that engages both the eye and the ear“¹⁷⁷ – und damit natürlich auch darauf verweisen will, dass jede musikalische Aufführung Theater ist. Dick Higgins, der in seinem Essay *Postface* (1964) seine Ablehnung des traditionellen Theaters und dessen Bindung an die Literatur und den expressiven Gestus begründet, und Möglichkeiten eines neuen Theaters auf der Basis der aktuellen Veränderungen in Kunst und Musik erkundet, sagt: „A theater is a place made for things to happen“.¹⁷⁸ Dass sich darin auch das Interesse an der Möglichkeit, mit Theater Prozesse zu erforschen und vorzuführen, artikuliert – ähnlich wie ich es für Morris festgestellt habe – macht die Reihung deutlich, die er in einem Text von 1958 aufgestellt hat:

„A work of art can be taken as evidence that something has happened.
(...) A work can be taken as evidence that something is happening. (...)
For me the theater is the most logical place to get something to happen.“¹⁷⁹

Seine eigenen ‚event theatre pieces‘ stellen dabei nicht den Rahmen von Theater gänzlich in Frage – es bleibt der definierte Raum einer Aufführung und die Trennung zwischen Publikum und Akteuren –, sondern experimentieren mit dem Verhältnis von Notation (d.i. auf keinen Fall Drama/Literatur) und Ausführung. Diese Notationen, z.B. von *Graphis 82*, 1962 aufgeführt¹⁸⁰, enthalten graphi-

177 John Cage. An Interview (Michael Kirby/Richard Schechner,1965). Wiederabgedruckt in: Sandford 1995, 51-71, hier: 71

178 Higgins (*Postface*) 1964, 7

179 Dick Higgins: *Towards an Abstract Theater* (1958). In: ders.: *FOEW & OMBWHNW. A Grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom*, New York/Barton/Cologne 1968, 169-171

180 Dick Higgins/Letty Eisenhauer: *Graphis* (1965). Wieder abgedruckt in: Sandford 1995, 123-129. Letty Eisenhauer schreibt (die Notation ist auch dort abgedruckt): „*Graphis 82* is just what its title suggests: „(Something) drawn or written. In this par-

sche Elemente – Linien, die als Wegmarken benutzt werden sollen – und Worte, die durch Zufallsprozesse zusammengestellt wurden. Beide Aspekte – chance operations und indeterminacy der Notation – sind an Cage geschulte Arbeitsprinzipien. In den Aufführungen werden sie von den Spielern konkretisiert und als Situationen in Zeit und Raum assoziativ ausgearbeitet. Die Vorbereitung umfasst Proben, in denen Spontaneität und Koordination der verschiedenen Aktivitäten ausbalanciert wurden. Die entscheidende Reduktion liegt hier in der Abkopplung der (Nicht) Elaboriertheit der Vorgaben von deren Ausführung. Diese Vorgaben haben keinerlei Bedeutung generierenden oder narrativen Charakter. Es sind Verabredungen über Zeitraster, Bewegungslinien und Anordnungen, die in der Notation als Abstraktion erscheinen, in der Aufführung jedoch spezifisch und konkret sind. „I wanted to be specific and unabstract“ – sagt Higgins.¹⁸¹

In verschiedenen Stufen und unterschiedlicher Radikalität wird ein versuchsweises Durchstreichen aller Elemente von Theater auf der Suche nach dem notwendigen und unverzichtbaren Rest erprobt, wie es z.B. Allan Kaprow als Aufzählung formuliert:

„Nontheatrical performance does not begin with an envelope containing an act (fantasy) and an audience (those affected by the fantasy). By the early sixties the more experimental Happenings and Fluxus events had eliminated not only actors, roles, plots, rehearsals and repeats but also audiences, the single stage area and the customary time block of an hour or so. These are the stock-in-trade of any theatre, past or present.“¹⁸²

ticular case it is both drawn and written. At first glance it appears to be a series of half-connected lines and curves recalling the automatic writing used in some paintings (Mathieu, Toby). Actually the original form of Graphis 82 (...) came about by making incomplete and overlapping outline from a pair of tin snips lying on a piece of paper. The “something written” part of the definition – the words which are randomly superimposed on the diagram – were culled from a Puerto Rican dream book, “King Tut’s Dream Book”. Zit. nach ebenda, 125

181 Dick Higgins: *The Tart, or Miss America* (1965). Wieder abgedruckt in: Sandford 1995, 130-136, hier: 130

182 Allan Kaprow: *Nontheatrical Performances* (1976). In: ders.: *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. by Jeff Kelley, Berkeley/Los Angeles/London 1993, 163-180, hier: 173

Diese Negativbestimmung – von Kaprow hier 1976 konsequenterweise als ‚nichttheatralisch‘ bezeichnet – enthält eine radikale Reduktion der Festlegungen, die Theater von Nicht-Theater unterscheiden, des „framed context“, wie Kaprow sagt. Sie bildet zugleich die Basis wiederum für eine Ausdehnung des bis dato determinierten Rahmens (der Rahmung des Ereignisses Theateraufführung), der aus historisch-kulturell und sozial konventionalisierten Verabredungen besteht. Für Kaprow ist diese Auflösung des Rahmens in mehrfacher Hinsicht zentral: er betreibt nicht nur die Aufhebung der Bühne als Ort des Geschehens und dessen Ausdehnung in die Stadt als Raum, sondern organisiert parallele Aktionen an weit auseinander liegenden Orten, die keine unmittelbar gemeinsame Erfahrung der Akteure mehr implizieren. Oder wie Richard Schechner in einem Interview mit ihm formulierte:

„The most fluid space they (the theatre people) can conceive is a theatre in which the walls can move – or the floor or the ceiling. There is always a frame around the space, a container to which the event is fitted. But in speaking to you I sense a different approach to space – an indeterminate notion of space in which events make space, or create isolated nodes of spatial meaning.“¹⁸³

Dieser Ausdehnung des Raumes in die ‚Landschaft‘, dessen Zusammenhang nur noch über eine ‚Landkarte‘ erfahren werden kann (sprich: über das allen Beteiligten bekannte Szenario), entspricht eine mögliche Ausdehnung in der Zeit, in der die Dauer des Ereignisses tendenziell beliebig erweitert, es unterbrochen und wieder aufgenommen werden kann.

Auch die Differenz zwischen Vorführenden und Zuschauenden (participation happenings) als Teil der Rahmung von Theater wird aufgelöst: es gibt nur noch Akteure. „Audiences should be eliminated entirely“, heißt es in den Regeln zum Event.¹⁸⁴ Die Akteure bewegen sich nach den Instruktionen und Aufgaben des Szenarios in einem nicht als Kunstraum deklarierten Alltagsraum, der auch den anwesenden (zufälligen) Zuschauern die Ereignisse nicht als Kunst/Performance erscheinen lassen. „Art and life are not simply commingled; the identity of each is uncertain“.¹⁸⁵ Diese Arbeit an der Grenze von Kunst/Theater und

183 Richard Schechner. In: *Extensions in Time and Space. An Interview with Allan Kaprow* (1969). Wiederabgedruckt in Sandford 1995, 221-229, hier: 224

184 Allan Kaprow: *Assemblage, Environments and Happenings*, New York 1966, 195

185 Allan Kaprow: *Manifesto* (1966). In: Kaprow 1993, 81-83, hier: 82

Nicht-Kunst/Nicht-Theater gleicht einer Kippbewegung, die Kaprow in einer Liste möglicher Relationen zwischen dem (Kunst)Charakter des Werks und dem (Kunst)Charakter des Kontextes, in dem es präsentiert wird, zusammenstellt. Kunst und Nicht-Kunst fungieren dabei als die beiden Extreme einer gedachten Skala, d.h. es handelt sich nicht um eine zweistellige (entweder/oder) Differenz, sondern um eine mögliche Bewegung. Die fünfte und letzte Stufe ist die Präsentation einer nicht als Kunst erkennbaren Arbeit in einem nicht als Kunst-Präsentation erkennbaren Kontext – das wäre also der Nullpunkt des Durchstreichens, wo die Differenz undurchschaubar wird. Aber ein Rest bleibt: „At present such performance is generally nonart activity conducted in nonart contexts but offered as quasi-art to art-minded people.“¹⁸⁶ An anderer Stelle, zehn Jahre zuvor (1966) und unter dem Einfluss der begonnenen Kunst- und Technologie-Diskussion, spricht er davon, Kunst durch den Begriff „communications programming“ zu ersetzen.¹⁸⁷ Wenn einerseits nur noch „art-minded people“ erkennen können (sollen), dass es sich um Kunst handelt – eine Frage, die im übrigen als irrelevant erklärt wird –, stellen sich auf der Seite der Aus/Aufführung zwei entscheidene Fragen:

1. Bis zu welchem Punkt gibt es/gibt es nicht mehr (künstlerische) Kontrolle über das sich Ereignende? und
2. wie wird (oder nicht) Kohärenz hergestellt, werden Verknüpfungen und Strukturen sichtbar – wird ‚lesbar‘, wenn auch nicht im Sinne einer eindeutigen Bedeutungszuordnung, was sich ereignet (ereignen soll, also geplant ist und nicht zufällig, wenn auch nicht nach instrumentellen Kriterien)?

Diese Fragen werden sich als Aspekte im zeitgenössischen Diskurs aus der Blickrichtung des Theaters wiederfinden.

186 Allan Kaprow: Nontheatrical Performance. In: Kaprow 1993, 176

187 Allan Kaprow: Manifesto. In: Kaprow 1993, 83

Neue Strukturen, neue Materialien, neue Relationen – theatertheoretische Versuche der Beschreibung und Systematisierung

Michael Kirby hat mit der Einführung zu dem Band *Happenings* 1965¹⁸⁸ und dem Aufsatz *The New Theatre*¹⁸⁹ aus dem gleichen Jahr einen der ersten Versuche unternommen, die Entwicklung von Happening und Events aus der Blickrichtung der Theatertheorie und -geschichte zu systematisieren. Wie auch Higgins in seinem erwähnten Text *Postface* zieht er die Theateravantgarde der 1920er und 1930er Jahre heran, um Kontinuitäten und Differenzen zu thematisieren. Das Theater ist, so betont er, von seiner Struktur her – nicht in seiner konventionalisierten Form – der Bereich, in dem die verschiedenen Künste zusammen treffen.

„Since theatre has duration – it exists in time – it is susceptible to influence from arts such as literature and music which have duration. Since it may make use of both visual and auditory material, it is open to influence from all other arts. If the development of Happening is approached exclusively from the point of view of painting and sculpture, the basic relationship of theatre to all other arts is overlooked (...).“¹⁹⁰

Diese strukturelle Affinität des Theaters zur Grenzüberschreitung der Künste, zu Intermedia muß allerdings, wie er in seinem Schlusssatz formuliert, erst von Künstlern anderer Sparten freigesetzt werden: „...that painters, musicians and poets would have to make their own theatre before theatre began to approach the level of the other arts.“¹⁹¹

Das traditionelle Theater benutzt er nun als Folie seiner Argumentation, um in Differenzen das Neue beschreibbar zu machen. Schon der Titel *A New Theatre* macht deutlich, dass seine Aufmerksamkeit sich nicht so sehr auf die Auflösung

188 Michael Kirby: Introduction. In: ders. (ed.): *Happenings. An illustrated Anthology*, New York 1965, 9-43; wieder abgedruckt als *Happening. An Introduction* in: Sandford 1995, 1-28

189 Michael Kirby: *The New Theatre* (1965). Wieder abgedruckt in: Sandford 1995, 29-47

190 Kirby, *Happenings* 1995, 22

191 ebenda, 26

der Rahmung richtet, wie ich sie für Kaprow als zentralen Aspekt dargestellt habe, sondern auf Verschiebungen innerhalb eines – neu definierten – Ereignisses Theater, also auf interne strukturelle Veränderungen. Ereignisse oder Aktionen, die den ‚framed context‘ des Theaters verlassen, bezeichnet er an anderer Stelle als „Activity“.¹⁹² Allerdings muss man beachten – und das gilt ebenso für die mögliche Thematisierung des medialen Aspekts –, dass Kirbys Texte sich nur auf die erste Phase der Happenings und Events bis zum Beginn der 1960er Jahre beziehen. An seinem Versuch einer zusammenfassenden Definition für „happening“ lassen sich zentrale Differenzen, die er benennt, diskutieren und zugleich die Reichweite seiner Argumente überprüfen:

„Happenings may be described as a purposefully composed form of theatre in which diverse allogical elements, including nonmatrixed performance, are organized in a compartmented structure.“¹⁹³

„A performance using a variety of materials (film, dancing, reading, music etc.) in a compartmented structure and making use of essentially nonmatrixed performance, is a Happening.“¹⁹⁴

‚Non-matrixed performing‘ umfasst die Tendenz, dass ‚acting‘ auf die physischen Aspekte des Handelns reduziert wird, dass Performer wie Objekte angeordnet und strukturiert werden können („Performers become things and things become performers.“)

Der Begriff des ‚nonmatrixed performing bzw. performance‘, den Kirby einführt, bezieht sich als Negation auf Strukturen des traditionellen Theaters, in dem ‚plot‘ oder ‚story‘ die Basis von „time-place-character matrices“ bilden, in denen sich der Akteur bewegt und die er während der Aufführung herstellt, und die auch dann noch relevant sind, wenn sie selbst zum Thema werden. Gemeint ist offensichtlich mit diesem Begriff, dass die im Theater durch das narrative Muster der dramatischen Literatur festgelegten Relationen zwischen repräsentierter Zeit und Ort und dem Rollenspiel der Darsteller aufgehoben werden. Das ist aber nur eine von zahlreichen denkbaren Matrices, wenn man diesen

192 Michael Kirby: *The Activity: A New Art Form*. In: ders.: *The Art of Time*, New York 1969, 153-170

193 Kirby, *Happenings* 1995, 11

194 Kirby, *New Theatre* 1995, 34

Begriff aufgreift. Kirbys Beispiel des „clearly nonmatrixed public speaker“ ist genau darin fragwürdig, dass ein öffentlicher Auftritt z.B. eines Politikers auch einer, wenn auch vom traditionellen Theater zu unterscheidenden Matrix (sprich sozialen und kulturellen Konventionen, medialen Bedingungen) gehorchen wird. Was in Kirbys Definition an die Stelle dieser traditionellen Matrix tritt, findet sich in den beiden Begriffen „logical elements“ und „compartmented structure“, wobei beides sehr vage und unterdeterminiert bleibt, den Kern des Problems der Beschreibung nur umkreist. Wie (bzw. ob) Kohärenz und Signifikanz jenseits einer eindeutigen Bedeutungszuweisung und mimetischen Referenz sich einstellen, das ist die zentrale Frage. Sie wird von ihm allerdings nicht beantwortet (und lässt sich möglicherweise auf der Ebene einer alle künstlerischen Konzeptionen umfassenden Verallgemeinerung auch nicht beantworten).

„Compartmented structure is based on the arrangement and continuity of theatrical units that are completely self-contained and hermetic. (...) The compartments may be arranged sequentially or simultaneously.“¹⁹⁵

Die „compartmented structure“ ist so neu nicht, worauf er selbst auch hinweist, wenn man das Unterhaltungstheater in die Überlegungen einbezieht: sie findet sich in Shows, Revuen und im Kabarett, als adaptierte in den proletarischen Revuen der 1920er Jahre und bei Piscator – wobei sie in den letzteren gerade zur eindeutigen Bedeutungsgenerierung beitragen soll.

Die Verknüpfung selbstständiger Einheiten – als Beschreibung einer Struktur ist derart allgemein, dass sie zunächst nur deutlich macht, wogegen sie sich richtet. Kirby hat das als „information structure“ des traditionellen Theaters beschrieben – also mit einem Begriff, der signalisieren soll, dass auf ihre Bedeutung hin zu decodierende Nachrichten übermittelt werden. Einen Begriff, der das Anschmiegen an den damaligen Techno-Diskurs nahe legt, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe, der aber in diesem Zusammenhang notwendige Differenzen (z.B. zwischen zielgerichteter und ästhetischer Kommunikation, wenn man innerhalb dieses Diskurses bleiben will) verwischt. Im Gegensatz dazu bleiben die „compartments“ in Kirbys Definition als abgeschlossene

195 Kirby, *Happenings* 1995, 5

Basiselemente der Struktur unbestimmt, auch wenn er sagt, dass sie durchaus als Einzelne Informationen und narrative Aspekte enthalten können. Insofern kann ihr nonverbaler Charakter, den er eingangs festhält, durchaus einzelne Elemente umfassen, in denen Sprache nicht nur als Klangmaterial, sondern auch in ihrer Bedeutung generierenden Funktion eingesetzt wird. Das Material der Happenings ist tendenziell konkret, „taken from and related to the experiential world of everyday life“. Der entscheidende Unterschied liegt also in der Art ihrer Verknüpfung, die er als ‚alogical‘ bezeichnet und wie folgt bestimmt:

„Functioning in terms of an information structure, the elements in traditional theatre are used in either logical or, as in the Theatre of the Absurd, illogical ways. It can be seen that the elements of a Happening have an alogical function. This does not mean that either structure or detail does not have an intellectual clarity to the artist, but rather that any private idea structure used in creation is not transformed into a public information structure.“¹⁹⁶

Als Beispiel dafür, wie man eine solch alogische Struktur herstellt, nennt er an anderer Stelle die „chance methods“, mit denen nicht nur Cage, sondern auch Higgins und andere im Umkreis von Fluxus operiert haben.¹⁹⁷ Allerdings vermisst er, dass ‚chance operations‘ nur innerhalb eines auf anderer Ebene geordneten Zusammenhang, über den wiederum eine formale Kohärenz hergestellt wird, einen Sinn machen und das ist die zeitliche Rasterung und Rahmung. Cage, Higgins und andere bringen hier die grundlegenden Kenntnisse von Musikern ein. Insofern ist auch die Bezeichnung ‚alogical‘ unzureichend und umschreibt eher die Schwierigkeit des Beschreibens und Systematisierens. Anhand einer Untersuchung zum Einsatz audiovisueller Medien (Film, Dias) im „New Theatre“, das er dann als „environmental projection theatre“ bezeichnet, betont er erneut, dass Signifikanz sich in ganz unterschiedlicher Weise aus den Relationen einzelner Elemente – in diesem Fall theatraler und filmischer – ergeben kann, sich aber nicht als „over-all information structure“ rekonstruieren lässt.¹⁹⁸ Das ist im übrigen der einzige seiner Texte, der sich mit dem Einsatz

196 ebenda, 9/10

197 Kirby, *New Theatre* 1995, 38

198 Michael Kirby: The Uses of Film in the New Theatre. In: *Tulane Drama Review* 33, No. 1 1966, 49-61, hier: 60

von technisch basierten audiovisuellen Medien auf einer allerdings rein beschreibenden Ebene beschäftigt. Wie denn auch der gesamte Aspekt der Materialität der eingesetzten Medien und Materialien, der in der Diskussion der ‚Intermedia‘ eine so wichtige Rolle spielt, keine Bedeutung für seinen Systematisierungsversuch bekommt. Hier liegt ein entscheidender ‚blinder Fleck‘, der die Systematisierung aus der Sicht und in Differenz zum traditionellen Theater in anderer Weise einschränkt als es aus der Sicht der Bildenden Kunst der Fall war.

So bleibt denn für Kirby die Spezifität der (Aufführungs)Orte, der environments als Materialien – deren Ausdehnung für Kaprows Auflösung der Rahmung von Theater zentral ist – ein untergeordneter Aspekt, als Teil einer veränderten Strategie gegenüber dem Publikum. „Actually the environmental factor is one aspect of an attempt in almost all Happenings to alter the audience-presentation-relationship (...) and to use this relationship artistically.“¹⁹⁹ In seiner Konzentration und Beschränkung auf das Durchstreichen der narrativen Struktur des Theaters geraten alle anderen Beziehungen zur Nebensache: „It must be concluded that spatial arrangement and control and active contact with the spectators are matter of style rather than form.“²⁰⁰

In zwei Aufsätzen, die Künstlergespräche einrahmen, hat Richard Kostelanetz 1968 den Versuch einer Systematisierung dessen unternommen, was er „Theatre of Mixed Means“ nennt.²⁰¹ Ebenso wie Kirby integriert er in seine Bezeichnung der neuen performativen Formen den Begriff des Theaters und macht damit zugleich den Anspruch deutlich, dass von dieser Blickrichtung aus die Fragen nach Innovationen und Verschiebungen zu stellen sind. Damit rückt aber auch für ihn die Aufhebung der Rahmung als Durchstreichen der Theater-Anord-

199 Kirby, *Happenings* 1995, 13/14

200 ebenda, 14. Kirby hat diesen Aspekt in seiner weiteren Arbeit ebenfalls in Zentrum gerückt. Siehe z.B.: Michael Kirby: *Nonsemiotic Performance*. In: *Modern Drama* 25, H.3, 1982, 105-11.; Michael Kirby: *A Formalist Theatre*, Philadelphia 1987

201 Richard Kostelanetz: *The Mixed-Means Medium*. In: ders.: *The Theatre of Mixed Means. An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances*, New York 1968, 3-42; Richard Kostelanetz: *Critical values and the Theatre of Mixed Means*. In: ebenda, 275-290

nung in den Hintergrund. Am Kunstcharakter des „Theatre of Mixed Means“ hält er – gegen die konservative Kritik – fest, aber die Differenzkriterien lassen sich kaum noch verallgemeinern oder Wertmaßstäbe formulieren.

„In mixed-means theatre, perhaps the surest way of recognizing the difference between art and non-art comes from noticing that some moments of a piece are more extraordinary than others.“²⁰²

Eine solche Bemerkung zeigt vor allem Hilflosigkeit. Auch seine These, dass der „primary purpose“ dieses neuen Theaters „perceptual education“ ist, wird nicht zur konkreten Differenzierung ausgebaut. Allerdings stellt er fest, dass mit der Aufhebung der Konventionen der dramatischen Literatur als interner Strukturierung die künstlerischen Vorgaben und Entscheidungen auf drei Basiselemente reduziert werden könnten: „the choice of space (...), the marking off of a segment of time (...) and the selections of elements.“²⁰³

Anhand der drei Parameter „time“, „space“ und „action“ in unterschiedlicher Behandlung von „closed/fixiert“ über „variabel“ bis „open“ versucht er eine Schematisierung verschiedener Formen des neuen Theaters²⁰⁴, die aber vor allem deswegen undeutlich bleibt, weil nicht klar definiert wird, auf welcher Ebene des Kontextes sich die Zuordnung der Attribute bewegen soll.²⁰⁵ Das „pure happening“ ist demnach die Form, die am wenigsten determiniert ist: der Raum ist offen, die Zeit variabel und die Aktion ebenso – im Verhältnis zur „staged performance“, die eigentlich dem traditionellen Theater mit seinen konventionalisierten Verabredungen am nächsten kommt. Wobei sich diese Beschreibungen nur auf eine Palette von Möglichkeiten beziehen, deren Realisierung (in einer Auf/Vorführung) aber jeweils konkret und definiert ist. Dieser Versuch einer Systematisierung fällt hinter Kirbys Ansatz zurück und macht die Innovationen und Verschiebungen auch nicht im Ansatz deutlich. Das gleiche gilt für seine Kategorisierung neuer struktureller Zusammenhänge, die wiederum zunächst von der Negation einer signifikanten Struktur, wie sie das literarische

202 Kostelanetz 1968, 287

203 ebenda, 283

204 ebenda, 7ff

205 Siehe dazu auch: S.D. Sauerbier: *Gegen Darstellung. Ästhetische Handlungen und Demonstrationen. Die zur Schau gestellte Wirklichkeit in den zeitgenössischen Künsten*, Köln 1976, 324 ff

Drama bildet, ausgeht.

„As synchronisation is abandoned, so the relations between all activities, whether at any particular moment or over the duration of the piece, tend to be discontinuous in structure and devoid of an obvious focus.“²⁰⁶

Synchronisation – also eine zeitliche Rahmung – ist aber etwas, was gerade Bestandteil der Strukturierung bleibt, wie Kostelanetz an anderer Stelle selbst festgestellt hat, auch wenn es keine lineare Narration in der Zeit gibt. Auch da bleibt er unpräzise, wo „discontinuous“ hier noch als allgemeine Tendenz bezeichnet im nächsten Schritt zu einer von drei Formen der Strukturierung wird. Er unterscheidet zwischen:

„Flat form (an unmodulated development that sustains or fills in the opening outline)

Discontinuous form (a thoroughly discontinuous collage of several sections)

Associational form (an associational succession of sequences that relate to each other in several ways).“

Alle drei Bestimmungen lassen sich auf der Basis dieser sehr vagen Definitionen kaum gegeneinander abgrenzen und enthalten keinerlei Präzisierungen über die Art und Weise, wie strukturelle Relationen zwischen den einzelnen Elementen hergestellt werden und ob/wie Kohärenz in Hinblick auf das Gesamt ereignis entsteht. Den Kritikern, die dem neuen Theater vorwerfen, dass es bedeutungslos sei, hält Kostelanetz entgegen, dass „meaning“ (von ihm selbst in Anführungszeichen gesetzt) nun in der Form liege und in „the enhancement of the audience’s sensory perception“.²⁰⁷ Dieser wiederkehrende Aspekt – auch als Ziel einer „perceptual education“, wie oben ausgeführt – leitet seine Überlegungen zur Integration elektronischer Medien in die „mixed means“. Diese zweite Komponente seines zusammenfassenden Begriffs macht deutlich, dass er die Erweiterung der Medien und Materialien zu einem Zentrum der neuen performativen Entwicklungen erklärt. Zu dieser Erweiterung haben sowohl verschiedene Strömungen des historischen Avantgardismus (Futurismus, Dada, Surrealismus, Bauhaus) einen Grundstock gelegt, wie auch einzelne Künste (Tanz,

206 Kostelanetz, *Medium*, 1968, 8

207 ebenda, 41

Skulptur/Environment, Film) mit ihren jeweiligen Materialien und formalen Repertoires beigetragen. Da Kostelanetz' Text 1968 – drei Jahre nach den Texten von Kirby – erschienen ist, kann er die neueren Entwicklungen ab 1965 mit einbeziehen, mit denen sowohl Film/Projektionen als auch elektronische Steuerungselemente in Aufführungen integriert werden. Dabei bleibt allerdings auch hier die Frage nach strukturellen Veränderungen und Verschiebungen ungeklärt. Stattdessen formuliert er auf der Basis einer wenig reflektierten Anlehnung an McLuhan, Ähnlichkeiten zwischen den Wahrnehmungsstrategien der neuen Medien und des „theatre of mixed means“.

„Not only the mixed-means authors employ new electronic machinery to produce effects wholly impossible in the nineteenth century, but the new theatre joins the electronic media in contributing to the cultural revolution of the twentieth century: a revolt first against classical conceptions of mental concentration, second against traditional ways of organizing experience, and third against a predominantly visual existence. (...) The form of the mixed-means theatre corresponds to that of the new media: (...) the new theatre presents a discontinuous succession of images and events, which must be pieced together in the observer's mind.“²⁰⁸

Die Versuche, die mit Happening und Fluxus-Events in Gang gekommenen Entwicklungen zu systematisieren, wie sie Michael Kirby und Richard Kostelanetz unternehmen, stellen Strukturen, d.h. die Relationen der einzelnen Elemente zueinander sowie die Untersuchung der Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst in den Mittelpunkt. Sie zielen auch auf die intendierten Veränderungen ästhetischer Wahrnehmung. Auch wenn ihre Systematisierungen sich nicht direkt auf den zeitgenössischen Diskurs der (Bildenden) Kunst-Theorie beziehen und nicht in gleicher Weise, wie es dort der Fall ist, den Aspekt der Medialität/Materialität betonen, bleiben sie ihm doch in der Betonung struktureller Aspekte verbunden.

Richard Schechner dagegen, der als Herausgeber der Tulane Drama Review eine gewichtige Position in der amerikanischen Theatertheorie und -kritik (und auch mit seiner ‚Performance Group‘ in der Praxis) repräsentiert, hat sich zu diesen Entwicklungen kaum geäußert. Im Vorwort zum 1965 erschienenen „Happening und Fluxus“-Themenheft von TDR, in dem eine Reihe der hier zitier-

208 ebenda, 37

ten Texte veröffentlicht wurden, betont er, dass insbesondere der Künstler sich jetzt „in an entirely new relationship to both his materials and his spectators“ befinde und dass sich Happenings mit ihrer ‚multifocus complexity‘ (gegenüber dem single-focus des Theaters) als „celebration of the world's complexity“ verstehen ließen.²⁰⁹

In seinem Text *6 Axioms for Environmental Theatre* von 1968 macht er Aspekte wie variabler und flexibler Focus, Veränderung des Verhältnisses zwischen Zuschauern und Akteure (bis hin zu deren gemeinsamer Aktion) und Neuordnung des Raumes (bis hin zur Verlagerung der Aufführung in ‚found space‘) zu Komponenten (s)eines neuen Theaters, das er als „environmental theatre“ bezeichnet. Diese Veränderung einzelner Relationen innerhalb des Theaterereignisses können auch mit traditionellen narrativen Elemente verbunden werden, wie er an verschiedenen Beispielen ausführt. „The new aesthetics is built on a system of interaction and transformation, on the ability of coherent wholes to include contradictory parts.“²¹⁰

Die Basis seiner Überlegungen ist allerdings ein Verständnis von theatralem Ereignis, das die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst per definitionem überspringt bzw. sie in einem Kontinuum verschwinden lässt. Er bezieht sich dabei auf Erving Goffman's Vorstellungen von Theater als Modell sozialer Kommunikation, auf die Schechner ausdrücklich verweist, und auf die anthropologischen Forschungen zu Ritualen in nicht-westlichen Kulturen.

„A continuum of theatrical events blends one form into the next:
Impure; live Pure; art
public events <> intermedia <> environmental theatre <> traditional theatre
demonstrations (happenings)

It is because I wish to include this entire range in my definitions of theatre that traditional distinctions between art and life no longer function at the root of aesthetics.“²¹¹

209 Richard Schechner: Happenings (1965). Wieder abgedruckt in Sandford 1995, 216-218, hier: 218

210 Richard Schechner: *6 Axioms for Environmental Theatre*. In: *Tulane Drama Review* 39, Vol.12, No1, 1968, 41-64, hier: 41

211 ebenda, 41

Schechners Zuordnung auf dem Kontinuum macht deutlich, dass „environmental theatre“, an dem er die Veränderung einzelner Komponenten des neuen Theaters beschreibt, sehr nahe am traditionellen Theater liegt.

Seine allgemeine Definition von „public event“ umfasst am anderen Ende der Skala alle öffentlich inszenierten Ereignisse, auch solche, die durch ihre Rahmung anderen gesellschaftlichen Bereichen als der Kunst zugeordnet sind (Sport, Politik usw.). Damit hat sich die Frage nach der Arbeit an und mit der Grenze, also der Fortgang des Durchstreichens der Konventionen, die die Differenzen zwischen Kunst und Nicht/Kunst bestimmen, ‚erledigt‘. Neue Gewichtung bekommt in diesem Modell die Theatralität politischer Aktionen und der fließende Übergang zwischen von Künstlern inszenierten politischen Situationen und denen von politischen Bewegungen initiierten ‚public events‘.

„Indeed confrontation is what makes current American political activity theatrical. (...) Grotowski’s personal confrontation is converted into social confrontation. Out of such situations, slowly and unevenly, guerrilla and street theatre emerge...“²¹²

Diese Gewichtung entspricht einer realen Entwicklung von der künstlerischen zur politischen Aktion, die zahlreiche Künstler im Kontext der sich nicht allein um die Beendigung des Vietnamkriegs zuspitzenden gesellschaftlichen Auseinandersetzungen vollzogen.²¹³

Theatrale/künstlerische Aktionen wurden zum Bestandteil politisch-oppositionellen, öffentlichen Eingreifens. Diese Position, die in den außer-institutionellen Theaterbewegungen der 1970er Jahre vorherrschend bleibt, lässt Fragen nach formalen Innovationen, Medialität und den Bedingungen ästhetischer Wahrnehmung in den Hintergrund treten, ebenso wie das Experimentieren mit neuen Technologien. Für Theater wie etwa das *Living Theatre* tritt neben die politisch motivierte Ablehnung neuer Technologien als Ausdruck der Herrschaft der großen Konzerne und deren Kontrollinstrumente – eine Auffassung, die auch für das schnelle Ende der *Art & Technology* Bewegung eine wichtige Rolle

212 ebenda, 42

213 Siehe als Dokumentation: Wolf Vostell (Hrsg.): *Aktionen. Happenings und Demonstrationen seit 1965*, Reinbek 1970 sowie u.a. den ersten Teil von: Barbara Büscher: *Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater*, Frankfurt/M. u.a. 1987

spielte – und der Kritik an den Produktionen der Massenmedien (Fernsehen) die Auffassung, dass Theater als community, als gemeinschaftsbildende Veranstaltung, sowohl in seiner inneren Gruppenverfassung wie im Auftreten nach außen, im politischen Engagement, eine Vorbildfunktion in der Gesellschaft übernehmen könne.²¹⁴

Schechners Text von 1968 markiert insofern eine (nicht als solche formulierte) Bruchstelle, da beide Positionen noch miteinander verbunden scheinen. Er integriert politische Aktionen in sein Verständnis von ‚theatrical events‘ und diskutiert die möglichen strukturellen Veränderungen innerhalb der (Kunst/Theater-) Performances. Er widmet den Möglichkeiten, neue technische audiovisuelle Medien einzubeziehen am Beispiel des tschechischen Pavillons auf der Expo 67 einen ganzen Abschnitt, und vermutet deren zukünftig wachsende Bedeutung als „independent performing elements“.²¹⁵ Aber diese Verbindung der Beschreibung von medialen Neuerungen und der Idee, dass die Straßen zu „public arenas, testing grounds, stages for morality plays“ werden²¹⁶, bleibt eine Reihung, die keinen systematischen Zusammenhang entfaltet.

Das Auseinanderdriften verschiedener Theorieansätze in einem relativ kurzen Zeitraum und deren enge Bindung an die zeitgenössische (künstlerische) Praxis macht ihre Abhängigkeit von nicht kunst-internen, gesellschaftlichen Kontexten und Diskursen deutlich. Die Arbeiten auf verschiedenen Theorie-Baustellen, ausgehend von jeweiligen Besonderheiten des Kunstbereichs, der den Ausgangspunkt bildet und die Blickrichtung bestimmt, bleiben unverbunden. Das wird besonders deutlich, wenn man die weitreichenden Überlegungen Burnhams in Bezug setzt, zu dem, was im Bereich der Theatertheorie thematisiert wird. Diese Abhängigkeit zeigt sich auch, wenn man den kulturellen Kontext wechselt und einen **Blick in die zeitgleiche bundesdeutsche Diskussion** wirft. Aufgrund der Dominanz des Stadttheatersystems und der historisch und kulturell verankerten Form des Schauspiels als Realisierung dramatischer Texte erscheinen

214 Siehe u.a. Sally Banes: *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham/London 1993, 184 ff

215 Schechner, *Axioms* 1968, 46

216 ebenda, 55

die Innovationen immer nur als Randphänomene, die formale Strukturen und mediale Relationen kaum tangieren. „Theater ist im allgemeinen eine konservative Kunstübung“²¹⁷ leitet z.B. die Zeitschrift *Theater heute* 1965 einen Schwerpunkt zum Thema „Ist das schon Theater?“ ein, in dem alles, was an den Rändern von Theater passierte, nebeneinander gestellt wird: Cage, das Mitspiel, Pienes Lichtballett, Agitation und das Happening, was Wolf Vostell gemeinsam mit dem Ulmer Stadttheater bzw. dessen Dramaturg Claus Bremer im November 1964 veranstaltete.²¹⁸ Bremers Definition des Happenings rückt die Verbindung zum Alltag und den physischen Einbezug der Zuschauer in den Mittelpunkt:

„Das Happening, dessen Kompositionsmethode einzelne Bestandteile unseres Alltags so zu kombinieren versucht, dass sie in ihrem Zusammenwirken an sich nichtig und transparent für das uns alle betreffende Ganze werden, ist eine nicht an bestimmte Ebenen oder Räume gebundene Folge von aus vorgefundenen Materialien montierten dynamischen Bildern, denen die Betrachter nicht gegenüberstehen, sondern in die sie als lebendige Elemente mit einbezogen sind.“²¹⁹

Bremers Essay, als Aktionsvortrag Teil des Happenings, bleibt einer der wenigen Versuche, aus der Sicht des Theaters auf die neuen performativen Entwicklungen zu reagieren. Eine Systematisierung, wie sie Michael Kirby im us-amerikanischen Kontext versuchte, findet nicht statt. Die Praxis gab dazu kaum einen Anlass, da die reale Grenzüberschreitung zwischen den Künsten sich als eine der Einordnung in das traditionelle Theater darstellte. Mediale Erweiterungen des Theaters wurden nicht thematisiert - Verschiebungen innerhalb des medialen Gefüges von Theater werden unter dem Aspekt ‚Bildende Künstler arbeiten für die Bühne‘ behandelt.²²⁰ Allein der Text von Helmut Heißenbüttel im

217 Red.: Ist das schon Theater? Einleitung. In: *Theater heute* H.5, 1965, 22

218 Wolf Vostell: Libretto für das Ulmer Happening. In: *Theater heute* H.5, 1965, 30-31

219 Claus Bremer: Aktionsvortrag zum Happening „in Ulm, um Ulm und um Ulm herum“. In: ders.: *Thema Theater. 17 Essays und Kommentare*. Hg.v. H.C. Schmolck, Frankfurt/M. 1969, 22-26, hier: 23

220 Siehe die Ausstellungen „Bild und Bühne“ 1963 in der Städtischen Museumsgalerie Wiesbaden sowie „Bild und Bühne mit einer Retrospektive der ‚Bühnenelemente‘ von Oskar Schlemmer“ 1965 in der Fränkischen Galerie in Nürnberg. Sowie: Henning Rischbieter (Hrsg.): *Bühne und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Maler und Bildhauer arbeiten für die Bühne*, Velber 1968

erwähnten Schwerpunkt von *Theater heute* konstatiert einen Zusammenhang zwischen neuen Formen der ‚künstlerischen Grenzüberschreitung‘ und der Erweiterung des medialen Spektrums.

„Der Vorgang der Grenzüberschreitung zwischen den Gattungen und den Medien der Kunst wurde begleitet von der Entwicklung neuer Medien, deren Kunstcharakter zwar umstritten war und ist, die jedoch mehr noch als die überlieferten Medien auf umfassendere Wirkung gerichtet sind als etwa Musik oder Malerei oder Literatur allein. (...)“

Indem die verschiedenen Medien sich immer weiter auf einen Generalnenner einigen und in ihrer elementaren Materialität ins Selbstverständnis des Menschen eingreifen, wird, so scheint es, die Möglichkeit gegeben, in mehreren Realitäten zugleich zu sein.“²²¹

Allerdings steht der Text unverbunden neben anderen und die Konsequenzen seiner Beobachtungen und Thesen für das Theater, oder allgemeiner: die Relationen der verschiedenen Elemente in einer theatralen Anordnung werden nicht einmal als Fragen formuliert.

Die von einer sehr großen zeitlichen Nähe zur ihrem Gegenstand geprägten Systematisierungsversuche machen vor allem deutlich, dass da, wo sie sich auf die Veränderungen und Verschiebungen innerhalb der Künste einlassen, zunächst in Negationen beschrieben wird. Geklärt wird vor allem, welche internen strukturellen Beziehungen des traditionellen Theaters aufgehoben und verändert werden. Selbst bei einem so weit gehenden Versuch der Systematisierung, wie dem von Kirby, bleiben dabei die neuen Verknüpfungen und Strukturen undeutlich, die Frage nach der Kohärenz wird nicht konsequent gestellt. Ganz und gar unbeachtet bleibt auch (noch) die Frage nach der Veränderung der (Arbeits)Prozesse, dem Charakter künstlerischer Kontrolle und der Veränderung der Autorschaft. Von der Theatertheorie aus gesehen stellt sich die Auffassung, die in der Bildenden Kunst-Theorie formuliert wurde – Objekte werden zu Variablen einer Situation in der Zeit – als selbstverständliche Voraussetzung dar, so scheint es jedenfalls, oder als unsinnige Reduktion. Für die Analyse der künstlerischen Entwicklungen, um die es hier gehen wird, und ihrer Verbindung

221 Helmut Heißenbüttel: Kurze Theorie der künstlerischen Grenzüberschreitung. In: *Theater heute* H.5, 1965, 23-24

gen, ist sie eine notwendige Voraussetzung. Eine Beschreibung des Durchstreichens, Verschiebens und Ersetzens als Prozesse an den Grenzen verschiedener Künste und Medien muss die konventionalisierten Bedingungen der einzelnen Künste als Ausgangslage berücksichtigen.

Cybernetics & Art: Kunst und Computer, Werkzeug und/oder Medium, Informationsästhetik (generativ)

Computer/Kunst – erste Ausstellungen, Konzeptionen, Kooperationen

Burnham hat sein Buch *Beyond Modern Sculpture* 1967 abgeschlossen. Seine als Projekt und Vision formulierte Konzeption einer Cyborg Art, in deren Zentrum der Anschluss von Mensch und Maschine als Teil einer zeitgenössischen Kunstentwicklung steht, benutzt, meines Wissens, als erste diese Begriffkombination von Kybernetik und Kunst. In seiner Konzeption spielt allerdings der Computer als Teil einer solchen Entwicklung noch keine explizite Rolle. Das ändert sich in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre und seine Ideen finden in der Kunstkritik, Ausstellungspraxis und in theoretischen Reflexionen zu einer Cybernetic Art einen diskursiven Kontext. Burnham selbst hat auf die Entwicklung mit einer Ausstellung reagiert, *Software* (1970)²²², in der er seine Vorstellung einer ‚systems esthetics‘ mit den ersten sich abzeichnenden Möglichkeiten des Computers als Medium verbinden und in den Gesamtkontext zukünftiger „information processing technology“ stellen wollte.²²³ Voraussetzung für die Annäherung war eben die Tatsache – die hier nicht genauer untersucht werden soll –, dass sich mit der Entwicklung von Instrumenten zur ‚Human-Computer-Interaction‘ – also von Interfaces, die der direkten Benutzung eines Nicht-Spezialisten zugänglich sind – die Optionen des Computers als Medium erst eröffneten, ebenso wie die Möglichkeiten der Vernetzung.²²⁴

222 *Software. Information Technology: its new meaning for Art*. Katalog der Ausstellung im Jewish Museum, New York 1970

223 Siehe: Jack Burnham: Notes on art and information processing. In: ebenda, 10-14

224 Siehe dazu: Coy 1995. Dort heisst es: „Es gilt also (als Aufgabe, die einen bestimmten technischen Standard aber auch eine bestimmte Entwurfsrichtung voraussetzt, die Verf.), Rechner und Programme so zu gestalten, dass sie sinnvolle Möglichkeiten der Entscheidung und des Eingriffs erhalten und neue eröffnen. Diese Eigenschaften

Die von Jasia Reichardt kuratierte Ausstellung *Cybernetic Serendipity*, 1968 in London gezeigt²²⁵, ist der erste größere Versuch, Entwicklungen aus verschiedenen Bereichen, in denen Computer als Entwurfs- oder Steuerungsinstrumente eingesetzt werden, auf ihre kreativen Ergebnisse hin zu untersuchen. In der Einleitung zum Katalog dankt sie ausdrücklich Max Bense als Anstifter für dieses Projekt. Reichardt hat das Thema in Veröffentlichungen und Ausstellungsprojekten weiter verfolgt. Parallel dazu beginnt u.a. Jonathan Benthall im März 1969 in der in London erscheinenden Kunstzeitschrift *Studio International* mit einer monatlichen Rubrik unter dem Titel „Technology and Art“, in die er u.a. mit einem Bericht über den „International Congress of Cybernetics“ 1969 in London auch diskursive Erweiterungen in den Kunstkontext einbrachte.²²⁶

1968 beginnt die Galerija Grada in Zagreb mit der Herausgabe der Zeitschrift *Bit International*, deren erste Jahrgänge eine enge Bindung an und Auseinandersetzung mit den Theoretikern der Informationsästhetik Abraham Moles und Max Bense zeigen, wie hier überhaupt westdeutsche Theoretiker und Computerkünstler als Autoren stark vertreten sind. Ihr Ziel ist es, nicht nur in Theorie

können als Werkzeugcharakter des Computer bezeichnet werden. (...) Mit ‚Automat‘ oder ‚Werkzeug‘ werden natürlich keine physischen Eigenschaften des Computers beschrieben, es sind Sichtweisen auf das gleiche technische Artefakt. (...) Die Transformation von Zeichen in Signale und umgekehrt Ton, Bild, Animation und Video erweitern den Rechner damit zur medienintegrierenden Maschine. (...) Vernetzte Kooperation ist die Basis der modernen arbeitsteiligen Produktionsweise, ihre angemessene Unterstützung geschieht über vernetzte Rechner: Der Computer wird zum Medium.“, 36. Eine präzise Korrelierung des jeweiligen technischen Standes der Computerentwicklung im Verlauf der 1960er Jahre mit den konkreten Zugangsmöglichkeiten zu den entsprechenden Maschinen von Künstlern sowie dem, was dann als Computerkunst produziert und diskutiert werden kann, ist hier nicht möglich. Siehe auch allgemein zur Entwicklung: Werner Coy: Aus der Vorgeschichte des Mediums Computer. In: Norbert Bolz / Friedrich Kittler / G.Ch. Tholen (Hrsg.): *Computer als Medium*, München 1994, 19-37; sowie: Michael Friedewald: *Der Computer als Werkzeug und Medium. Die geistigen und technischen Wurzeln des Personal Computers*, Berlin / Diepholz 1999

225 Die Ausstellung fand von August bis Oktober 1968 in *Institute of Contemporary Arts, Nash House, The Mall* (London) statt. Der Katalog erschien als Sonderheft der Zeitschrift *Studio International*.

226 Der Bericht findet sich in der 7.Ausgabe von „Technology and Art“ in: *Studio International*, October 1969, 107/108

und Diskurs, sondern auch in der Ausstellungspraxis – wie die Ausschreibung für die Ausstellung *Tendencije No. 4* verdeutlicht – die aktuellen Kunstentwicklungen mit den Fragen einer Computerisierung der Kunst zu konfrontieren.²²⁷

Um 1970 mehren sich die Veröffentlichungen, die erstmals in Kunstmagazinen für ein Publikum von Nicht-Technik-Spezialisten, die Ergebnisse der ‚Computer Art‘ sichten und deren theoretischer Fundierung in der Informationsästhetik Max Benses oder Abraham Moles nachgehen oder sie unter dem allgemeinen Aspekt ‚Kunst und Technologie‘ kritisch diskutieren.²²⁸

1969 wird in London die Computer Arts Society (CAS) gegründet, deren Zeitschrift *Page* von Gustav Metzger ediert wird. Metzger hatte schon in seinen Manifesten und Schriften zur „autokreativen und autodestruktiven Kunst“ von 1959 und im unten zitierten Aufsatz von 1961 die Verbindung von Kunst und Wissenschaft/Technologie als gesellschaftlich notwendigen Schritt formuliert und sie gleichzeitig auf deren Kritik verpflichtet:

„Autodestruktiver Kunst und autokreativer Kunst geht es um die Eingliederung der Kunst in den Fortschritt von Wissenschaft und Technologie. Das unmittelbare Ziel ist die Schaffung von Kunstwerken mit Hilfe von Computern, deren Bewegung programmiert und ‚Selbstregulierung‘ mit einschließen. Der Betrachter kann mit Hilfe elektronischer Geräte direkt Einfluss auf das Verhalten dieser Werke nehmen. Autodestruktive Kunst ist ein Angriff auf kapitalistische Werte und den Trieb zu nuklearer Vernichtung.“²²⁹

Diese Verbindung von positiv besetztem Umgang mit zeitgenössischer Technik- und Kapitalismuskritik, die für soziale Verantwortung von Künstlern und Wissenschaftlern/Ingenieuren plädiert, zieht sich durch seine gesamte Arbeit und prägt sein Engagement in der CAS. Er versteht sie als einen Ort, in dem unab-

227 Der Ausschreibungstext für die Ausstellung *Tendencije 4* ist in Heft 1 der Zeitschrift enthalten. Themenschwerpunkt der Hefte waren z.B.: „The Theory of Information and the New Aesthetics (No. 1, 1968), „Computers and Visual Research (No. 2, 1968), Design (Homage to Ulm) (No. 4, 1969)

228 Siehe dazu u.a.: Günther Pfeiffer: Kunst und Computer. Kybernetik - Informationsästhetik - Computer Art. In: *Magazin Kunst* No. 39, 1970, 1883-1903
Abraham Moles: *Kunst und Computer* (O:1971). Hrg.v. Hans Ronge, Köln 1973
Jonathan Benthall: *Science and Technology in Art Today*, London 1972
Jasia Reichardt: *Computer in the Arts*, London/ New York 1971

229 Gustav Metzger: Autodestruktive Kunst - Maschinenkunst - Autokreative Kunst (1961). In: Ders.: *Manifeste Schriften Konzepte*, München 1997, 17

hängige Wissenschaftler – solche „die das System von innen heraus bekämpfen“²³⁰ – und Künstler gemeinsam an der Weiterentwicklung der Computertechnologie arbeiten können. Vor diesem Hintergrund kritisierte er die Londoner Ausstellung *Cybernetic Serendipity* als „technological fun-fair“, die vorführe, wie „artists are being led into a technological kindergarten“.²³¹

In Zusammenhang mit den politischen Bewegungen gegen den Vietnamkrieg und den sozialen Revolten der 1960er Jahre gewinnen Fragen der politischen und ökonomischen Verfügungsgewalt zentrale Bedeutung sowie daraus resultierende alternative Strategien im Umgang mit den neuen Medien (auch Video/TV) und Maschinen. In diesen Kontext gehört z.B. die Zeitschrift *Radical Software* (1970-74), die counter-culture, Interesse an Systemtheorie und deren ökologischer Relevanz sowie Begeisterung für die neuen – u.a. psychedelischen – Möglichkeiten von Technik in Mensch-Maschine-Interaktion verband.²³²

230 Gustav Metzger: Anmerkungen zur Krise der technologischen Kunst (1969). In: Metzger 1997, 42

231 Gustav Metzger: Automata in History, Part 1. In: *Studio International* No. 909, Vol. 177, März 1969, 108

232 Zu den Herausgebern und Autoren gehörten u.a. Ira Schneider, Beryl Korot, Frank Gillette, Paul Ryan (Raindance Corporation). *Radical Software* erschien in New York.

Computer und/in der Kunst: Objekt – oder Prozessorientierung, technische und/oder künstlerische Innovation

Die von Burnham 1970 konzipierte und in New York organisierte Ausstellung *Software* will die Londoner Ausstellung mit neuen Akzenten fortsetzen, scheitert aber nicht nur an den technischen Unzulänglichkeiten und dem Streit unter den Beteiligten²³³, sondern auch an einer konzeptionellen Erweiterung, der das Publikum und die Kritik offenbar nicht zu folgen bereit waren. Beide Ausstellungen, *Cybernetic Serendipity* wie auch *Software*, öffnen das Museum für Nicht-Kunst oder auch für: Noch-Nicht-Kunst. In beider konzeptioneller Überlegungen spielt eine wesentliche Rolle, dass die durch den Computer möglichen und notwendigen Veränderungen kreativer Prozesse eine neuerliche Reflexion über die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst herausfordern muss. Jasia Reichardt sieht ihre Ausstellung „not as an art exhibition as such“ (...); it was primarily a demonstration of contemporary ideas, acts and objects, linking cybernetics and the creative process“.²³⁴ Sie betont, dass die Auswahl der ausgestellten Arbeiten nicht zwischen solchen von Künstlern und solchen von Ingenieuren und Computerwissenschaftlern unterscheidet. Darin sieht sie einen wesentlichen Aspekt, jenseits der traditionellen Kunstkriterien die Diskussion über „a yet unspecified category of creative achievement“²³⁵ zu eröffnen. Diese Verschiebung bzw. Verwirrung der Kategorien, absichtsvoll betrieben, hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass noch sehr wenige Künstler im Bereich der visual arts computergestützt arbeiteten - eine Tatsache mit der sich beide Ausstellungsmacher in der Vorbereitung konfrontiert sahen. Gründe dafür liegen sowohl in den sehr begrenzten Zugangsmöglichkeiten zu den entsprechenden Maschinen wie auch in den noch eher rudimentär entwickelten visuellen Interfa-

233 Siehe dazu: Jack Burnham: Art and Technology: The Panacea That Failed. In: Kathleen Woodward (ed.): *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*, London & Henley 1980, 200-218

234 Jasia Reichardt: *Cybernetics, Art and Ideas*. In: Dies. (ed): *Cybernetics, Art and Ideas*, London 1971, 11-16, hier: 14

235 ebenda, 11

ces. „In the visual arts, the terminals for picture making are still very limited in possibilities of variation.“²³⁶ Auch wenn die Londoner Ausstellung computergesteuerte Environments zeigte, bleibt Reichardt mit solchen Begriffen wie ‚picture making‘ und der Frage, ob computer graphics Kunst seien oder nicht, eher traditionellen Bild- und Werk-Vorstellungen verhaftet. Burnham setzt dagegen in *Software* durch die Zusammenschau von computergestützten Anordnungen und Demonstrationen von Datenverarbeitungsprozessen mit prozessorientierter und konzeptueller Kunst, die nicht mit avancierter Technologie arbeitet, einen anderen kontextuellen Schwerpunkt. Auch er sagt: „Software makes no distinction between art and non-art; the need to make such decisions is left to each visitor.“²³⁷ Allerdings betont er, zumindest in seinen konzeptionellen Äußerungen, das Interesse an strukturellen Veränderungen und den ihnen zugrundeliegenden Prozessen:

„Thus the history of computer technology may be interpreted as progress in making communication between men and machines more naturally and complete. This remains an ideal definition however, because quite often in industry human beings have been adapted to inhuman machine schedules (...) So in part ‚Software‘ addresses itself to the personal and social sensibilities altered by this revolution. By and large these alterations have been internal, in the form of new procedures and ways of dealing with physical reality, rather than purely visual responses. With this in mind, Les Levine suggested the name for the present exhibition.“²³⁸

Seine Ausstellung verfolgt in dieser spezifischen Zusammenschau den Weg der Auflösung des Kunstobjektes, wie er ihn in seinem Buch analysiert hat, und unternimmt den Versuch, den dialogischen Charakter der Mensch-Maschine-Interaktion als zukünftiges (Kunst)Projekt erfahrbar zu machen. Ihn interessieren dabei vor allem die Prozesse und Transformationen, die diesen Dialog möglich machen, und eben nicht das Resultat oder ein visueller Output als Werk.

„Generally, I have tried to produce an exhibition which is ‚aniconic‘, an environment which does not depend upon the iconic value of machines or machine products for its art definition. I have felt that this was best achieved by direct participation and information exchange between the

236 ebenda, 16

237 Burnham 1970 (*Software*), 10

238 ebenda, S. 11

technology and the user.”²³⁹

Damit besteht er auf einer strukturellen Verschiebung, die die technischen Innovationen mit der Bewegung des Durchstreichens, Verschiebens, Ersetzens in/aus dem Kunstsystem heraus verbinden soll. Das war auch seine Begründung dafür, dass er weder Computer Graphics noch Computer Sculpture in die Ausstellung aufnahm. Arbeiten, die den Computer dazu benutzten, Objekte im traditionellen Sinne herzustellen, auch wenn sich die Entwurfsparameter veränderten, waren – aus seiner Sicht – den innovativen Aspekten des neuen Mediums nicht adäquat. Diese Verschiebung konnte sich aber an den konkreten Artefakten, Situationen und Events der Ausstellung nur in allerersten Ansätzen zeigen – von sinnlich wahrnehmbaren Ergebnissen konnte keine Rede sein.²⁴⁰ Die Ausstellung selbst wurde zu einem konzeptuellen Projekt, das vor allem auf einen Diskurs über Entwicklungsperspektiven und Entwurfsrichtungen setzte. Die direkte Partizipation wird, ähnlich wie es von Gustav Metzger in dem im vorigen Abschnitt angeführten Zitat formuliert wird, als ein Versuch angesehen, dem Betrachter/Benutzer den Einstieg in diesen Diskurs zu ermöglichen.

Im Kontext der zeitgenössischen Entwürfe, Diskussionen und Projekte zu Kunst und Kybernetik ist Burnhams Betonung des Dialog-Charakters und seine noch sehr allgemeine Idee über die Möglichkeiten der Vernetzung durch den Computer²⁴¹ eine Position. Sie ist gleichzeitig Kritik an der Reduktion des Computers auf ein Werkzeug im Entwurfs- und Konstruktionsprozeß des Künstlers, dessen Resultate aber nur traditionelle Kunstobjekte nachahmen würden – ein Vorwurf, den Burnham an den Programmierer-Bildhauer Robert Mallary richtete.

„Frankly, I see little merit, either artistic or technological, in producing an Arp-Brancusi kind of sculpture through batch processing in the way Mallary does. This is a point that many artists involved in technological art

239 Jack Burnham: Comments on Mallary's Note. In: *Leonardo* H.2, 1970, 265-266, hier: 266

240 Das ist ein zentraler Aspekt in Dore Ashton's negativer Kritik der Ausstellung, die zudem polemisch auf das Techno-Vokabular Burnhams reagiert. Siehe: Dore Ashton: New York Commentary. In: *Studio International*, November 1970, 200-202

241 Jack Burnham: *Aesthetics of Intelligent Systems*, 1970. Dort heißt es: „We tend to think of the computer at its present stage of development as a super-fast calculator or data file; few of us conceive of it as a system which can reorganize random environments and channel them into a sustained and coherent experience.“ (S. 100)

just do not seem to understand.”²⁴².

Mallary selbst hat in seinem 1969 erschienen Aufsatz *Computer Sculpture: Six Levels of Cybernetics* einen zukünftigen Weg von der ‚computer aided‘ zur ‚computer generated sculpture‘ projiziert, der allein die fortschreitende technische Innovation markiert und daraus resultierende Erweiterungen des Wissens als notwendig beschreibt, ohne dass der neue, besondere Charakter der so verfahrenen Kunst thematisiert wird.²⁴³ Die Differenzen in den beiden Positionen von Burnham und Mallary lassen sich fortschreiben. Eine wichtige Verschiebung in der Sichtweise auf das Verhältnis von Computer und Kunst hat Michael A. Noll, Ingenieur bei den Bell Laboratories und selbst Produzent von Computergraphiken, in einem schon 1967 erschienenen Aufsatz vollzogen. Mit dem Aspekt der dialogischen Struktur, den er bezogen auf die Interaktion von Künstler und Computer thematisiert, beschreibt er den Computer als (zukünftiges) Medium. Der Computer wird in dem Maße zu einem „creative medium“, in dem die sich abzeichnenden Fortschritte der Interface-Gestaltung und die Annäherung an ein real time processing eben diese Interaktion ermöglichen. Seine Vision geht so weit – und damit knüpft er an den zeitgenössischen Biofeedback-Hype an –, dass „the communication of the actual subconscious emotional state of the artist could lead to a new aesthetic experience“, indem entsprechende Körpersignale an den Computer zur weiteren Stimulierung und Simulation übertragen werden.²⁴⁴ Aber auch Noll kommt 1970 zu einem ernüchternden Ergebnis angesichts der realen Entwicklung der Computerkunst.

„Unfortunately, most of the work in the arts thus far has involved using the computer as only a simple tool. The computer has only been used to copy aesthetic effects easily obtained with the use of conventional media (...)“.²⁴⁵

242 Aus einem Brief Burnhams an die Zeitschrift *Leonardo* als Antwort auf Robert Mallary, der die Verwendung des Begriffs ‚Software‘ in/für die Ausstellungskonzeption kritisierte. Siehe: Anm. (18)

243 Robert Mallary: *Computer Sculpture: Six Levels of Cybernetics*. In: *Artforum*, Mai 1969, 29-35

244 Michael A. Noll: *The Digital Computer as a Creative Medium*. In: *IEEE Spectrum*, November 1967, 89-95, hier: 94

245 Michael A. Noll: *Art ex Machina*. In: *IEEE Student Journal*, September 1970, 10-14, hier: 11

Einen Grund sieht er darin, dass „we are so strongly limited by our programming and technological facilities, that it is extremely difficult for new and imaginative artistic uses to flourish“.²⁴⁶ Für ihn bleibt vorerst das Auseinanderdriften zwischen einer auf sinnlicher Wahrnehmung basierenden Arbeits- und Denkweise der Künstler und der auf mathematischer Logik basierenden der Programmierer ein offenes Problem. Diese Kluft – so scheint es dann – schließt sich durch die weitere Entwicklung der Interfaces, die es ermöglichen, traditionelle Darstellungsformen (als Bild, Ton etc.) zu simulieren. Sowohl Burnham wie Noll aber bestehen gleichzeitig darauf, dass dies weder aus kunstinterner Sicht – der Erweiterung des Feldes künstlerischer Praktiken, bzw. der Auseinandersetzung mit veränderter Wahrnehmung – noch aus der medieninternen Sicht des Computers, die eben die konstitutiven Prozesse der Datengenerierung und -verarbeitung miteinbeziehen soll, eine adäquate Lösung sei.

Auch Jonathan Benthall kommt in seinem Anfang der 1970er Jahre erschienen Buch *Science and Technology in Art Today* zu einem vergleichbaren Ergebnis:

„(...) I have tried to distinguish between those who use the computer to mimic accepted graphic styles, and those who are confronting its specific capabilities and constraints. The actual physical presence of such work must be distinguished from its potential and implications. (...) At present very few artists have the insight to divine the implications of the new medium.“²⁴⁷

Ihm erscheint zu diesem Zeitpunkt, was zunächst den wesentlichen Anteil an Computerkunst ausmachte, die computer graphics, als Sackgasse. Interessantere Ansätze für die weitere Entwicklung sieht er in dem, was in der damaligen Diskussion ‚transducer‘ genannt wurde.

246 ebenda, 11

247 Jonathan Benthall: *Science and Technology in Art Today*, London 1972, 71/72

Computer graphics (als Kunst), Interface-Gestaltung, der Computer als transducer und Steuerungsinstrument

Auf dem Hintergrund der absichtsvollen Verwirrung der Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst, wie ich sie sowohl von Reichardt wie Burnham zitiert habe, wurden **computer graphics**, die zunächst anwendungsorientierten Bereichen entstammten, zu einer ersten Basis von Computerkunst. In den zeitgenössischen Darstellungen, z.B. von Reichardt²⁴⁸ und Pfeiffer, gilt der Boeing-Mitarbeiter William Fetter als einer der ersten, der den Begriff benutzte und zwar „für Konstruktionsstudien, die der Verbesserung der Körperhaltung in Flugzeugsitzen, der Simulation von Luftperspektiven beim Landen von Flugzeugen und ähnlichen Zwecken galten“.²⁴⁹ Output dieser mathematischen Modellierungen waren auf einem Plotter (Zeichenautomat) hergestellte Zeichnungen. Diese Form der computer graphics prägte auch das, was in den ersten Ausstellungen als Computerkunst gezeigt wurde, so z.B. 1965 in Stuttgart von Frieder Nake und Georg Nees.²⁵⁰ Daneben galt die Anordnung von Lichtstift, Kathodenstrahlröhre (Bildschirm) und Computer als Form der grafischen Datenverarbeitung, für die Ivan Sutherland Anfang der 1960er Jahre sein ‚Sketchpad‘ entwickelte.²⁵¹ Erst in diesem Kontext entstanden erste Interfaces, mit denen die gespeicherten Daten direkt manipuliert werden konnten, die also im technischen Sinne eine Interaktion zwischen Mensch und Maschine ermöglichten.²⁵² Ausgehend von der funktionalen, anwendungsorientierten Entwurfstätigkeit/Forschung und diese spielerisch überschreitend, entwickelten Programmierer, Ingenieure, Informatiker ein Interesse an den ästhetischen Möglichkeiten des visuellen Output, so „that they have started to make drawings which bear no

248 Jasia Reichardt: *Computer Graphics*. In: *Cybernetic Serendipity*. Katalog. *Studio International, Special Issue 1968*, 70-71

249 Pfeiffer 1970, 1885

250 Siehe z.B. Pfeiffer 1970, 1886

251 Siehe dazu z.B.: Söke Dinkla: *Pioniere interaktiver Kunst*, Ostfildern 1997, 58 ff

252 Siehe zu dem technikgeschichtlichen Kontext der Entwicklungen: Friedewald 1999, 95ff, 168ff

practical application, and for which the only real motives are the desire to explore, and the sheer pleasure to see a drawing materialize“, wie Jasia Reichardt betonte.²⁵³ In der Visualisierung wissenschaftlicher Modellrechnungen, in dem was z.B. Roland Fuchshuber „graphische Aufzeichnung kybernetischer Modellvariationen“ nannte, zeigt sich ein neues kreatives Potential. Die geforderten kreativen Fähigkeiten nähern die künstlerische und wissenschaftlich/technische Arbeitsweise – so seine weitergehende These – einander an. Fuchshuber, Dozent an der Kölner Ingenieurschule für Maschinenwesen, hatte 1968 gemeinsam mit Franz Pauli, Mitglied der Düsseldorfer Kunstakademie, eine Ausstellung arrangiert, in der „künstlerische Objekte bewusst eine Integration, eine vielfältige Verzahnung mit den kybernetisch-wissenschaftlichen Objekten anstreben“. In seinem Text zur Ausstellung fragt er in diesem Sinne weiter:

„Sind dann nicht auch graphische Aufzeichnungen kybernetischer Modellvariationen, also ‚Abbildungen‘ dieser Modelle, anschauliche Versuche, eine höhere, komplexere Originalität (Wirklichkeit) zu verdeutlichen? (...) Gemeint ist vielmehr, dass musikalische und optische Erscheinungsformen kybernetischer Modelle durchaus eigengesetzliche schöpferische Phantasie zu ihrer Realisation voraussetzen - nicht so sehr beim ‚Intelligenzverstärker‘ Computer als beim menschlichen Erfinder-Programmierer.“²⁵⁴

Fuchshubers Fragestellung steht im Kontext der Idee einer exakten Ästhetik, wie sie Max Bense als **Informationsästhetik** Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre entwickelte. Von ihr wird im folgenden Abschnitt die Rede sein. Computergrafik als Kunst im Rahmen der Informationsästhetik verließ allerdings nicht den Rahmen konventionalisierter Bild-Formen der Abstraktion und Serialität. Sie blieb im Burnham’schen Sinne Objekt, die eben die kunstinternen Bewegungen des Verschiebens und Erweiterns ignorierte. Als solche wurde sie durch verschiedene Ausstellungen und z.B. 1970 in einer Sonderschau der Biennale von Venedig²⁵⁵ zunächst ins Kunstsystem eingeschlossen. Aber, wie schon von Benthall zitiert, erschienen die künstlerischen Möglichkeiten bald erschöpft.

253 Jasia Reichardt: Introduction. In: *Cybernetic Serendipity* 1968, 5

254 Roland Fuchshuber: Kunst und Kybernetik. In: ders./ Franz Pauli: *Studien zum Man-Machine-Interface*, Köln 1968, 7-10, hier: 9

255 Siehe: Frieder Nake: *Ästhetik als Informationsverarbeitung*, Wien/New York 1974, 322

Der Rückgriff auf Klee (Frieder Nake, 1965: Klee) und Mondrian (Michael Noll, 1964: *Computer composition with lines*) in zwei bekannten Experimenten der Zeit unterstreicht die Nähe zu historischen Formen der Abstraktion im Bild/Rahmen und verweist zugleich in der Vorgehensweise auf die Unzulänglichkeit ihrer konzeptuellen bzw. kunsthistorischen Reflexion. In diesen Experimenten wurden Gestaltungsparameter beider Künstler so simuliert, dass die Computerergebnisse komplexer als das Original, auf das sie verweisen, erschienen.²⁵⁶ Dabei führt die vermeintliche Verfügbarkeit von Arbeitsweisen und Konzeptionen einzelner Künstler dazu, dass historische und künstlerische Kontexte negiert und nivelliert werden. Wesentlicher aber ist, dass zentrale Gestaltungselemente, die eben mit der individuellen Handschrift der Künstler und seinem ursprünglich benutzten Medium (Malerei) verbunden sind – wie z.B. Farbauswahl und -auftrag – nicht codiert werden konnten, also vorab eliminiert werden mussten. Die Form wird auf Muster (erkennung) reduziert. Damit wird auch die spezifische Materialität der Originale ausgelöscht. Was durch den Einsatz des Computers in der Bildgenerierung an diese Stelle treten könnte, bleibt eine (noch) offene, ungelöste und nicht gestellte Frage.

Sie verweist erneut auf den historischen Stand der Interface-Entwicklung²⁵⁷ als einen, in dem die Differenz zwischen Programmierer/Operateur/Ingenieur und Künstler/Benutzer eben noch nicht in der Benutzeroberfläche aufgehoben werden konnte. So wie Abraham Moles später formulierte:

„Genauer gesagt, setzt sich die permutationelle Kunst in dem Augenblick durch, in dem der Computer jene Eingabe-Ausgabe-Organen erhält, die die Kluft zwischen dem Bereich der Künstler und dem Bereich der Mathematiker bzw. der Buchhalter schließen. (...) diesen Fortschritt auf dem Weg

256 Beide Experimente sind mit Abbildungen vorgestellt in: Nake 1974, 211ff; siehe auch: Noll 1967

257 So z.B. formulierten Benthall, Metzger und Hyde (CAS) in einem Manifest an das Symposium und die Ausstellung in Zagreb 1969: „The interface is perhaps the least satisfactory aspect of present-day computers, because of the rigid mathematical constraint imposed, the design of the internal logic of the machines, and the inadequacy of existing programming languages for handling information in open systems. A great deal of computer art embodies the limitations of existing techniques.“ Gordon Hyde / Jonathan Benthall / Gustav Metzger: Zagreb Manifesto. In: *Studio International*, June 1969, 259

zur Humanisierung des Interface Mensch-Maschine vollbracht. (...) schufen sie zur Entwicklung der Spontaneität in Klang und Farbe die Mittlerorgane, die zur Herstellung des Dialogs gefehlt hatten. (...) Kurz diese Organe machen den Computer erreichbar für den ‚Künstler, wie er ist‘, bis er von sich aus die Abstraktionsebene erreicht hat, die ihm jetzt angemessen ist.“²⁵⁸

Selbst diese Äußerung Moles‘, der keineswegs auf der Basis eines prozessorientierten oder konzeptuellen Verständnis zeitgenössischer Kunstentwicklung argumentiert, spiegelt noch die Idee, dass über den künstlerischen Gebrauch des Computers als Medium eben die Kenntnisse seiner internen Transformations- und Codierungsprozesse entscheiden müssen/sollen.

Eine andere wesentliche Akzentsetzung liegt in verschiedenen künstlerischen Anordnungen auf dem Computer als Steuerungseinheit und Instrument der Vernetzung verschiedener traditioneller Medien (wie in den zeitgenössischen kinetischen Licht/Ton-Environments avisiert). Hier wird – so Benthall – der Einfluss der Kybernetik deutlich, in dem die Frage der Mensch/Maschine-Kopplung als wesentliche gesehen wird und zum Aspekt künstlerischer Strukturierung und Anordnung wird. Jasia Reichardt notierte im Zusammenhang mit einer Fortsetzung ihrer Ausstellungstätigkeit 1971:

„(...) it is no longer possible to talk about computer-generated graphics as an art medium without mentioning environmental art, cybernetic systems and spectator participation – events which have grown out and around the idea of converting images into their equivalent in sound and movement.“²⁵⁹

Hier wird also – zeitlich versetzt zu den ersten Projekten und Burnhams Publikation²⁶⁰ – deutlich, dass in dem Verständnis des Computers als Transformations-Steuerungsinstrument der Anschluss an die zeitgenössische experimentelle Kunstentwicklung versucht wird. Eine wie auch immer rudimentäre Einbeziehung des Benutzers/Betrachters, wie sie auch Burnham programmatisch für seine *Software*-Ausstellung entworfen hatte, nimmt die Prozessorientierung und

258 Moles 1973, 134

259 Reichardt 1971a (Computer in the Arts), 34/35

260 Auch hier muss die genaue Korrelierung zwischen technikgeschichtlichen Aspekten und der Aufnahme von/ dem Zugang von Künstlern zu neuen Entwicklungen offen bleiben. Da mich hier im wesentlichen die diskursive Ebene interessiert und die eigentliche Analyse sich nicht auf diese Anordnungen beziehen soll.

Tendenz zur Performativität in den Künsten ebenso auf wie das Interesse an programmiert gesteuerten Anordnungen²⁶¹, die sich als begehrtes, offenes und veränderliches Environment verstehen. Der britische Architekt John Lifton, dessen Licht/Bild/Ton-Environments (1968/1969) von Benthall positiv herausgestellt wurden²⁶², betont genau diesen Aspekt, wenn er schreibt:

„Architects generally have an interest in computers because of their potential as a design aid, but my own interest is in the direct participation of computers and electronic equipment in the environment. They offer ways in transferring information from expression in one medium to another and of thereby synthesizing separate sense perceptions (...).“²⁶³

Diese Möglichkeit des Computers, als universelle Maschine traditionelle Medien zu integrieren, indem sie deren Zeichen in digitale Signale codiert und sie transformiert, indem sie in einer anderen Zeichenform decodiert werden, hat Robert Mallary mit dem Begriff des „transducers“ bezeichnet: „For instance, if a succession of sounds is used to trigger a succession of light emissions this would be an example of transduction applied to kinetic art.“ Seine Schlußfolgerung formuliert zugleich eine Aufgabenstellung, die im Begriff „syntax of intermedia“ die grundlegende Frage nach der De/Kodierung der über den digitalen Computer zu koppelnden Medien enthält:

„What these considerations suggest is that the computer can be expected to play a role in the syntax of intermedia translation, mediating the

261 Als ein Beispiel sei hier das Projekt für die computergesteuerte Autodestruktion eines Environments genannt, das Gustav Metzger entwarf. Mit einer Vielzahl Parameter, die sich über einen langen Zeitraum (10 Jahre) verändern sollten, wurde die programmierte Steuerung notwendig, Siehe: Gustav Metzger: Five Screens with Computer“ (1965 ff). Deutsche Fassung in: Metzger 1997, 75-84

262 Benthall beschreibt eine dieser Anordnungen: „At Event One (erste Veranstaltung und Ausstellung der CAS, 1969, die Verf.) Lifton showed two systems as a stage in a large project. One of them responded to sound distorting a flexible sheet of diffraction (rainbow-like) grating. Projectors were aimed at the surface, and the resulting image, projected on a wall or screen, moved as the surface distorted. A sister system was designed as a ‚musical‘ unit where no information needed to be passed from composer to performer. A number of photocells, focused along a narrow beam, responded to light by passing signals to a computing device; this transformed the signals according to a ‚logic‘ pre-set by the composer. The performer only had to move in front of the ‚eye‘ for music to be produced.“ Benthall 1972, 73/74

263 John Lifton, Programme Note (1969), zit. nach Benthall 1972, 74

transductive transfer from one source medium (sound) to the receptor medium (light) in order to achieve a meaningful, structured transfer of information.²⁶⁴

Diese ‚technikvermittelte‘ Synästhesie – wie sie Rolf Großmann bezeichnete – ist zugleich eine Weiterführung historischer Experimente. Zunächst in analogen, dann mit fortschreitenden Rechen- und Speicherkapazitäten in digitalen Anordnungen ist sie „eine Inszenierung der den technischen Einzelmedien gemeinsamen Signalprozesse, die eine ‚Wiederverschaltung‘ der technisch getrennten Wahrnehmungsmodi ermöglicht.“²⁶⁵

Auch in den performativen Künsten – vor allem im Tanz – gibt es Projekte, die mit dem Einsatz des Computers experimentieren. Allerdings beziehen sich diese ersten Projekte und Experimente auf Fragen der Notation bzw. des Erstellens eines Aktionsablaufs in der Zeit. Ähnlich wie in musikalischen Prozessen wird der Computer als Zufallsgenerator benutzt, indem aus verschiedenen Listen von beschriebenen Parametern (z.B. Tempo, Bewegung, Richtung) eine zufällige choreographische Anordnung und Abfolge erstellt wird.²⁶⁶

Michael A. Noll entwickelte 1966 die Basis für ein graphisches 3-D Szenario mit ‚Strichfiguren‘, das seiner Auffassung nach zu einem Notationssystem für den Tanz ausgearbeitet werden könnte und Choreographen auch als Entwurfsinstrument dienen sollte.²⁶⁷ Die Choreographin Ann Hutchinson, die in England mit einer Gruppe von Tänzern über die Möglichkeiten des Computers im Tanzbereich forschte, machte ihn darauf aufmerksam, dass die Basis solcher Versuche allerdings die Klärung voraussetzt, was als Bewegung formalisiert werden soll.²⁶⁸ Sie verweist damit genau auf das erwähnte Problem der Kodierung und den dieser vorausgehenden Schritt einer Bildung von exakt beschreibbaren diskreten Einheiten (siehe auch den Abschnitt „Vermessen und Modellieren“).

264 Mallery 1969, 30

265 Rolf Großmann: Farbklavier, Oszilloskop, Sequenzer. Technische Transformationen von Ton und Bild. In: Helbig 1998, 108-119, hier: 114

266 Siehe den Abschnitt „Computer Dance“. In: *Cybernetic Serendipity* 1968, 33

267 Michael A. Noll: Choreography and Computers. In: *Dance Magazine* H.1, 1967, 43-45

268 Ann Hutchinson: A Reply. In: *Dance Magazine* H.1, 1968, 45

Im Diskurs der ‚cybernetic art‘ lassen sich zwei divergierende Haltungen, Praktiken und Konzeptionen herauslesen, die mit verschiedenen Akzentuierungen und Fragestellungen im Anschluss an den Aspekt der Schließung oder Öffnung von Systemen arbeiten.

Die eine Haltung setzt, wie sie etwa Mallery oder die auf der Informationsästhetik basierenden Programmierer-Künstler wie Frieder Nake u.a. formulieren, auf die **Selbsttätigkeit der Maschine**, d.h. im vorausgesagten Endzustand ist die Programmierung des Computers soweit getrieben, dass alle ‚Entscheidungsschritte‘ intern getroffen werden. Der Computer wird also tendenziell als ein geschlossenes System behandelt, das ästhetisch (=sinnlich wahrnehmbare) dekodierbare Manifestationen erzeugt. Output sind – entsprechend dem technischen Niveau der Zeit computer graphics, die gegebenenfalls für andere Genres wie Skulpturen oder Choreographien als Entwurfszeichnungen angesehen werden. Ihre Materialität wird nicht reflektiert. Die Kopplung zwischen Mensch und Maschine besteht in der Programmierarbeit und wird als Interaktion nicht thematisiert. Ebenso wenig wird der Prozess, der so in Gang gesetzt wird, reflektiert, sondern im Umfeld des instrumentellen und funktionalen Gebrauchs, aus dem die Programmierer-Künstler zumeist stammen, als notwendige Bedingung vorausgesetzt. Der Output ist ein Objekt im Sinne des traditionellen Kunstverständnisses. Die interne Komplexität der Geschichte und Strategien der Kunst (insbesondere seit der historischen Avantgarde), die selbstreflexiv ihre eigenen Arbeitsweisen, -prozesse und Wahrnehmungsvoraussetzungen bedenkt, wird (tendenziell) nicht beachtet. Daraus entsteht gerade im Zusammenhang mit den seit den 1950er Jahren in Bewegung geratenen Formen, Konstellationen und Entgrenzungen der Genres eine kaum überbrückbare Differenz zur zweiten Position.

Die zweite Haltung argumentiert auch techno-logisch, aber auf der Basis dieses veränderten Kunstverständnisses und mit Blick auf die Human-Computer-Interaction als Voraussetzung für den Computer als Medium. Der dialogische Charakter der Interaktion zwischen Mensch und Maschine selbst soll zum zentralen Gestaltungsaspekt werden. Ihr fehlt allerdings sowohl eine entsprechende Pra-

xis als Argumentationsbasis – Resultat des fehlenden Zugangs zum Maschinenpark, der Unvollkommenheit der tools und damit in Zusammenhang der eben wesentlich auf sinnlicher Wahrnehmung beruhenden Arbeitsweise der Künstler – wie auch eine theoretische Fundierung der strukturellen Eigenschaften dieser Interaktion. Sie sieht im Zentrum der künstlerischen Gestaltung die Prozesse der Kopplung, Fragen möglicher Anschlussfähigkeit und Interoperabilität zwischen den heterogenen Systemen Mensch und Maschine. Das, was an den Grenzen dieser beiden Systeme passiert (passieren könnte), tritt in den Vordergrund.²⁶⁹

269 Siehe dazu auch die Diskussionen auf dem ‚Cybernetic Congress‘ in London 1969, wie Benthall sie beschreibt: Jonathan Benthall: Cybernetic Congress. Technology and art 7. In: *Studio International*, October 1969, 107-108

Computer/Kunst und Informationästhetik (generativ): „der Regelkreis der kreativen Selektion“ und Aspekte seiner Fundierung, Kunst als Datenverarbeitung

Die Aspekte, die im Zusammenhang mit den von Burnham verworfenen computer graphics und computer sculpture diskutiert und praktisch erprobt werden, gehen über den simplen Werkzeugcharakter hinaus und beschreiben den eigentlichen Stellenwert des Computers im kreativen Prozeß auf der Basis seiner Schnelligkeit und Präzision als Rechenmaschine. Die Auswahl der Elemente – als kleinste Materialeinheiten des kreativen Prozesses –, deren Codierung und wiederum Entkodierung in sinnlich wahrnehmbares Material ist ebenso Aufgabe des Künstler-Programmierers wie die Festlegung der (mathematischen) Regeln, nach denen Transformationen u.ä. stattfinden sollen. Lejaren Hiller, der in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre mit Computerkompositionen begann, spricht von „a synthesis of music from purely mathematical rules“.²⁷⁰ Für Robert Mallary steht am Ende seiner „Six Levels of Cybernetics“ mit der „computer-generated sculpture“ die ‚kreative Selbsttätigkeit‘ der Maschine, das Verschwinden des künstlerischen Prozesses im Programm. „At stage four the computer, seemingly proceeding almost entirely on its own, begins to make decisions and generate productions that event he sculptor cannot anticipate.“²⁷¹ Die Automatisierung künstlerischer Produktion, wie sie sich hier als Ziel abzeichnet, korrespondiert einerseits mit der Vorstellung des Computers als Automat – wie ihn Coy als eine Entwicklungsetappe und Sichtweise beschrieben hat –, andererseits ist sie verquickt mit den zeitgenössischen Visionen einer Artificial Intelligence-Forschung, die hier nun Kreativität simulieren soll.

Ihre theoretische Fundierung erfuhren solche Auffassungen in der Informationsästhetik Max Benses und Abraham Moles, die ästhetische Formen in berechenbare, statistisch beschreibbare Elemente (Daten) zerlegten und den „Regelkreis der kreativen Selektion“ untersuchten, wie es Frieder Nake, einer der Pioniere

270 Lejaren A.Hiller: Computer Musik. In: *Cybernetic Serendipity* 1968, 21-23, hier: 23
271 Mallary 1969, 34

der Computerkunst, formulierte.²⁷²

„Wir haben also nicht nur eine moderne Kunst, sondern auch eine moderne Ästhetik und der Ausdruck ‚modern‘ soll bedeuten, dass es sich um eine fachwissenschaftliche, nicht nur philosophisch fundierte Ästhetik handelt, dass sie ein methodisch zugängliches offenes Forschungsgebiet bezeichnet, darin rationale und empirische Verfahren der Untersuchung gegenüber spekulativen und metaphysischen Interpretationen vorgezogen werden. Denkt man daran, dass diese moderne Ästhetik eine verzweigte Grundlagenforschung besitzt, die sich auf Begriffe, Vorstellungen und Resultate der Mathematik, der Physik, der Kommunikationsforschung und Informationstheorie stützt, so wird es sinnvoll, von einer exakten und technologischen Ästhetik zu sprechen.“²⁷³

Von 1954 bis 1960 hatte Max Bense in einer Reihe von Schriften seine Idee einer exakten Ästhetik entwickelt, die um einige Teile erweitert 1965 als „Aesthetica“ im Zusammenhang publiziert wurden. Die mathematische Theorie der Information und Kommunikation in der Nachfolge und basierend auf Shannon/Weaver bildet den Ausgangspunkt der objektiven Wissenschaft Ästhetik – daher die Bezeichnung als „Informationsästhetik“. „Sie arbeitet feststellend, sie vermittelt gewisse (numerisch zugängliche) Merkmale der ‚ästhetischen Realität‘, die diese zwar nur detailliert und abstrakt bezeichnen, aber dafür objektiv und material.“²⁷⁴ Bense konzentrierte sich in der Anwendung seiner Thesen auf literarische Texte und anknüpfend an die Terminologie der Semiotik auf deren syntaktische Dimension. Er untersuchte im wesentlichen den Informationsgehalt der ästhetischen Nachricht selbst, d.h. das messbar Ästhetische in deren Struktur/Anordnung. Dieses ästhetische Maß beruht auf einem bestimmten Verständnis von künstlerischer Arbeit, die erst die Codierung in diskrete rechenbare Einheiten vorstellbar macht. Künstlerische Arbeit wird als eine

272 „Wir haben es demnach bei dem ästhetischen Programm mit einem Modell folgender Art zu tun: ein Künstler ist sich seiner Mittel (Z,T) und Ziele (K) bewusst; er kennt operationale Definitionen seiner Kriterien (β) und weiß a priori auf welche Art er sein Ziel erreichen will oder welche Konstruktionsschritte er sich selbst zugesteht (α). Vom kybernetischen Modell in 2.1 aus gesehen, sind wir im Regelkreis der kreativen Selektion.“ Nake 1974, 36

273 Max Bense: *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden-Baden 1982 (O: 1965), 317

274 ebenda, 318

Folge von endlichen Entscheidungen behandelt, die aus einem (zu definierenden) Repertoire auswählen. Insofern spricht Bense auch nicht von ästhetischem Objekt, obwohl er durchaus gelegentlich und inkonsequent vom Kunstwerk spricht, worauf Nake hingewiesen hat, sondern von ‚ästhetischer Realität‘. Seiner Auffassung nach ermöglicht die ‚moderne‘ Ästhetik mit dem Abrücken von Form/Inhalt-Differenzen als Wertungskriterien (traditioneller Ästhetiken) eben gerade die Akzentuierung des Prozesscharakters der Erstellung eines Kunstwerks.

„Form und Inhalt hören auf, eine maßgebende, verbindliche kategoriale Rolle zu spielen, und was hervortritt, ist die tiefer liegende, wesentliche und umfassendere, im strengen Sinne auch angemessenere – dem Horizont des Machens angemessenere – Kategorie der Entstehung des Prozesses, der Produktion des Kunstwerks, eben die statistische selektive Realisation. (...)“

Ich habe in ‚Aesthetica II‘ und ‚Aesthetica III‘ darauf hingewiesen, dass der ästhetische Prozess, heute deutlicher denn je, die nachrichtentechnischen Schemata der Information und der Kommunikation manipuliert. Es hat sich gezeigt, dass diese technisch und mathematisch präzisierbaren Begriffe auch ästhetisch tief liegen und eine weitreichende Bedeutung haben; sie enthüllen die statistische Natur des ästhetischen Prozesses und den Wahrscheinlichkeitscharakter des Kunstwerks.“²⁷⁵

In dieser Vorstellung der künstlerischen Arbeit als eines in der Zeit fortlaufenden Prozesses von (ja/nein)Entscheidungen liegt einerseits der theoretische Anschluss an die Idee seiner (teilweisen) Automatisierung, die in der künstlerischen Praxis der Zeit eine Rolle in verschiedenen medialen Bereichen spielt. Die so genannte Stuttgarter Schule, der Kreis von Informatikern, Philosophen, Semiotikern und Künstlern, die sich um Benses Lehrstuhl an der TH Stuttgart sammelte, experimentierte zunächst im Bereich der Literatur – d.h. der konkreten und dann auch visuellen Poesie – mit Aleatorik, Permutationen und mit der Hilfe von Computern hergestellten ‚stochastischen Texten‘. In dem laut Reinhard Döhl einzigen 1964 von ihm gemeinsam mit Bense verfassten Manifest „Zur Lage“ heißt es:

„...tendiert Poesie heute in Richtung einer perfektionierten künstlichen

275 ebenda, 319

Poesie im Sinne der Berücksichtigung ihrer Programmierung und Reproduktion, ihres theoretischen und ihres experimentellen Vergnügens, ihrer Freiheit und ihres Verbrauchs, ihrer maschinellen und ihrer menschlichen Realisation. (...)Wir sprechen wieder von einer poetische techné.“²⁷⁶

Experimente mit akustischem Material und dem Radio, mit mail art als vernetzter Kunstproduktion und die erste Ausstellung von Computergrafik 1965 in Deutschland (mit Arbeiten von Frieder Nake und Georg Nees) gehörten zu den Aktivitäten im Umkreis der Stuttgarter Schule.

Zeitlich parallel arbeitete Abraham A. Moles, damals Leiter des ‚Institut de Psychologie Sociale‘ an der Universität Straßburg, an einer Verbindung von Informationstheorie und Ästhetik, die den Aspekt der ästhetischen Wahrnehmung in den Mittelpunkt stellte. Auf dem Stand der damaligen physiologischen und psychologischen Theorien, die sich wiederum an die Informationstheorie anlehnten, beschrieb er den Prozess und die Bedingungen der Decodierung von ästhetischen Informationen auf der Seite des (menschlichen) Empfängers. In seiner 1958 erschienenen *Théorie de l'information et perception esthétique*²⁷⁷ verfolgt er diese Thesen zunächst an Entwicklungen in der zeitgenössischen Musik. 1971 erschien dann *Art et Ordinateur* (dt. 1973), in dem er seinen Ansatz der Informationsästhetik – inzwischen zum zeitgenössisch anerkannten theoretischen Modell avanciert – auf Visualisierungen, also den Bereich der Bildenden Kunst, erweiterte und deren Generierung und Manipulation auf der Basis der in Ansätzen entwickelten graphischen Interfaces entwarf. Eingangs erläutert er noch einmal zusammenfassend seinen Ausgangspunkt:

„Die Informationsästhetik wendet auf die Welt der Formen ein Maßsystem an und versucht, objektiv die physikalischen Kennzeichen und die statistischen Eigenschaften der Nachricht und der Erfahrung ihrer Wahrnehmung durch das Individuum herauszustellen. (...) Die ‚Schönheit‘ ist an Eigenschaften gebunden, die Kreatoren und Empfängern inhärent, statistisch beweisbar und experimentell kontrollierbar sind.“²⁷⁸

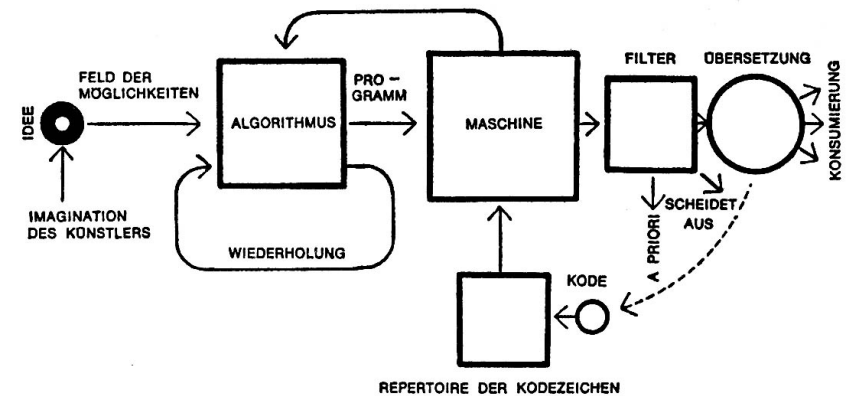
276 Max Bense/ Reinhard Döhl: Zur Lage (1964). Veröffentlicht unter; http://www.stuttgert.de/stadtbuecherei/zur_lage.htm (Stand: 9.8.2000)

277 A. Abraham Moles: *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris 1958

278 Moles 1973, 13

Auf dieser allgemeinen Grundlage hat Moles u.a. einige der Möglichkeiten „artifizieller Kreation“ auf der Basis des Computers zusammengefasst: „systematische Variationen um ein Modell, Beifügung ergänzender Elemente von begrenzter Varietät, systematische Erforschung eines Möglichkeitsfeldes (permutationelle Kunst), Kombinatorik“.²⁷⁹

Den Herstellungsprozess ‚permutationeller Kunst‘, die für Moles eben die neuen kreativen Möglichkeiten umfasst, hat er im folgenden Schema²⁸⁰ anschaulich dargestellt:



Ausforschen eines Feldes durch einen permutationellen Algorithmus.

Hier haben wir es mit einer geschlossenen Schleife zu tun. Der Künstler setzt sich eine als ‚Algorithmus‘ bezeichnete Summe von Regeln und definiert damit ein Feld von Möglichkeiten. Anstatt, wie er es früher tat, eine Lösung unter vielen zu wählen – d. h. nur eine Bahn durch das Feld, das er im übrigen brach liegen läßt –, nimmt er sich vor, methodisch, gewissenhaft und unermüdlich alle in diesem Feld möglichen Bahnen zu erforschen: ein Verfahren, das die serielle Musik versucht und das beispielsweise Barbaud mit den Bull-Maschinen verwirklicht hat. Es ist die Methode der permutationellen Kunst.

Serialität und abstrakte Pattern sind die Elemente dieser Visualisierungen von Rechenprozessen. Permutations hieß auch der berühmte Film, den John Whit-

279 ebenda, 49

280 Abgedruckt in Moles 1973, 91

ney 1966 mit Hilfe des digitalen Computers herstellte.²⁸¹

In den Fortschreibungen, wie sie Moles in „Kunst und Computer“ betreibt, aber auch in den Arbeiten der Bense-Schüler Helmar Frank, Rul Gunzenhäuser u.a.²⁸² wird deutlich, dass die Informationsästhetik mit der Idee einer exakten Wissenschaft den Anschluss der Ästhetik an die Datenverarbeitungsprozesse des Computers und die Informatik vorbereitet. Und das gilt auch, wenn man – wie Nake beschreibt – sie nicht als Theorie bezeichnen kann, zu der Computerkunst die Praxis ist, da sie zu viele spekulative Elemente und begriffliche Unschärfen enthielt.²⁸³ Nake systematisiert in seinem in den frühen 1970er Jahren entstandenen Buch noch einmal den Aspekt der ‚Ästhetik als Datenverarbeitung‘ und unterscheidet zwischen generativer (auf kreativer Selektion beruhender) und analytischer (auf kritischer Selektion beruhender) Ästhetik. Gerade was erstere angeht, die auf den Arbeitsprozess des Künstlers abhebt, nimmt er zunächst den stofflichen und handwerklichen Aspekt dieser Arbeit wieder hinein – reduziert also Kunstproduktion nicht auf den Aspekt der Datenverarbeitung –, um deutlich zu machen, worin genau er diesen zweiten Aspekt sieht. Als solchen definiert er den konzeptuellen, formulierbaren und in diskrete Entscheidungsschritte zerlegbaren Anteil am künstlerischen Prozess, das ästhetische Programm.

„Wir sehen also, dass Datenverarbeitung über das ästhetische Produzieren die Stoffverarbeitung während dieses Produzierens beeinflusst und lenkt. Das Manuelle und Handwerkliche am kreativen Selektionsprozess ist Stoff, das Geistige Datenverarbeitung. (...) Wegen dieser Tatsache ist es überhaupt möglich, mit Computern selektive Entscheidungen zu treffen, die zur Herstellung von ästhetischen Objekten führen oder beitragen. Jene Teile dieser generativen ästhetischen Datenverarbeitung, die wir an Computer delegieren können, sind die wohl-verstandenen. Denn sie sind formalisierbar, werden also aus der Menge der wirklich kreativen Handlungen herausgelöst.“²⁸⁴

281 Siehe u.a. Youngblood 1970, 215 ff

282 Siehe u.a.: Helmar Frank: Informationsästhetik, Quickborn 1968 (O: 1959); Helmar Frank: Kybernetische Analyse subjektiver Sachverhalte, Quickborn 1964; Rul Gunzenhäuser: Ästhetisches Maß und ästhetische Information, Quickborn 1962

283 Nake 1974, 58

284 ebenda, 31

Entscheidend ist der Aspekt des ‚Wohl-Verstandenen‘, d.h. auch des objektivierbaren, beschreibbaren, in Regeln formalisierbaren Anteils am künstlerischen Produktionsprozess, den Nake hier – im Unterschied zu den Informationsästhetikern – als einen Teil unter anderen Teilen bezeichnet.

Für das ästhetische Programm, soll es denn zu einem Maschinenprogramm werden, sind die präzise Beschreibung und Festlegung u.a. folgender Parameter notwendig: (Zeichen) Repertoire, Menge der Transformationen, sowie die Auswahlfunktionen.²⁸⁵

Da es sich hier im Kern um Prozesse der Zerlegung handelt, stellt sich insbesondere für die von Moles untersuchten Aspekte der ästhetischen Wahrnehmung, die Frage nach dem Verhältnis dieser diskreten Einheiten zur Gesamtstruktur, zu einer als Ganzes wahrgenommenen Form. Moles diskutiert in diesem Zusammenhang das Verhältnis von Abtast- und Gestalttheorien und entwickelt mit dem Begriff der ‚Periodizität‘ eine Verbindung beider Konzeptionen.²⁸⁶

Moles’ Argumentation in Hinblick auf die Wirkungsmöglichkeiten dieser neuen Kunst richtet sich auf den Massenkonsum und das, was er in diesem Zusammenhang als ‚Demokratisierung‘ bezeichnet: „Die permutationelle Kunst (...) hat beträchtliche Bedeutung in einer Konsumgesellschaft, der sie die persönliche Diversität in der Uniformität mit ein und demselben Algorithmus schenkt.“²⁸⁷

Damit ist aus seiner Sicht auch eine (mögliche) Antwort auf die Frage, was macht diese computergenerierten akustischen oder visuellen Manifestationen zu Kunst, gegeben. Für Moles entscheidet „der gesellschaftliche und aktuelle Konsens über gut und schlecht“²⁸⁸, der allgemeine (vorerst noch empirisch festzustellende) Geschmack über ihren künstlerischen Stellenwert. Es wird/soll also keinen Unterschied zwischen ‚hoher Kunst‘ und ‚Massenkultur‘ mehr geben. Bense dagegen sieht wie auch Nake und andere in der Praxis den Einsatz von Zufallsgeneratoren als Chance „den singulären Charakter auch des maschinell erzeugten ästhetischen Objekts zu gewahren“.²⁸⁹ Intuition und Individualität als

285 ebenda, 33ff

286 A.Abraham Moles: *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Köln 1971, 85 ff

287 Moles 1973, 94

288 ebenda, 131/132

289 Bense 1982 (1965), 337

Merkmale des traditionellen künstlerischen Prozesses können – wenn auch nur in schwacher Weise, wie *Nake* betont²⁹⁰ – durch den Zufall simuliert werden. Pfeiffer hat in seiner Übersicht *Kunst und Kybernetik* die Zuordnung des Zufalls zum ‚kreativen Prozeß‘ des Computers diskutiert und verschiedene Formen vorgestellt.²⁹¹

Ohne an dieser Stelle auf die Bedeutung von ‚chance operations‘ in der Intermedia-Kunst der 1960er Jahre einzugehen, bleibt festzuhalten, dass diese Blickrichtung eine völlig andere ist als die der dort involvierten Künstler. Während für sie die Dekonstruktion von individueller Virtuosität und alleiniger Autorschaft – als Wertmaßstäbe traditionellen Kunstverständnisses – ein Ausgangspunkt war, geht es in den Argumentationen der ‚Maschinen-Künstler‘ darum, in die mathematische Regelmäßigkeit Momente der Unordnung, Überraschung, Brechung usw. wieder einzuführen.

Im Kontext der hier diskutierten künstlerischen Bewegungen und theoretischen Diskurse lassen sich auffallende Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen einer ‚Ästhetik der Datenverarbeitung‘ und den zeitgenössischen Arbeiten an den Grenzen der traditionellen Künste feststellen: Kunstproduktion als einen Prozess zu verstehen sowie die Aufhebung der handwerklichen Virtuosität als einen Wert der Kunst sind die verbindenden Aspekte. Die Gleich-Gültigkeit der computerisierten Prozesse gegenüber dem zu organisierenden Material trennt sie von der Haltung der Intermedia-Künstler der 1960er Jahre ebenso wie deren Betonung des Performativen und des Prozesses. Während für die Informationsästhetiker die Prozesse nur die Basis für die Herstellung eines Objekts sind, werden sie für die Intermedia-Künstler selbst zum ‚Werk‘, also an die Oberfläche geholt. Allerdings – und darin liegt die wichtige, wenn auch nicht vermittelte Idee von *Burnhams Software-Ausstellung* – rückt das „ästhetische Programm“, wie es *Nake* beschreibt, nahe an Konzept-Kunst heran, die man zumindest in Teilen auch verstehen könnte als eben die Beschreibung eines Repertoires und bestimmter Transformationsregeln, ohne ein Interesse am Resultat.

290 *Nake* 1974, 54

291 Pfeiffer 1970, 1899 f

Vermessen und Modellieren: Informationsästhetik (analytisch) und Theater – Helmar Franks Versuch an der Mime

„Automatisierte Kritik“ – das Kunstwerk als Nachricht, De/codieren

1959 promovierte Helmar Frank bei Max Bense mit einer Arbeit, die grundlegende Theoreme der Informationsästhetik auf die Mime (*mime pure*) der Schule *Etienne Decroux* analytisch anwendete.²⁹² Er verband dabei Benses Begriffe mit verschiedenen Methoden informationstheoretisch basierter Wahrnehmungspsychologie (d.h. der Neurophysiologie bzw. wie es historisch heißt: der Psychophysiologie), wie sie *Moles* in seinem kurz zuvor publizierten Band entwickelt hatte. Dieser analytische Versuch ist in verschiedener Hinsicht bemerkenswert und er ist singulär geblieben. Bemerkenswert ist zunächst, dass Frank nicht darauf zielt, den Kunstprozeß an den Computer anzuschließen, ihn zu automatisieren. Seine ablehnende Haltung gegenüber der ‚random‘-Kunst weist darauf hin.²⁹³ Sein Ziel ist eine ‚automatisierte Kritik‘. Bemerkenswert ist weiterhin die Wahl seines Gegenstandes. Die meisten Versuche einer analytischen Anwendung der Informationsästhetik beschäftigen sich mit Literatur (als schriftlich fixierten Texten) oder mit Musik, die mit der Partitur ebenfalls eine Form der schriftlichen Codierung entwickelt hat. Frank wendet sich nun einem – unter diesem Aspekt – weitaus komplexeren Thema zu, nämlich der Analyse einer performativen Kunstform, die auf Körper-Bewegung zentriert ist.²⁹⁴ Das spezifische Konzept *Decroux* kommt dabei – wie man sehen wird – den für Franks Vorge-

292 Helmar Frank: *Grundlagenprobleme der Informationsästhetik und erste Anwendungen auf die mime pure*, Diss. TH Stuttgart, 1959

293 Frank stellt in diesem Zusammenhang folgende These auf, die sich auf die im folgenden zitierte Systematisierung des ästhetischen Prozesses bezieht: „Unsere Grundthese ist also, dass die erste und zweite Phase des ästhetischen Prozesses desto positiver zu bewerten sind, je weniger sie automatisiert sind, die dritte jedoch ihr Ideal in der restlosen Automation hat.“ (ebenda, 56/57)

hen notwendigen Reduktionen in der Modellbildung entgegen.

Im Vorwort seiner Dissertation hat Frank die Basis seiner Untersuchung zusammenfassend beschrieben:

„Die Ästhetik wird hier auf die Grundlage der Kybernetik gestellt. Sie ist also, erstens, Anwendungsgebiet der Mathematik (wobei natürlich das Kunstwerk nicht einfach durch eine Zahl, sondern eher durch einen Vektor genügender Dimension ästhetisch zu kennzeichnen ist). Zweitens wird ihr Gegenstand, das Kunstwerk, als Nachricht untersucht; sie wird vom Produzenten unter Freiheitsverbrauch durch eine Auswahl-Folge aus einem Zeichenrepertoire realisiert (1. Phase des ästhetischen Prozesses) und durch einen raum-zeitlichen, eventuell gestörten Kanal („Zeichenträger“) dem Konsumenten zugeleitet, der (2. Phase des ästhetischen Prozesses) auf Grund der Wahrnehmung des Zeichenträgers mit störungsbedingter Unschärfe auf die Realisation rückschließt (wobei er, falls seine Aufnahmekapazität überschritten ist, unter Freiheitsverbrauch auswählt). Da drittens der Mensch nicht nur Quelle und Empfänger der ästhetischen Nachricht ist, sondern auch Codierungs- und Entcodierungsanlage an den Kanalen, ist die mathematische Präzisierung seiner Realisations- und Wahrnehmungsmöglichkeiten die entscheidende Grundlage der Definition ihn approximierender Modelle. Viertens schließlich wird im Anschluss an Gotthard Günthers kybernetische Metaphysik die informationsverarbeitende Maschine (das Elektronengehirn) als Maßstab der Objektivität von Protokollsätzen und Deduktionen betrachtet, und daher als Leitidee der Ästhetik die Automation der Kunstkritik gesetzt. Eine diesen vier Charakteristiken genügende Ästhetik nennen wir ‚Informationästhetik‘.“²⁹⁵

Franks Verständnis des Kunstwerks als Nachricht, als Teil eines kommunikativen Prozesses – wie er hier in vier Schritten beschrieben wird – beruht auf den grundlegenden Differenzierungen der Semiotik in semantische, syntaktische und pragmatische Dimension der übertragenen Zeichen. Seine Analyse konzentriert sich auf die syntaktische Ebene, in der – seiner Auffassung nach – der ästhetische Charakter manifest wird.

„Frank trennt die Bedeutung der Zeichen und Zeichenarrangements von

294 Andere informationsästhetische Analysen, die sich mit Theater beschäftigen, machen ebenfalls das schriftlich codierte Format, nämlich das Drama, zu ihrem Gegenstand. So etwa die Analyse von Soziometrien in ausgewählten Dramen bei: Felix v. Cube/W.Reichert: Das Drama als Forschungsobjekt der Kybernetik. In: Helmut Kreuzer/Rul Gunzenhäuser (Hrsg.): *Mathematik und Dichtung*, München 1965, 333-346

295 Frank 1959, 8

deren Anordnung, die semantischen also von den syntaktischen Aspekten. Ästhetische Information ist ‚die Information, welche noch in den Zeichen steckt, wenn ihre Bedeutung bereits bekannt ist‘ (Frank). (...) Damit wird nicht gesagt, dass das ästhetische Objekt etwa keine Bedeutung übermitteln dürfe, ganz im Gegenteil. Es wird lediglich behauptet, dass der Bereich der Ästhetik in der Syntaktik der Zeichenarrangements zu suchen ist.“²⁹⁶

Es geht also in den Selektionsprozessen, die von Informationsästhetik untersucht werden, um Strukturen. Moles hatte im Vorwort zur deutschen Ausgabe von *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung* auf die Nähe zum Strukturalismus hingewiesen und als gleichwertigen Titel „Strukturtheorie ästhetischer Wahrnehmung“ vorgeschlagen.²⁹⁷

Im Rahmen der angestrebten Quantifizierung (Maßästhetik) wird dabei gänzlich abgesehen von der Materialität der Zeichenträger. Diese je spezifische Materialität rückt bei Frank allein in den Bereich möglicher Störungen und Unschärfen bei der Decodierung durch den Konsumenten. Damit aber stellt sich die Frage nach der Reichweite der auf diese Weise gewonnenen Aussagen. Neben der Struktur ist es in Kunst gerade das konkrete, sinnlich wahrnehmbare Material, was Anteil an deren Spezifik hat. Das aber wird als das „Unwillkürliche“ – nicht den strukturellen Entscheidungen im künstlerischen Prozess entsprechende –, als Störung qualifiziert. Dabei wird auch deutlich, dass die für performative Künste grundlegende Differenz zwischen Vorlage/Komposition/ Choreographie und deren Auf(s)führung gar nicht berücksichtigt werden kann. ‚Störung‘ ist aber auch ein Faktor, der relativ zu den historischen Wahrnehmungsgewohnheiten zu sehen ist. Und insofern ist sie – gerade in der Entwicklung der Avantgarde-Künste – oft eine konzeptionell beabsichtigte Verschiebung dieser Gewohnheiten.

Der Nachweis von Störungsminimierung rückt nun aber ins Zentrum von Franks Untersuchung der Mime. Seinen versuchten Ansatz einer ‚automatisierten Kritik‘ führt er bis zu einem ‚Organogramm‘, das die Basis einer Programmierung bilden kann.²⁹⁸ Als automatisierte Kritik erscheint dabei der Abgleich zwischen zwei Quantifizierungsebenen bezogen auf die zweite und dritte Phase

296 Nike 1974, 70

297 Moles 1971, 10

298 Frank 1959, 96

des ästhetischen Prozesses. Kapazitätsberechnungen für die Wahrnehmungs- und Realisationsfähigkeit des Konsumenten, sowie deren obere und untere Grenzen, werden ins Verhältnis gesetzt zu berechneten Informationen des ästhetischen Objekts. Als Interpretationsfolie der Daten gilt der Nachweis ihrer Adäquanz, d.h. der weitgehend störungsfreien Übertragung der Information zum Konsumenten.

Auf zwei grundlegende Probleme dieses Vorgehens, die auch im Verlauf der weiteren Diskussion dieses Ansatzes zu Beginn der 1970er Jahre angesprochen werden, möchte ich nur hinweisen. Es ist zum einen die rigorose Reduzierung von (ästhetischer) Wahrnehmung auf messbare neurophysiologische Reiz/Reaktions-Vorgänge und auf deren *durchschnittliche* Messwerte. Daraus resultiert ein Modell eines Kunst konsumierenden Subjekts, das von allen sozialen, historischen und kulturellen Kontexten absieht und auch keinerlei Idee von Lernen oder Wissen (in diesem Fall die Kunst betreffend) enthält. Zum anderen ist es die Frage, ob das störungsfreie Übertragen von Informationen als Kriterium für ein gelungenes Kunstwerk überhaupt relevant sein kann. Das tangiert den gesamten Komplex der in verschiedenen Modellen einer Informations- als Maßästhetik unterschiedlich behandelten Verhältnisse von Komplexität und Ordnung, von Innovation und Wiedererkennbarem, von Überraschendem oder Auffälligem zu Bekanntem.²⁹⁹ Auch hier stellt sich aller Objektivitätsansprüche zum Trotz die Frage der Reichweite auf diese Weise gewonnener Aussagen/Erkenntnisse. Pfeiffer hatte 1970 in seinem zusammenfassenden Überblick u.a. formuliert:

„Dass zwischen Information und Empfänger, soll es zum optimalen Kontakt kommen, eine strukturelle Entsprechung herrschen muss, hat auch A. Moles in seiner Definition des Schönen ausgedrückt. Nach ihm ist das Schöne optimale Anpassung einer ästhetischen Information an die Speicherkapazität des menschlichen Gehirns. Seine Kurzsicht besteht nur darin, die nachrichtenverarbeitende Station auf das Hirn zu beschränken, statt die Komplexität des Menschen als Person zu sehen.“³⁰⁰

Auch das wird hier deutlich, dass Informationsästhetik dann doch an grundlegende Begriffe traditioneller Ästhetik anschließt, indem sie ‚das Schöne‘ zum

299 Nake 1974, 74ff

300 Pfeiffer 1970, 1899

Wertmaßstab erhebt und zu operationalisieren versucht. Sie trifft also vor jeder (im mathematischen Sinne) exakten Beschreibung des Repertoires, auf das sich ihre Operationen beziehen, eine Entscheidung über die grundlegende Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst (anderen Formen von Kommunikation), die in diesem Falle der künstlerischen Entwicklung seit der historischen Avantgarde, die in anderen Dimensionen als ‚das Schöne‘ denkt und arbeitet, nicht mehr adäquat sind. Auch das schränkt die Reichweite ihrer Aussagen stark ein.

Körper-Bewegung vermessen: Reduktion, Zerlegung in diskrete Einheiten, Notation – und das Bewegungskonzept Etienne Decroux'

An Franks Untersuchung zur Mime interessieren hier vor allem die Operationen, die er notwendigerweise unternehmen muss, um seinen Gegenstand im Sinne der Datenverarbeitung zu analysieren. Historisch noch vor der begeisterten, aber zumeist metaphorischen Übernahme des Informationsbegriffs in die Kunstdiskussion (der 1960er Jahre) und anders als die mit den Effekten und Oberflächen der Rechner arbeitenden Künstler, gibt Franks Vorgehen Aufschluss über grundlegend notwendige Reduktionen, die der Anschreibbarkeit von Körper-Bewegung vorausgehen.³⁰¹

Den Prozess, den analytische Ästhetik als Datenverarbeitung durchlaufen muss, hat Nake in drei Schritten allgemein zusammengefasst:

„erstens müssen die Objekte auf eindeutige und formal-rigoreuse Weise beschrieben werden; an Hand der Beschreibung werden zweitens (operational definierte) Messungen vorgenommen; drittens werden die Messdaten interpretiert.“³⁰²

Bei Franks Gegenstand handelt es sich in einem allgemeinen Sinne um Körper-Bewegung in Zeit und Raum, zu deren exakter Beschreibung bereits eine Reihe von grundlegenden Entscheidungen über Parameter, die das (Bewegungs) Repertoire definieren, getroffen werden müssen. Voraussetzung ist die Zerlegung von Bewegung in eine endliche Zahl diskreter Einheiten sowie eine entsprechende Notation, die mit den damaligen Eingabegeräten der Großrechner kompatibel ist. Wie die Festlegung dieser Parameter erfolgt und welche deren Materialbasis ist sind die zentralen Fragen. Frank selbst hat im Vorwort und an anderen Stelle wiederholt darauf hingewiesen, dass die künstlerische Konzeption Decroux' und sein Verständnis von Bewegung und Inszenierung diesem

301 Siehe allgemein dazu: Friedrich Kittler: Von der Poesie zur Prosa. Bewegungswissenschaften im 19. Jahrhundert. In: Gabriele Brandstetter /Hortensia Völckers (Hrsg.): *ReMembering The Body. Körper-Bilder In Bewegung*, Ostfildern 2000, 260-271

302 Nake 1974, 285

Vorgehen entgegenkommt:

„... da diese Gattung (d.i. mime pure) ihre räumlich und zeitlich verdichteten Realisationen durch weitest mögliche Ausklammerung ‚daseinszufälliger‘ Merkmale des Intendierten störungsfrei zu übertragen sucht und uns schon deshalb als derzeit einfachstes Anwendungsbeispiel der Informationsästhetik erscheint.“³⁰³

Franks Untersuchung richtet sich nicht – das muss vorausgeschickt werden – auf eine umfassende Beschreibung und Analyse der Mime, sondern auf die Entwicklung eines methodischen Ansatzes zum Messen ästhetischer Information an exemplarischen Ausschnitten. Seine Materialbasis ist in diesem Zusammenhang begrenzt, sowohl was die theoretischen und konzeptionellen Äußerungen Decroux' angeht wie auch die aufgeführten mimischen Bewegungen, an denen er seine Notation entwickelt und die Maßeinheiten definiert. Im Kern hat er das Material während seiner Teilnahme an der Decroux'schen Sommerakademie 1958 in Paris gewonnen, die – wie er selbst beschreibt – aus praktischen Übungen und deren theoretischer Fundierung bestand.³⁰⁴ Die konzeptionellen Elemente von Decroux' Entwurf einer ‚mime pure' beschreibt er anhand dessen (von ihm notierten, mündlichen) Äußerungen sowie auf der Basis eines 1956 erschienenen Aufsatzes.³⁰⁵ Diese Konzeption, wie Frank sie versteht, macht in Relation zu anderen Bühnenkünsten die Anschlussfähigkeit an eine ‚Ästhetik als Datenverarbeitung' deutlich. Sie reduziert das mögliche Zeichenrepertoire und stellt Exaktheit ins Zentrum. Dazu gehört:

„Verzicht auf Decor, Kostüm, Requisiten, Lichteffekte und Sprache als Informationsquellen und Beschneidung der Gestik als Ausdrucksmittel („Es geht um das, was in größerer Entfernung gespielt werden kann. Die Schönheit des Fingerspiels setzt Nähe voraus.“ Notiz vom 25.8.58)“.³⁰⁶

303 Frank 1959, 8

304 ebenda, 67 und 76

305 Laut dem Literaturverzeichnis in Frank 1959: Etienne Decroux: *Pour le pire et pour le meilleur* (1956). In: Jean Dorcy: *A la Rencontre de la Mime et des Mimes Decroux, Barrault, Marceau. Mit Textbeiträgen der Genannten*, Neuilly-sur-Seine 1958. (Schriften von Decroux sind erst später publiziert worden: Etienne Decroux: *Parole sur la Mime*, Paris 1963)

306 Frank 1959, 77

Dazu gehört die Betonung von Reinheit und Exaktheit der Körper-Bewegung ebenso wie die Geometrisierung des Gesamtaufbaus eines Bewegungsablaufs. Eine weitere Stufe der Reduktion ergibt sich unmittelbar aus der Bewegungsauffassung Decroux': zum einen wird die Mimik gänzlich ausgeschlossen, indem z.T. mit Masken oder anderen Verhüllungen gearbeitet wird; zum anderen spielt die Fortbewegung im Raum einen ganz untergeordnete Rolle. Frank zitiert Decroux: „Der Mime kondensiert den Raum wie er die Zeit kondensiert ... Er könnte das Universum repräsentieren auf einer Fläche von zwei Quadratfuß.“³⁰⁷ Untersucht und gespielt wird mit dem in Elemente zerlegten Körper auf der Stelle – die Idee der Craig'schen Supermarionette ist ein wesentlicher Bezugspunkt.³⁰⁸ So kann Frank in seiner Bewegungsdefinition und -notation den Faktor der räumlichen Ausdehnung vernachlässigen.

Der zweite entscheidende Aspekt an Decroux' Körper- und Bewegungskonzeption, die dem Anschluß an die Informationsästhetik sehr entgegenkommt, ist eben diese Zerlegung in diskrete und möglichst exakt definierte Einheiten. Frank fasst die drei Kennzeichen der Auffassung Decroux' zusammen:

„(1) werden die Handlungen ‚lokalisiert‘, d.h. es tritt stets nur eines oder doch nur ein kleiner Teil der Gelenke zugleich in Funktion

(2) ist das Repertoire der möglichen Bewegungsquantitäten diskret (‚gestuft‘), d.h. für jedes Glied wird nur eine kleine Zahl geometrisch durchsichtiger Einstellungen zur Verfügung gehalten, und

(3) verlaufen die einzelnen Bewegungen ‚artikuliert‘, d.h. sind deutlich gegeneinander abgehoben.“³⁰⁹

Bewegung versteht Decroux als eine „Folge von Haltungen“.³¹⁰ Frank spricht auch von Statuen, die durch Stilisierung elementarer Gesten entstehen: „Die Übertreibungen sind für Decroux vor allem Verkürzungen, Verdichtungen, die

307 ebenda, 80

308 Frank weist darauf hin, dass Decroux sich in besonderer Weise Edward Gordon Craig verbunden fühlte und ihn wiederholt als Ehrengast zu seinen Veranstaltungen einlud, der ihn wiederum als wahren Theaterernewerer lobte. Siehe: ebenda, 66

309 ebenda, 81

310 Decroux zit. in: Martina Leeker: *Mime, Mimesis und Technologie*, München 1995, 203; Zu Decroux: Franz Anton Cramer: *Der unmögliche Körper*, Tübingen 2001

oftmals bis zur Statue (d.h. einem einzigen ‚Photo‘) getrieben werden.“³¹¹ Der im Original in Anführungszeichen gesetzte Begriff des ‚Photo‘ – dessen Herkunft von Decroux oder dem Autor nicht genau gekennzeichnet ist – weist auf den Zusammenhang zu Wahrnehmungsdispositionen technischer Medien hin. Die konzeptionelle Auflösung von Bewegung in Stills oder Photos verdankt sich dem medial vermittelten Blick des Films und der Chronofotografie. Darauf hat Leeker hingewiesen, wie auch auf den Übergang zur Digitalisierung, der mit dieser Konzeption denkbar werden konnte.³¹²

Mit einer solchen Reduktion eines möglichen performativen Repertoires allein auf Körper-Bewegung (unter Ausschluss der Mimik und Feinmotorik) und deren Zerlegung in exakt definierte Einheiten rückt die Konzeption Decroux' nahe an den ersten notwendigen Schritt der Analyse Franks: der Entwicklung einer Notation in alphanumerischer Codierung. Während Tanznotationen, wie etwa die auch von Frank erwähnte Tanzschrift Rudolph Labans, mit grafischen Zeichen arbeiten, wählt er aus praktischen Gründen – u.a. wegen der Kompatibilität zu den Eingabeinstrumenten der Rechner – die Zeichen der Schreibmaschinentastatur. Seine ‚Bewegungsschrift‘ entwickelt Frank auf der Grundlage der eingangs von ihm vorgestellten Ergebnisse der Psychophysik. Seine allgemeine Beschreibung macht die Codierungselemente deutlich:

„Um die Bewegungsmöglichkeiten des Menschen zu erfassen, genügt es (falls, was bei der Mime in der Regel zutrifft, das Skelett an der Bewegung teilhat) zunächst die möglichen Bewegungszentren (Gelenke) zu bezeichnen, sodann die Richtung (Qualität) der gegenüber einer Normallage erfolgten Bewegung, ferner die Quantität der Bewegung und schließlich deren zeitlicher Verlauf, insbesondere die Geschwindigkeit, mit der sie erfolgt ist (Bewegungsmodalität). Wenn auf diese Weise der Zustand des Einzelements beschrieben ist, können symbolische Beschreibungen gleichwertiger Zustände durch & verbunden werden. Jedes solche ‚Molekül‘ (für welches jeweils eine Zeile vorzusehen ist) beschreibt eine ‚Skulptur‘, und die Folge der Moleküle (die die Folge der Bewegungsimpulse markiert) erfasst den Bewegungsablauf quasi durch eine diskrete Folge von Photos (‚Skulpturen‘).“³¹³

311 Frank 1959, 84

312 Leeker 1995, 210ff

313 Frank 1959, 69

Die Bewegungszentren werden mit Großbuchstaben bezeichnet, denen die Bewegungsqualität in Kleinbuchstaben in einer Klammer beigelegt werden. Die Quantität der Bewegung wird sowohl mit Kleinbuchstaben (für die Richtung) wie mit Zahlen (für den Winkel) angegeben, ergänzt um einen Zeitquanten. „Berührungen des Mimen mit der Außenwelt“ – der einzige Aspekt einer räumlichen Beschreibung – werden an der betreffenden Stelle des beschriebenen Ablaufs als Zwischenzeile eingefügt.“ Die Anwendung dieser Notation demonstriert Frank an vier einfachen Übungen, „welche im Sommer 1958 teils anlässlich der mimischen Kompositionsübungen behandelt, teils im Anschluß an die mimische Gymnastik eingeübt wurden“.³¹⁴

Die Demonstration der sich anschließenden weiteren Schritte der Analyse – von *Nake* als operational definierte Messungen sowie als Interpretation der gewonnenen Messdaten bezeichnet – erfolgt nur in groben Zügen. Frank selbst hält gegen Ende seiner Untersuchung fest, „dass offenbar das meiste, was wir in den letzten Abschnitten schrieben, eher programmatisch war“.³¹⁵ Ausgangspunkt ist die aus den künstlerischen Konzepten Decroux' rückgeschlossene Aussage, „dass der Mime alles daran setzt, Realisation und Information quantitativ zur Übereinstimmung zu bringen“.³¹⁶ In der verwendeten Terminologie meint das, dass die bewussten Entscheidungen (was *Nake* als ‚wohl-verstanden‘ beschrieben hat) in der Produktion weitgehend ohne (Mikro)Störungen an den Konsumenten übertragen werden, d.h. er also die Ordnung bzw. Struktur, wie sie vom Künstler geplant oder beabsichtigt war, realisieren kann. Da aber ästhetische Information aus mehr als nur Ordnung bestehen muss – was Frank im ersten Teil erläutert – stellt sich die Frage, „ob der in der Mime allein verbleibende motorische Kanal genügend Kapazität besitzt“.³¹⁷ Frank leitet daraus eine Formel her, auf die ich hier verzichten möchte, die es ihm erlaubt „die informationelle Ergiebigkeit einer Mime zu bestimmen, sobald diese in unserer Bewegungsschrift aufgezeichnet ist“.³¹⁸ Die sich daraus ergebenden Messdaten

314 ebenda, 73

315 ebenda, 95

316 ebenda, 87

317 ebenda, 88

318 ebenda, 92

werden in einem programmierten Rechenprozess (für dessen Ablauf er das besagte Organogramm entwickelte) mit denen physiologischer Wahrnehmungskapazitäten verglichen und interpretiert. Als ein Beispiel für eines der fünf Resultate dieses computerisierten Urteils sei hier zitiert:

„4. Die Gesamtinformation jedes Bewegungsstücks wird durch die Dauer desselben dividiert. Ergibt sich ein kleinerer Wert als 16, dann wird angemerk, dieses Bewegungsstück langweile, falls es nicht semantische oder pragmatische Information enthalte.“³¹⁹

Die Gesamtheit solcher Abgleiche, die von Frank als ästhetische Urteile qualifiziert werden, wird gespeichert, und bildet die Basis seiner ‚automatisierten Kritik‘.

Deutlich wird auch in dieser Kurzfassung seiner Ergebnisse, dass die gewonnenen Urteile sich nur auf diesen Gegenstand *Mime* anwenden lassen, die das analytische Vorgehen in der spezifischen Konzeption, insbesondere von Bewegung, vorbereitet. Im (historischen, mitteleuropäischen) theatralen Kontext – also im Zusammenhang von Schauspiel, Ballett und Pantomime – markiert Decroux' Konzept einen Abstraktionsprozess, der sich auch im Tanz beobachten lässt.³²⁰ Künstlerische Konzeptionen, die auf Abstraktion, Zerlegung und Betonung struktureller Gesichtspunkte setzen, sind den Verfahren einer exakten Ästhetik – sei sie analytisch oder generativ – näher als andere. Bense hat in diesem Zusammenhang die konstruktive Kunst erwähnt.³²¹ Insofern sind solche Messungen eben nur Bestätigungen innerhalb eines stark eingeschränkten Repertoires künstlerischer Verfahren, die selbst auf verwandten Methoden und Denkweisen beruhen.

Die Ver-Messenheit, der grundlegende Irrtum dieses Vorgehens, liegt zunächst auf der Seite der Quantifizierung und Beschreibung des ästhetischen Wahrneh-

319 ebenda, 97

320 Barbara Büscher: *Scenes & Screens. Akteure in hybriden Bild/Räumen*. In: Tilman Broszat/Sigrid Gareis (Hrsg.): *Global Player – Local Hero. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater*, München 2000, 159-173

321 Darauf verweisen: Helmar Frank/Rul Gunzenhäuser: *Über Mime und Pantomime*. In: *Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaft* H.1, 1960, 113-121, hier: 115

mungsprozesses, wie Frank ihn hier einführt. Nake hat darauf hingewiesen, dass die Informationsästhetik diese Idee zu einer quantitativ strengen Theorie kommunikativer Probleme (exakte Ästhetik) zu einer Zeit übernahm, als Noam Chomsky und andere für die Linguistik bereits „die prinzipielle Inadäquatheit des informationstheoretischen Ansatzes nachgewiesen hatten“.³²² Die Komplexität menschlicher Wahrnehmung lässt sich nicht auf Neurophysiologie reduzieren – darauf hat u.a. Heinz v. Foerster wiederholt hingewiesen.³²³ In einem 1966 geschriebenen Text zum Verhältnis von ‚sound‘, ‚noise‘ und ‚music‘ hielt er fest:

„It is of crucial importance to make a clear distinction between the two levels of interpretation of sounds: the one in which sounds are interpreted as signals that hint at a source and all that may be associated with this, the other in which they are interpreted as symbols. If sounds are uninterpretable, they are called ‚noise‘. ‚Noninterpretability‘ is a concept however; hence ‚noises‘ may well be used in a symbolic way on a higher level of symbolization. (...) At this point of the discussion it may become sufficiently clear that the search for the necessary and sufficient conditions under which sounds will be interpreted as ‚music‘ is doomed to fail. This failure is, by all means, not due to a semantic opacity of the term ‚music‘. The search is doomed by an intrinsic property of cognitive processes which permit the operators of conceptualizations to become concepts themselves.“³²⁴

Nur so werden überhaupt, wie er aufzeigt, die Veränderungen in der Musik der vergangenen 2000 Jahre erklärbar.

Dieser grundlegende Irrtum einer rigorosen Quantifizierung und Vermessung von (ästhetischer) Wahrnehmung ist sicher einer der Gründe, warum die Informationsästhetik in eine Sackgasse führte.

Andererseits ist sie einer der wenigen Versuche gewesen, ästhetische Objekte in einem operationalisierbaren Repertoire zu beschreiben und damit den historischen Anschluss an die Generierung solcher Objekte durch Computer auszu-

322 Nake 1974, 66

323 Siehe z.B. Heinz von Foerster: Wahrnehmen wahrnehmen (1989). In: Karlheinz Barck/ Peter Gente/ Heidi Paris/Stefan Richter (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, 434-444

324 Heinz von Foerster: Sound and Music. In: ders./James W.Beauchamp (eds.): *Music by Computers*, New York/London 1969, 3-10 hier: 8/9

arbeiten. So macht – eben vor oder neben allen metaphorischen Übernahmen des mathematischen Informations-Begriffs in die Kunst-Diskurse der 1960er Jahre, die deren Konsequenzen nicht bedenken – Franks Untersuchung deutlich, welche grundlegenden Operationen für die computerisierte Analyse von Körper-Bewegung (der Kern seines künstlerischen Gegenstandes) notwendig sind: das ist die Zerlegung in diskrete und exakt definierte Einheiten und deren (alphanumerische) Codierung. Dass sich diese Form der Zerlegung, Beschreibung und Quantifizierung nur auf die Komposition (die ja die ‚nackte‘ Struktur aufzeichnet) anwenden lässt und nicht auf die Ausführung (Performance), hat Frank an anderer Stelle selbst hervorgehoben.³²⁵

Für die Entwicklung der Künste zur Performativität in den 1960er Jahren ist dies von entscheidender Bedeutung, wenn sie mit dem Einbezug neuer, zeitgenössischer Technik experimentieren wollen. Sie arbeiten ja mit der grundlegenden Differenz von Komposition/Vorlage/Entwurf und Aufführung. Und so stellt sich die Frage, inwiefern im Umgang der Künstler mit computergesteuerten Anordnungen die *Aufführung* zu einer *Ausführung* von Parametern und strukturellen Determinanten wird, die anderswo, z.B. von Programmierern beschrieben wurden.³²⁶

325 Frank/ Gunzenhäuser 1960, 121

326 Einen aktuellen Anschluss an diese (meine) Betrachtungsweise in einer kritischen Befragung der Medientheorie des Computers, die dessen Einschluss in die Medien-geschichte eben nicht vor allem in den (technischen) Bildmedien sucht, formulieren sowohl Friedrich Kittler in vielen seiner Veröffentlichungen, aber auch wie im folgenden zitiert Hartmut Winkler. Winkler hat in seinem Buch genau auf diese beiden Aspekte dagegen verwiesen: auf die Abstraktionsprozesse und die – gegen die Visualisierungen – ins Spiel kommenden Strukturen. „Aller Augenschein also spricht dafür, dass die digitalen Medien auf die Linie des Visuellen eingeschwenkt sind. Was aber, wenn in diesem Fall der Augenschein trügt? Was, wenn es sich um eine Durchgangsphase handelt, eine historische Kompromissbildung, die die Rechner einer an Visualität gewöhnten Öffentlichkeit anbieten? (...) In dieser Perspektive wäre die visuelle Oberfläche eine Art Blendschirm, hinter dem die eigentlich relevanten Veränderungen sich vollziehen. Und dies, in der Tat, ist die These, die im folgenden zu vertreten sein wird. Ich gehe davon aus, dass gegenwärtig tatsächlich ein Medienumbuch – weg von den technischen Bildern und hin zum Universum der Rechner als einer völlig anders gearteten, abstrakten und struktur-orientierten Medienkonstellation sich ereignet.“ In: Hartmut Winkler: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, München 1997, 186/187

**LIVE ELECTRONIC ARTS 1: THEATRE AND
ENGINEERING – EINE SCHNITTSTELLE IN DER
ENTWICKLUNG DER 1960ER JAHRE**

Die im vorigen Abschnitt dargestellten diskursiven Kontexte der Kunst-Theorien der 1960er Jahre, die unmittelbare Reflexion der aktuellen Entwicklungen sind, bilden in den im Folgenden vorgestellten und systematisierten künstlerischen Praktiken Schnittstellen. Ausgehend jeweils von den Bereichen Musik/Ton, Körper-Bewegung/Tanz/Theater, Bildende Kunst/Environment und Film/Projektion entstehen neue Akzentuierungen und Verschiebungen. Sowohl Performance als Auf- und Ausführung verstanden wie der Einbezug aktueller technischer Medien auf dem Hintergrund der vorgestellten theoretischen Annäherung an die Natur- und Technowissenschaften sind gemeinsame Merkmale dieser Verschiebungen. *Control & communication* rücken für einen kurzen historischen Moment in den Mittelpunkt der performativen Experimente. Den Voraussetzungen und Konsequenzen veränderter künstlerischer Verfahren an diesen Schnittstellen gilt mein Interesse. Es handelt sich um Operationen an den Grenzen der jeweiligen Künste, die erst mit ihren Verschiebungen und Ersetzungen die historisch etablierten Grenzen an die Oberfläche holen.

Ich habe den Begriff des *Durchstreichens* eingeführt, um deutlich zu machen, wie sich aus der schrittweisen Negation zum einen der Determinanten der Bildenden Kunst und zum anderen des Theaters das entwickelt, was man in einem allgemeinen Sinne als Performance bezeichnen kann. Durchstrichen werden – und zwar in unterschiedlicher Radikalität und Konsequenz, bezogen auf verschiedene (individuelle) künstlerische Programme – konventionalisierte, historisch beschriebene, wenn auch um die Festlegungen oszillierende Rahmenbedingungen (framed context), Wert/Hierarchien und -urteile. Das betrifft die Erweiterung der Materialien, Verschiebung der Verfahren, Veränderung der Anordnung und Strukturen im Dreieck von Künstler/Performer – Medien – Adressaten. Es betrifft in zentraler Weise im hier explizierten Zusammenhang die Frage: was ersetzt der Einbezug technischer Medien, welche (Leer)Stelle nimmt er ein? Dabei stößt man – ausgehend von der Musik – an erster Stelle auf ein Paradox, dass sich an und aus der Schnittstelle beider Entwicklungen

ergibt. Die qualitativ neu formulierte Bedeutung der Performance durchstreicht in der Betonung der Flüchtigkeit und des Ereignischarakters gleichzeitig etablierte Formen der Notation, der Partitur, des Dramas. Sie reduziert schriftlich fixierte Entwürfe, die historische Möglichkeit der Speicherung, auf ein Minimum und konterkariert damit auch die vorgängige Funktion technischer Medien (Speichern – Übertragen – Prozessieren), so wie sie Friedrich Kittler für die Anfänge beschreibt:

„Lange vor der Elektrifizierung der Medien, noch länger vor ihrem elektronischen Ende, standen bescheidene Geräte aus bloßer Mechanik. Sie konnten nicht verstärken, sie konnten nicht übertragen und haben doch Sinnesdaten zum erstenmal speicherbar gemacht.: der Stummfilm die Gesichte und Edisons Phonograph (...) die Geräusche. (...) Seit dieser Epochenschwelle gibt es Speicher, die akustische und optische Daten in ihrem Zeitfluss selber festhalten und wiedergeben können. (...) Texte und Partituren – andere Zeitspeicher hatte Europa nicht. Beide zusammen beruhten auf einer Schrift, deren Zeit (in den Begriffen Lacans) die symbolische ist.“³²⁷

Die auf der Basis der Speicherung erst mögliche ‚technische Reproduktion‘ – deren Auswirkungen Benjamin ja zum Zentrum seines berühmten Aufsatzes machte³²⁸ – wird nun aber in der Integration der „electronics“ in das „live“ durchstrichen. Das Interesse richtete sich auf die unmittelbare, vorgeführte Kopplung von Mensch und medialer Apparatur.

Meine folgende Darstellung verbindet verschiedene Argumentations-, Analyse- und Beschreibungsebenen, um die künstlerischen Verfahren an der Schnittstelle von Performance und Integration technischer Medien zu konkretisieren. Ausgehend von einzelnen Künsten – beginnend mit Musik/Performance – und deren jeweiligen spezifischen Voraussetzungen, die sie in den Umgang mit dieser Schnittstelle einbringen, folgt die Untersuchung der ‚Neu-Konfigurationen‘ an Beispielen, um die dort hervortretenden Verfahren in einer Systematik quer zu den einzelnen Künsten zu beschreiben. Die Versuchsreihen einzelner Künstler, in deren Verlauf bestimmte Verfahren experimentell erprobt und eingeführt wer-

327 Kittler 1986, 9-11

328 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Frankfurt/Main 1991, 435-469

den, lassen sich auf ihre programmatischen Gemeinsamkeiten hin befragen. Wobei der Begriff des Programms hier nicht im Sinne der für die historische Avantgarde wichtigen Manifeste, Gruppen-Programmatiken u.ä. gebraucht werden soll, denn trotz der zahlreichen von einzelnen Künstler formulierten Reflexionen über die gewollten und zu beobachtenden Veränderungen künstlerischer Praktiken, gab es eine solche Form der Gemeinschaftsbildung kaum. ‚Programm‘ wird hier im Anschluss an Eco's Begriff der „Operativprogramme“ verwendet, den er in *Das offene Kunstwerk* gebraucht.

„Wir verstehen ‚Poetik‘ in einem mehr der klassischen Auffassung verbundenen Sinne: nicht als System zwingender Regeln (...), sondern als Operativprogramm, das der Künstler von Fall zu Fall entwirft, als den Plan des zu erzeugenden Werkes, wie der Künstler ihn ausdrücklich oder unausdrücklich versteht.“³²⁹

Sowohl die Betonung des Verhältnisses von Plan/Entwurf und Realisation (hier: Performance) wie auch die vorrangige Untersuchung von Strukturen kommt den hier zu untersuchenden ‚Gegenständen‘ entgegen. „Programm“ enthält natürlich auch die Nähe zu Programmierbarkeit und zu der von Nake zitierten Idee eines ‚ästhetischen Programms‘ als Voraussetzung für Datenverarbeitung, ohne dass ein solcher technischer Anschluss zwangsläufig ist.

Die Frage der Integration und des Stellenwerts technischer Medien, von u.a. Mensch-Maschine-Kopplungen wird von zwei Seiten zu stellen sein: eben einmal ausgehend von den künstlerischen ‚Operativprogrammen‘: was sollen sie ersetzen in Hinblick auf die traditionellen Medien und Verfahren der Künste (Künstler)? Und zum anderen ausgehend von den technischen Dispositiven selbst: welche Veränderungen erzwingen die apparativen Anordnungen, welche Konsequenzen – nicht durchschaute oder reflektierte und zu modifizierende – lassen sich beobachten ?

Da es sich bei diesen Experimenten nicht um eine institutionell oder programmatisch organisierte Form der künstlerischen Arbeit, sondern um ein temporäres Netzwerk von Künstlern verschiedener Ausgangsdisziplinen handelte, die sich in dem hier verhandelten Zeitraum immer wieder zu Projekten trafen, wird

329 Eco 1977, 11

es notwendig sein, von deren gemeinsamen Aktivitäten und selbst durchgeführten Events auszugehen, um von diesen ‚Knotenpunkten‘ aus auf den Stellenwert der Arbeiten in den jeweiligen künstlerischen Operativprogrammen zurück zu fragen. Einen solchen Knotenpunkt bildet das Projekt, von dem hier als erstes die Rede sein wird: *Nine Evenings – Theater and Engineering* (1966).

Nine Evenings: Theater and Engineering (1966) – ein Kooperationsprojekt zwischen Künstlern und Ingenieuren. Der Event und der Prozess

Zehn Künstler aus den Bereichen Bildende Kunst, Musik und Tanz, die Mitte der 1960er Jahre in wechselnden Konstellationen immer wieder in Projekten kooperierten, trafen mit 30 Ingenieuren der Bell Laboratories zusammen, um mit zeitgenössischer Technik in künstlerischen Projekten, die als Performances präsentiert werden sollten, zu experimentieren. Den Vorstellungen der Initiatoren, Robert Rauschenberg und Billy Klüver, folgend, aber auch der doppelten Bedeutung diese Projektes im ‚Kunst und Technologie‘-Diskurs nicht nur der 1960er Jahre, sondern auch dessen Wiederaufnahme in den 1990er Jahren, möchte ich die beiden im Zwischentitel annoncierten Aspekte getrennt verfolgen: den Prozess der gemeinsamen Arbeitserfahrungen in Entwurfs- und Entwicklungsstadien sowie den Prozesscharakter des Experiments als Ganzes und die Aufführungsserie als Event, als Präsentation der (vorläufigen) Ergebnisse in einer Folge von Performances.

Den neun Abenden, an denen die zehn Performances – jeweils von einem Künstler/in und mehreren Ingenieuren verantwortet – im Oktober 1966 in New York gezeigt wurden, ging eine neunmonatige Vorbereitungsphase voraus. Die Betonung des Prozesscharakters des Experiments entsprach allgemeinen Intentionen der zeitgenössischen Künstler, wie sie im Kontext der ‚Intermedia‘ vorgestellt wurden – hier allerdings verstärkt durch den neuartige Bedeutung einer Zusammenarbeit der ‚zwei Kulturen‘. C.P. Snows Thesen, die er Ende der 1950er Jahre zuerst formulierte³³⁰, tauchen immer wieder als Bezugsrahmen für die Auswertung dieser Kooperationserfahrungen auf. Auch wenn die Aufführungsserie selbst – vor allem auch Teilen der beobachtenden Öffentlichkeit – als Event erschien (im Sinne eines herausragenden, einmaligen Ereignisses), spiegelt sich die Akzentuierung des Prozesscharakter eben darin, dass zum ers-

330 C.P. Snow: *Die zwei Kulturen* (O: 1959, 1963), Stuttgart 1967

ten Mal in der Konstellation der 1960er Jahre performative Künste und aktuelle Technologie programmatisch zusammengeführt wurden.

Dieser Aufteilung der Darstellung – in Prozess und Event – entspricht eine Dopplung in den zeitgenössischen Reaktionen der professionellen Beobachter auf das Projekt. Während die unmittelbaren (Kunst)Kritiken im wesentlichen die Aufführungen als ‚Theater‘ negativ beurteilten, ist es für diejenigen, die positiv und produktiv in den ‚Art & Technology‘-Diskurs verwickelt sind, ein Signal für neu aufscheinende Möglichkeiten dieser Konstellation. In diesem Sinne findet auch eine positive Rezension in der technischen Fachpresse statt.

Die wöchentlich erscheinende *Electronic News* berichtete in drei Ausgaben zeitgleich über den Verlauf des Projektes.³³¹ Mit einem zeitlichen Abstand und im Kontext der umfassenden Fragestellung einer Kooperation von Künstlern und Ingenieuren/ Wissenschaftlern würdigte Jon Browning in *Chemical Engineering* das Projekt und die durch Gründung der *Experiments in Art and Technology* weitergeführte Plattform für eine Zusammenarbeit.³³² Für *IEEE (i.e. Institute of Electrical and Electronic Engineers) Spectrum* schrieb Nilo Lindgren einen zweiseitigen ausführlichen, auch historisch auf die Avantgarde der 1920er Jahre zurückgreifenden Text zum Thema „Art and Technology“³³³, in dem für die zeitgenössische Entwicklung die herausragende Bedeutung der *Nine Evenings* beschrieben wird. Eine wesentliche Rolle in dieser Bewertung spielt der Aspekt eines in Ansätzen realisierbar gewordenen Zusammengehens zwischen Kunst und Technologie. Den negativen Aufgeregtheiten anlässlich der Unzulänglichkeiten der Performances hält er mit einem Zitat des Kritikers Brain O’Doherty entgegen:

„Yet, as such irritations faded away, one is left with startlingly persistent

331 Nat Snyderman: The New Imp Theatre. In: *Electronic News* (New York) 22.8.1966, S.24; Nat Snyderman: Mixing Technology with the Arts. In: *Electronic News* 3.10.1966., S.4; Nat Snyderman: Engineering goes Theatre. In: *Electronic News* 18.10.1966, S.6

332 Jon E. Browning: Engineer-artist teams shape new art forms. In: *Chemical Engineering* (New York) 2.6.2.1968, 102-104

333 Nilo Lindgren: Art and Technology 1. Steps toward a new synergism. In: *IEEE Spectrum*, April 1969, 59-68; 2.Call for Collaboration. In: *IEEE Spectrum*, Mai 1969, 46-56

residual images, and strong hints of an alternative theatre that has been lagging in its post-Happening penumbra between art and theatre.“³³⁴

Auch Kunstkritiker und -theoretiker wie Calvin Tomkins, der die Aufführungen als Theater verunglückt fand³³⁵, oder Barbara Rose sehen die Bedeutung des Projektes darin, Fragen an die Oberfläche geholt zu haben, deren Beantwortung erst auf dieser Basis möglich werden könnte.

„Although *9 Evenings* was in many respects an unfinished work, since there was not enough time to test the technical equipment properly or to rehearse works, it served a number of functions. (...) Perhaps the most important function of *9 Evenings* was to define the nature and basis of a collaboration, and to acquaint artists and engineers with new ways of thinking, involving areas in which the practical and the creative could interact. *9 Evenings*, in other words, defined the problems rather than providing any solutions.“³³⁶

In den zu Beginn der 1970er Jahre erscheinenden ersten umfassenderen Darstellungen zum Thema Kunst und Technologie, wie etwa denen von Frank Popper oder Douglas Davis hat das Projekt einen Platz als wesentliches Ereignis dieser Jahre. Davis, der auch mit den Beteiligten Rauschenberg und Klüver Interviews führte, spricht von „a new combine of unparalleled radicality“³³⁷ und an anderer Stelle von einem Wendepunkt:

„Bis 1966, einem in jedem Fall entscheidenden Wendepunkt in der amerikanischen Kunst, war die These, Technologie stelle eine fremde, anti-humane, anti-künstlerische Kraft dar, in Zweifel geraten. Im Rückblick sieht es so aus, als sei die Zeit für das Projekt reif gewesen, das Robert Rauschenberg und der schwedische Ingenieur Billy Klüver in Gang brachten und das in der Gründung von Experiments in Art and Technology, Inc. (EAT) gipfelte.“³³⁸

334 Brian O'Doherty: *Object and Ideas*, New York 1967; zit. nach: Lindgren (Teil 2) 1969, 47

335 Calvin Tomkins: *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of our Time*, New York 1980, 242-249

336 Barbara Rose: *Art as Experience, Environment, Process*. In: Billy Klüver, Julie Martin, Barbara Rose (eds.): *Pavilion by Experiments in Art and Technology*, New York 1972, 60-104, hier: 92-94

337 Douglas Davis: *Art & Technology – the new combine*. In: *Art in America*, No. 1 (Jan./Febr.) 1968, 29-37, hier: 34

338 Douglas Davis: *Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie*, Köln 1975 (O: 1972), 85

Neben die Würdigung der Zusammenarbeit von Künstlern und Ingenieuren trat nun auch die Beschreibung der einzelnen Aufführungen, vor allem unter dem Aspekt der technisch neuen Anordnungen und verwendeten Materialien/Apparaten. „Als es dann an der Zeit war, einen gewissen Anteil der schöpferischen Kontrolle nicht nur an den Ingenieur abzutreten, sondern an die Maschine, waren die Amerikaner noch mehr als die Europäer willens, dies auch zu tun.“³³⁹ Was Davis hier nur in einem Nebensatz formulierte, wird für Jack Burnham – im Kontext seiner Idee einer Cyborg Art – zum Zentrum des Projekts:

„Few, if any (i.e. critics) had the prescience to appreciate the events for what they were: man-machine-systems with a completely different set of values from those found in structured dramatics or the one-night kinetic spectacular. In the professional theatre the automatic pre-set lighting console is a wonder whose efficiency rests on the fact that it does so much, but remains unnoticed to the audience. The new artists want to magnify, to isolate for its own sake, this relationship between performer and system.“³⁴⁰

Auch wenn die Frage, inwieweit Burnham die Intentionen, Erfahrungen und Konsequenzen der Künstler mit und aus diesen Arbeiten richtig beurteilt, hier zunächst offen bleibt (sie wird die weitere Auseinandersetzung mit deren Stellenwert in den jeweiligen künstlerischen Programmen beschäftigen), macht er den einzigen Versuch, den Charakter der technisch-performativen Anordnungen zu systematisieren. Zentral waren control & communication in der unmittelbaren Kopplung von Mensch und medialer Apparatur, in analoger Technik.

Im Zuge der in den 1990er Jahren stattfindenden Entwicklung zu einer ‚Medienkunst‘ – u.a. in interaktiven Installationen und Environments – wurde auch wiederholt auf die *Nine Evenings* als Teil einer unmittelbaren Vorgeschichte hingewiesen³⁴¹, ohne dass allerdings die Besonderheit des Projektes im

339 ebenda, 86

340 Burnham 1968, 360

341 Siehe dazu: Marga Bijvoet: *How intimate can art and technology really be? A survey of The Art and Technology Movement of the Sixties*. In: Philip Hayward (ed): *Culture, Technology and Creativity in the late 20th century*, London 1990, 15-37; Bijvoet 1994; Beatrice von Bismarck: *Kritische Netze – Computer, Kunst und Kunst-*

Zusammentreffen von Performativität und Medialität herausgearbeitet worden ist, eine Kontextualisierung und Auswertung stattgefunden hat. Anteil an einer (gewissen) Kenntnisnahme des Projekts haben dabei nicht zuletzt die Initiativen von Billy Klüver und der EAT selbst, die den Versuch einer filmischen Rekonstruktion unterstützten³⁴² und in Vorträgen die Arbeit in Erinnerung bringen.³⁴³ Auch *IEEE Spectrum* widmete im Juli-Heft 1998 der historischen Arbeit Billy Klüvers einen thematischen Schwerpunkt und feierte ihn als „the technological guru of late 20th century art“.³⁴⁴ Allerdings verschwinden hinter dieser Form der Geschichtsschreibung die Differenzen und Schwierigkeiten, die den Prozess der gemeinsamen Arbeit sowie deren Rezeption begleiteten und die zugleich einen wichtigen Aspekt umfassen, der sich auch als Frage nach der Singularität dieses Projektes formulieren lässt. Dieses Projekt war tatsächlich einzigartig, insofern es ein vereinzelter Versuch blieb, performing arts und zeitgenössische

geschichte. In: Hubertus Kohle (Hrsg.): *Kunstgeschichte digital*, Berlin 1997, 192-201; Barbara Büscher: *Inter Media-Material. Zur Verbindung von performativen Künsten und audio-visuellen Medien*. In: Gabriele Brandstetter u.a. (Hrsg.): *Grenzgänge. DasTheater und die anderen Künste*, Tübingen 1998, 113-125; Büscher 1999; Dinkla 1997

- 342 1996 hat die schwedische Filmemacherin Barbro Schultz den ersten Film zur Performance von Oyvind Fahlström (unterstützt von EAT, Rauschenberg Foundation, Moderna Museet Stockholm und Svenska Filminstitute) fertiggestellt. In der Ankündigung zur Vorführung hieß es: „EAT hat in seinem Archiv mehr als 400 Minuten 16mm schwarz weiß Film und 35mm Farbfilm, Tonbänder, Dias und Photographien, die die Aufführungen dokumentieren. Mit Hilfe dieses Materials sowie von Aufzeichnungen und Notizen der Künstler und Ingenieure arbeitet Barbo Schulz derzeit an 10 Filmen auf Videokassette, die die Aufführung jedes einzelnen Künstlers dokumentieren.“ Der zweite Film zu Rauschenbergs Performance „Open Score“ wurde 1998 im Rahmen der großen New Yorker Retrospektive von Rauschenbergs Werk fertiggestellt. Das Projekt leidet unter finanziellen Schwierigkeiten: für jeden Film müssen neue Geldmittel requiriert werden, aber auch unter der Frage der Rekonstruierbarkeit der z.T. komplexen Anordnungen im Raum auf der Basis sehr verschiedenen Bildmaterials von unterschiedlicher Qualität.
- 343 Billy Klüver: *Artists, Engineers and Collaboration*. In: Gretchen Bender/ Timothy Druckrey (eds.): *Culture on the Brink. Ideologies of Technology*, Seattle 1994, 207-219; Billy Klüver/Julie Martin: *Four Collaborations*. In: *Robert Rauschenberg – Haywire. Technologische Hauptwerke der sechziger Jahre*, Katalog zur Ausstellung München (Praterinsel) 1997, 59-101
- 344 Paul Miller: *The engineer as catalyst: Billy Klüver on working with Artists*. In: *IEEE Spectrum*, Juli 1998 (online-version 19.8.99)

Technologie in solcher Größenordnung und Vielfalt von beteiligten Künstlern zu integrieren. Alle anderen großen Art & Technology-Projekte der Zeit waren Ausstellungen, in denen performative Künste keine (oder eine untergeordnete) Rolle spielten. Als Fortsetzung verstanden Klüver und die EAT ihren Entwurf für einen Pavillon von Pepsi Cola auf der Expo 1970 in Osaka, indem die gesamte Konstruktion mit ihren verschiedenen Ebenen als ‚performance instrument‘ geplant wurde. Nach der Fertigstellung allerdings scheiterte gerade dieser Gebrauch an Differenzen mit den Auftraggebern.³⁴⁵

345 Siehe zu dem gesamten Projekt: Klüver/ Martin/ Rose 1972

Der Event: die Aufführungsserie und zeitgenössische Reaktionen

Vom 13. bis zum 23. November 1966 fand in der 69th Regiment Armory Hall in New York die Aufführungsserie statt, an denen die zehn von jeweils einem Künstler und einem oder mehreren Ingenieuren verantworteten Performances zu zweit oder zu dritt, in wechselnden Konstellationen vorgeführt wurden. Die Wahl des Aufführungsortes war in zweifacher Weise programmatisch und trug dazu bei, dass die Erwartungen des Publikums hoch waren. Am selben Ort hatte 1913 die berühmte Armory Show *International Exhibition of Modern Art* mit Werken u.a. von Picasso, den Fauves und Duchamp stattgefunden, die – wie Lindgren schrieb – „punctured the United States’ esthetic innocence with a revelation of the radical iconographic movements that had emerged in Europe“.³⁴⁶ Wenn auch nicht explizit formuliert, legte diese Referenz nahe, dass es sich bei dieser zweiten Armory Show um ein ästhetisch ähnlich einschneidendes Ereignis handeln würde.

Programmatisch gewählt war auch die Größe des Raumes: „Das Gebäude hat ein gewölbtes Stahlträgerdach von 30 Metern Höhe, die Grundfläche beträgt 30 mal 50 Meter“.³⁴⁷ Sowohl Billy Klüver wie Simone Whitman beschreiben den Wunsch aller Beteiligten, dass die Aufführungen der bisherigen gemeinsamen Arbeit neue Dimensionen erschließen sollten, sowohl was die Zuschauerzahlen als auch die Größe des bespielten Raumes angeht.

„All the artists were interested in participating in a situation which was too large for them to control as opposed to a studio situation in which the artist privately works as well as he can.“³⁴⁸

Die aus der Größe des Raumes resultierenden technischen und künstlerischen Herausforderungen wurden in Entwurf und Planung der Aufführungen von vie-

346 Lindgren (2.Teil) 1969, 46

347 Billy Klüver: 9 Evenings. Theatre and Engineering. Über die Benutzung des Mediums Ton durch Künstler. In: Akademie der Künste Berlin u.a. (Hrsg.): *Für Augen und Ohren*. Katalog, Berlin 1980, 88-101, hier: 89

348 Simone Whitman: Theater and Engineering. An Experiment. Notes by a Participant. In: *Artforum*, No. 2, Februar 1967, 26-30, hier: 26

len Beteiligten unterschätzt. Allein Robert Whitman reagierte – wie man sehen wird – mit entsprechenden Dimensionen seiner Anordnung. So wurden z.B. die akustischen Schwierigkeiten des Raumes – es wurde eine Nachhallzeit von 6 Sekunden gemessen – von vielen Beteiligten als nicht relevant für die Performances angesehen. Als dann aber Oyvind Fahlström und Yvonne Rainer auf Tonband gespeicherte Dialoge und Monologe, gesprochene Sprache also, als in der Aussage relevantes Element – und nicht nur als Geräuschkulisse – einsetzten, verhinderte die Akustik, dass die Zuschauer verstehen konnten. Die Größe des Raumes und seine Aufteilung erwies sich auch in anderer Weise als Hindernis für die Vermittlung dessen, was – wie man im Folgenden sehen wird – erklärtes Ziel des Projektes war: einen Prozess des Experimentierens und der Zusammenarbeit vorzuführen. Mit der grundlegenden Aufteilung der Halle in einen Zuschauerraum (Tribünen und Podeste, die nach oben aufstiegen) und einen Aufführungsraum (eine von drei Seiten umrahmte Arena) übernahm man die traditionelle Trennung des Theaters. Die großen Entfernungen und die daraus entstehende Distanz zwischen Zuschauern und Performern/Operateuren radikalisierte diese Trennung zudem. Die Kritikerin Lucy Lippard beschrieb diese – offensichtlich unreflektierten – Verschiebungen der Größenverhältnisse durch die Dimensionen des Raumes:

„Most of the pieces seemed lost in the vast reaches; the over-frequent use of three large projection screens may have been intended to overcome the spatial barriers, but they usually served only to emphasize the small scale of performers and props and the distance of the bleachers.“³⁴⁹

Aufgebrochen wurde diese Trennung von Publikum und Performern nur im Projekt von Steve Paxton und durch John Cage, der bei der Wiederholung seiner Performance die Zuschauer bat, in den Aufführungsraum ‚herunterzusteigen‘. Aus unterschiedlichen Bemerkungen geht hervor, dass sich die Gruppe nicht über die Auswirkungen der Raumdimensionen auf die Performances selbst und auf die Verhaltensweisen und Erwartungen der Zuschauer im Klaren war. So hatte Billy Klüver die Ansicht formuliert: „It was strongly felt that the presentation of the performances should be as conservative and as traditional as possi-

349 Lucy Lippard: Total Theatre? In: *Art International*, No. 1, Januar 1967, 39-44, hier: 41

ble, to avoid the ‚fun‘ and ‚happening‘ atmosphere“.³⁵⁰ Daß damit aber gleichzeitig, die Möglichkeit, einen Prozeß vorzuführen – und ihn gegebenenfalls auch als work in progress zu erklären – konterkariert wurde, bedachte er wie auch die anderen Beteiligten nicht. Im Vorfeld der Aufführungen war diese falsche Erwartungslenkung durch den Begriff „Theatre“ im Titel sowie durch eine aufwendige (als Sponsor-Beitrag durchgeführte) Öffentlichkeitsarbeit der Fa. Ruder & Fin verstärkt worden.³⁵¹ Immerhin besuchten nach Angaben aus unterschiedlichen Quellen insgesamt mehr als 10.000 Menschen die Aufführungen. Deren Reaktionen waren – glaubt man den Presseberichten – irritiert und reserviert bis hin zu lautstarker Ablehnung und von den Künstlern unerwünschter „audience participation“³⁵², die die Performer als aggressive Ablehnung empfanden. „The pleasure of collaboration between Bell Lab engineers and New York artists must have been great. But the pleasure of the audience was another matter“, schrieb die Kritikerin Dore Ashton.³⁵³ Die zahlreichen technischen Pannen und die dadurch entstehenden Leerzeiten, die viele Kritiker zum Zentrum ihrer Argumentation machten, hatten einen wesentlichen Anteil an der negativen Rezeption, obwohl die zweiten Aufführungen der Performances erheblich besser ‚liefen‘. Grund für diese Anfangssituation war vor allem die fehlende Probenzeit. Weder war es möglich gewesen, das technische Equipment am Ort selbst zu testen, noch hatten die Künstler/Performer die Möglichkeit, Proben in und mit diesen Anordnungen durchzuführen. So schrieb Richard

350 Billy Klüver: Theater and Engineering. An Experiment. Notes by an Engineer. In: *Artforum* No. 2, Februar 1967, 31-33, hier: 32

351 Calvin Tomkins 1980, 247; Billy Klüver zit. in: Miller (*IEEE Spectrum* 1998, online-version)

352 Michael Kirby: Audience Participation. In: ders.: *The Art of Time*, New York 1969, 150-152; Kirby schildert hier Reaktionen von Zuschauern auf die Performance Yvonne Rainers, in der er mit ‚auf der Bühne‘ stand.

353 Dore Ashton: Art – with irony. In: *Studio International*, No. 1, Januar 1967, 40-43, hier: 40

Kostelanetz: „Not until the last evening I think the nine-act show might be considered a success, for this time the machinery worked well enough to give everyone a good idea of how fine this whole series could have been.“³⁵⁴ Schon die Überschriften anderer Kritiken machen deutlich, dass die durch den selbst gewählten Kontext und die Vorankündigung nahegelegte Erwartungshaltung auf einen ‚funktionierenden‘ Theaterabend, enttäuscht wurden, die experimentelle Situation nicht wahrgenommen werden konnte. „Disharmony at the Armory“³⁵⁵ hieß es da, und „The Engineers had all the fun“³⁵⁶ sowie „Whatever it was, it wasn’t Fun“.³⁵⁷ Der Kritiker der *New York Times* Clive Barnes polemisierte gar: „If the American engineers and technologists participating in this performance were typical for this profession, the Russians are sure to be first on the moon“.³⁵⁸ Indirekt deutlich werden aus diesen Reaktionen nicht nur die unterschätzten Auswirkungen der Präsentation des Projekts im Vorfeld und die Unsicherheiten im Umgang mit diesem besonderen Raum, sondern auch die Differenz in der Arbeitsweise der Ingenieure und Künstler. Für die einen war die Konstruktion und Realisation des technischen Equipments ein Endpunkt ihrer Arbeit, für die anderen hätte damit eigentlich erst ein wesentlicher Teil der (Proben)Arbeit beginnen müssen. Den Zuschauern musste diese Situation so erscheinen als habe die technische Seite der Performances absoluten Vorrang vor der künstlerischen Seite. Lucy Lippard, die als eine der wenigen Kunstkritiker/innen durch detaillierte Beschreibungen des Beobachteten beiden Seiten gerecht wurde, stellte trotzdem fest: „In most of the *Nine Evenings*, the various arts were less assimilated into theatre than sidetracked by technology.“³⁵⁹ Das war aber gerade der Eindruck, den die Künstler und Ingenieure hatten vermeiden wollten.

354 Richard Kostelanetz: Billy Klüver et al. – *Nine Evenings: Theatre an Engineering*. In: ders.: *On Innovative Performance(s). Three Decades of Recollections on Alternative Theater*, Jefferson/London 1994, 65

355 Grace Glueck: Disharmony at the Armory. In: *The New York Times*, 30.10.1966

356 Doris Hering: The Engineers had all the Fun. In: *Dance Magazine*, No. 12, 1966, 36-40

357 o.A.: Whatever it was it wasn’t Fun. In: *The Village Voice*, 20.10.1966, 1

358 Clive Barnes: Dance or Something at the Armory. In: *The New York Times*, 15.10.1966, 33

359 Lippard 1967, 41

Die Präsentation der Ergebnisse des gemeinsamen Arbeitsprozesses als vermeintlich abgeschlossene ‚Theateraufführungen‘ erwies sich als inkonsequent, folgt man der Idee einer Betonung des Prozesscharakters. Sowohl Rauschenberg wie der Ingenieur Herb Schneider sahen in der Auswertung des Events die Notwendigkeit, dass dem Publikum deren Charakter deutlicher hätte gemacht werden müssen:

„You should let the public in on what you are doing. (...) We should have taken them into our confidence to establish a link there. To bring the experimental situation to the public. (...) They should have participated more.“³⁶⁰

Die Fortschreibung der Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Ingenieuren in einem weiteren großen Projekt der EAT (dem Pepsi-Pavillon auf der Expo 1970) fand für alle drei hier noch vernachlässigten Probleme neue Lösungen: für die Beteiligung der Zuschauer, für den Umgang mit dem Aufführungsort als eigenständigem Parameter und für die Darstellung des künstlerischen Umgangs mit neuen medialen Anordnungen als Forschungsaufgabe, die Zeit braucht.

360 Herb Schneider in: Simone Whitman 1967, 31

Nine Evenings/Nine Months – der Prozess als Zentrum des Experiments. Differenzen in künstlerischen und technischen Arbeitsweisen

„Engineers are becoming aware of their crucial role in changing human environment. Engineers who have become involved with artist’s projects have perceived how the artist’s insight can influence his directions and give human scale to his work. The artist in turn desires to create within the technological world in order to satisfy the traditional involvement of the artist with the relevant forces shaping society. The collaboration of artist and engineer emerges as a revolutionary contemporary sociological process.“³⁶¹

Dieser zentrale Abschnitt aus der Erklärung von Billy Klüver und Robert Rauschenberg zur Gründung der *Experiments in Art and Technology, Inc.* (New York) fasst wesentliche Motive für die gemeinsame Initiative zu den *Nine Evenings* zusammen und schreibt sie für eine weitergehende Plattform der Zusammenarbeit fort. Billy Klüver, der in Schweden geborene und in Berkeley promovierte Elektrotechniker, der von 1958-1968 in den Forschungslabors der Bell Telephone Labs arbeitete, hatte, als ihn die Einladung zu der Mitarbeit an einem Stockholmer Art & Technology-Projekt erreichte³⁶², schon einige Erfahrung in Zusammenarbeit mit Künstlern wie Jean Tinguely, Robert Rauschenberg, Jasper Johns und Andy Warhol gesammelt, für deren Installationen und Environments er die technischen Voraussetzungen in gemeinsamer Absprache schaffte.

Für ihn war – und damit gewann er auch eine Reihe seiner Kollegen für das Projekt *Nine Evenings* wie für die Zusammenarbeit in der EAT – eine zentrale Erfahrung aus dieser Arbeit, die sich gegenseitig korrigierende und ergänzende Sichtweise auf die Bedeutung und den Umgang mit zeitgenössischer Technologie als Teil einer Humanisierung der Techno-Wissenschaften.

361 Billy Klüver/Robert Rauschenberg: (Vorwort) *EAT News*, Juni 1967. Faksimile-Abdruck in: Davis 1975, 161

362 Bei Calvin Tomkins findet sich die Information, dass die Einladung vom Präsident der ‚Fylkingen Society for Experimental Music‘ in Stockholm ausging, der sich im Herbst 1965 in New York aufhielt. Siehe: Tomkins 1980, 243

„You do things you wouldn't normally do, because you're in touch with a mind whose vision is totally different from yours. The artist's vision and concern relate to other aspects of human activity, and that's the end that particularly interests. (...) The contribution of the artist could conceivably lead to an increased awareness, a new view of the problems the engineer, designer, scientist has to deal with. (...) I think the main influence of art and technology together will come in the area of environment.“³⁶³

Diese Überzeugung, mit der er Mitglieder seiner eigenen ‚community‘ veranlaßte, die Grenzen ihrer Forschungsarbeit und deren institutionellen Kontext zu verlassen und sich auf ein Experiment mit in jeder Hinsicht ungewissem Ausgang einzulassen, war die Basis seiner historischen Rolle als Vermittler zwischen den ‚zwei Kulturen‘. Weder der Ingenieur als Dienstleister für den Künstler noch der Künstler als Dekorateur technischer Innovationen entsprach diesem Interesse. Im Zentrum stand für ihn der Prozess des gemeinsamen Entwurfs und der Entwicklung. Neben die wenigen Künstler-Ingenieure/Informatiker, die wie Michael Noll oder Frieder Nake als Computer-Spezialisten künstlerische Ambitionen entwickelten, sollte nach Klüvers Vorstellung eine große Gruppe von zeitgenössischen Künstlern treten, die Zugang zu den Möglichkeiten der Technik erhalten.

Die Vermittlung zwischen den ‚zwei Kulturen‘ war für Klüver ein praktisches Experiment und eine Frage persönlicher Initiative. Dieser Begriff, den der englische Physiker und Romancier C.P. Snow Ende der 1950er Jahre prägte, um die Kluft zwischen Geistes- und Naturwissenschaftlern als eine der völligen gegenseitigen Verständnislosigkeit zu beschreiben, hatte in der Zwischenzeit eine populäre Karriere gemacht und bildete für die Auswertung des gemeinsamen Arbeitsprozesses zwischen Ingenieuren und Künstlern im Kontext der *Nine Evenings* immer wieder einen Bezugspunkt. So formulierte Klüver in einem Interview 1968: „Auch hat EAT deutlich die Realität der von C.P. Snow behaupteten Kluft zwischen Wissenschaft und Kunst nachgewiesen und in gewissem Grad durchmessen.“³⁶⁴ Snow hatte allerdings in seinem dann schon fast zehn Jahre

363 Billy Klüver: Arts and Science – two worlds merge. In: *Bell Telephone Magazine* 11/12, 1967; zit. nach Lindgren 1969 (Teil 1), 68

364 Billy Klüver – Der Ingenieur als Kunstwerk. Interview abgedr. In Davis 1975, 165 (O in: *Art in America*, Jan/Febr. 1968)

zurückliegenden Text darauf hingewiesen, dass die Radikalität, mit der er diese Kluft beschrieben hatte, sich auf seine Erfahrungen in England und auf deren Basis im englischen Bildungssystem stütze. In einem Nachtrag von 1963 hatte er darauf aufmerksam gemacht, dass er eine Veränderung der Situation beobachte.³⁶⁵ Insofern ist die Rede von den ‚zwei Kulturen‘ in Hinblick auf die Differenzen im Prozess selbst zu präzisieren. Nicht mehr die allgemeine Haltung gegenseitiger Ablehnung oder Nichtachtung, wie Snow sie konstatierte, steht zur Disposition, sondern gefragt werden muss nach unterschiedlichen Arbeitsformen, kreativen Methoden und Denkstrukturen, wie sie sich in der Praxis der Zusammenarbeit beobachten lassen.

„Im Mai 1965, (...) hatte ich bereits Dutzende von Künstlern durch die Bell Laboratories geführt, und viele meiner Kollegen und ich hatten schon bei einzelnen Projekten mit Künstlern zusammengearbeitet. Doch ich hatte das Gefühl, dass unsere Bemühungen angesichts des exponentiellen Wachstums der Technologie in den sechziger Jahren verzweifelt gering waren. Der Künstler war tatsächlich von einem wichtigen Bereich der Gesellschaft ausgeschlossen. Auch Rauschenberg meinte inzwischen, dass der Künstler mit der neuen Technologie müsste arbeiten können, ‚um mehr Menschlichkeit in die Entwicklung der Technologie einzubringen. Die schnelle Entwicklung der Naturwissenschaften wird binnen kurzem eine unglaubliche Revolution bewirken. Der Künstler hat die Pflicht, sich der Naturwissenschaft konstruktiv zu stellen‘.“³⁶⁶

Auch für Rauschenberg, der gemeinsam mit Klüver die Initiative für die Vorbereitung der *Nine Evenings* ergriff, war klar, dass im Zentrum der Zusammenarbeit der gemeinsame Prozess stehen sollte, eine „gemeinsam durchgeführte Forschung, an der beide Seiten Anteil hatten und von denen beide profitierten“.³⁶⁷ Nicht die Ausführung eines vom Künstler konzipierten Entwurfs, der auf das Objekt als Ergebnis zentriert ist, interessierte ihn, sondern „an open aesthetic investigation, where it almost doesn't matter whether one makes art out of it or

365 C.P. Snow: Die zwei Kulturen: ein Nachtrag (O: 1963). In: Snow 1967, 55-97

366 Billy Klüver (mit Julie Martin): Four Collaborations. In: Robert Rauschenberg – *Haywire*, 1997, 71; Das im Zitat enthaltende Zitat von Rauschenberg stammt aus einem Interview in: *Robert Rauschenberg – Werke 1949-1968*. Katalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1968

367 Robert Rauschenberg – Technologie als Natur. Interview in Davis 1975, 167-171, hier: 169 (O: 1968)

not, in which an art object may not even be produced“.³⁶⁸ Beide nutzten die Einladung aus Stockholm, um diesen gemeinsamen Prozess in einer neuen Größenordnung und als Gruppenexperiment in Gang zu setzen. Genau diese Absicht führte aber neben finanziellen Gründen im Verlauf der Vorbereitungen zum Abbruch der Beziehungen mit den schwedischen Sponsoren.

„At issue was the relationship between the artists and the engineers. Stockholm wanted to supply engineering support in Sweden; the artists were, in effect, to give in their orders and the engineers would carry them out. But the New York group opted for what constitutes not only a different mode of doing business but a fundamental difference in esthetic outlook as well.“³⁶⁹

Die Idee, einen Prozess finanziell zu unterstützen, der nicht nur kosten- und arbeitsintensiv sein würde, sondern dessen Ausgang ungewiss sein musste – zumindest was ein an Entwürfen und Konzeptionen erkennbares Resultat anging – überstieg die Bereitschaft zum Experiment auf der Seite der schwedischen Auftraggeber. Das allerdings klärte sich erst im Sommer 1966 – nach mehrmonatigen gemeinsamen Arbeitstreffen der Gruppe – und erschwerte die Realisation durch die Suche nach einem geeigneten Veranstaltungsort und durch umfangreiche Geldbeschaffungsmassnahmen.

Rauschenberg und Klüver, die Ende 1965 gemeinsam mit Oyvind Fahlström, einem schwedischen Künstler, der sich zu der Zeit in New York aufhielt, die Initiative zur Vorbereitung des Projektes unternahm, luden acht weitere Künstler ein, Freunde – wie Tomkins festhielt³⁷⁰ –, deren Arbeit man kannte, mit denen gemeinsame Projekte realisiert worden waren, nicht zuletzt um Komplikationen zu reduzieren. Neben Rauschenberg und Fahlström waren es die Tänzer/Choreografen Yvonne Rainer, Steve Paxton, Alex und Deborah Hay und Lucinda Childs sowie der Bildhauer/Performer Robert Whitman und die Komponisten/Musiker John Cage und David Tudor. Klüver gewann eine Gruppe von Kollegen – es wird verschiedentlich von ungefähr 30 Ingenieuren gesprochen –, die sich in ihrer Freizeit und unentgeltlich an dem Projekt beteiligten. Das Programmheft zu *Nine Evenings* nennt 26 Namen, von denen einige für das

368 Robert Rauschenberg – unveröffent. Interview; zit. nach: Lindgren 1969, Teil 2, 47

369 ebenda, 46

370 Tomkins 1980, 244

Gesamtprojekt zur Verfügung standen und andere jeweils für eine Performance verantwortlich zeichneten. So spiegelt das Programmheft wieder, was erklärtes Ziel des Projektes von Beginn an war, dass der Anteil der Ingenieure an der Autorschaft jedes Einzelprojektes ebenso präsentiert wird, wie der der Künstler.³⁷¹ Dieser für die Intention des Gesamtprojektes wichtige Aspekt verschwindet allerdings sowohl in der zeitgenössischen Rezeption durch die Kunstkritik wie auch in der nachfolgenden Geschichtsschreibung, die ja im wesentlichen entlang von Monographien einzelner Künstler verlaufen ist – das Werk John Cages, Yvonne Rainers, Lucinda Childs usw. betreffend. Das Programmheft macht auch deutlich, dass sich die beteiligten Künstler in den Vorführungen als Performer gegenseitig unterstützten.

Der gesamte gemeinsame Arbeitsprozess erstreckte sich über mehr als neun Monate und erforderte vor allem in der zweiten Phase höchste Arbeitsintensität (Klüver hat den Anteil der Ingenieurstunden auf 8.500 geschätzt.). Das erste Treffen der Gruppe fand im Januar 1966 statt und wird von Klüver in der Einleitung zum Programmheft so beschrieben:

„That first meeting on January 14th with a group of personally interested engineers from Bell Labs might well have been a flop. Everyone seemed to be scared of everyone else. Nobody knew quite what to say until one of the engineers suggested to another: ‚Let’s tell them about something they can use.‘ The ice was broken. About the dozen sessions followed during which the artists made suggestions of what they want and the engineers made counter suggestions. Many of the suggestions were wild and beautiful and unrealisable. By May we started to build equipment (...) It has not been as easy as it sounds.“³⁷²

371 Leider auch hier nur in der Fußnote: John Cage mit Cecil Coker, Lucinda Childs mit Peter Hirsch, Oyvind Fahlström mit Harold Hodges; Alex Hay mit Bob Kieronski, Deborah Hay mit Larry Heilos und Witt Wittnebert, Steve Paxton mit Dick Wolff, Yvonne Rainer mit Per Biörn, Robert Rauschenberg mit Jim McGee, David Tudor mit Fred Waldhauer, Robert Whitman mit Robby Robinson. Siehe dazu: *9 Evenings: theatre and engineering*, New York 1966 (Faksimile des Programmheftes und des Korrekturzettels)

372 Billy Klüver: *9 Evenings: theatre and engineering*. Introduction (zum Programmheft, New York 1966), unpag.

Was Klüver hier in wenigen Worten andeutet, ist für die Auswertung des Projektes als Prozess von besonderer Bedeutung, auch wenn es ähnlich wie die Frage der gemeinsamen Autorschaft von der (Kunst)Geschichtsschreibung ignoriert wurde. Es ist die Arbeit an den Differenzen zwischen den verschiedenen Arbeitsweisen und -strukturen.

Ausgangspunkt war die Idee einer „one-to-one collaboration“, die von Rauschenberg und Klüver eingebracht wurde.³⁷³ Jeder Künstler sollte mit einem oder mehreren Ingenieuren eng zusammenarbeiten, je nach dessen Spezialisierung und den künstlerischen Anforderungen. Damit war zunächst klar, dass es zwar gemeinsame Arbeitstreffen aller geben würde, im Zentrum aber die Arbeit an zehn einzelnen Projekten stehen sollte. Im Laufe des Arbeitsprozesses entwickelt sich dann aus den verschiedenen technischen Anforderungen die Konzeption eines für alle verfügbaren elektronischen Systems, TEEM (Theatre Electronic Environmental Modulator) genannt.

Mit der Entwicklung dieses Systems, mit der im Juni 1966 begonnen wurde, teilte sich die Arbeit in zwei Stränge und die Arbeitssituation wurde komplexer, nicht zuletzt weil die Vorbereitungszeit für die eigentlichen Vorführungen immer knapper wurde. Die Tatsache, dass die endgültige Installation – und damit auch In-Gebrauch-nahme durch die Künstler – erst bei den Aufführungen selbst stattfand, war Grund nicht nur für die technischen Pannen, sondern auch für die Differenzen zwischen den beiden ‚Gruppen‘.

Die grundlegenden Differenzen und Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, bevor eine funktionierende Arbeitsbeziehung entstehen konnte, haben mit den unterschiedlichen Arbeitsweisen der beiden Gruppen zu tun. Simone Forti (Whitman), Tänzerin und Choreographin, hat den Prozess mit Interviews und einem Tagebuch begleitet, aus dem sie Ausschnitte veröffentlichte, die es heute ermöglichen, einen Einblick in diese Schritte der Annäherung zu gewinnen.³⁷⁴ Eine erste Schwierigkeit lag darin, das unterschiedliche Verhältnis zwischen Idee, Imagination, visueller Phantasie auf der Seite der Künstler und dem

373 Siehe zu Rauschenberg: Tomkins, 1980, 246; sowie: Billy Klüver: Artists, Engineers and Collaboration. In: Bender/ Druckrey 1994, 207-219, hier: 218

374 (Simone) Whitman 1967, 26-31

funktionalen Denken der Ingenieure im Entwurfsstadium in Übereinstimmung zu bringen. Während die Künstler, die Simone Whitman zitiert, zunächst grundlegende Innovationen vom Einbezug der technischen Elemente erwarteten, warteten die Ingenieure auf konkrete Anforderungen an Konstruktionszeichnungen. Alex Hay sagt von sich selbst: „My first ideas were fantasy, science fiction type ideas.“³⁷⁵ Fahlström spricht davon: „I’m interested in enlarging und renewing traditional theatre. In combining different aspects of one thing that is going on. Different angles. Closeups.“³⁷⁶

Allein Rauschenberg – der bereits bei der Entwicklung von Installationen mit Klüver zusammengearbeitet hatte³⁷⁷ – weiß: „The kind of equipment we’re inviting has its own integrity built into it.“³⁷⁸ Zu der Zeit formulieren verschiedene Ingenieure den Wunsch nach Konkretion der künstlerischen Ideen, so etwa Jim McGee, wenn er vermutet: „I think the artists are not thinking as vaguely as they are giving the impression of doing“.³⁷⁹ Wobei die Ingenieure deutlich machten, dass sie im Rahmen des Erreichbaren auch für ungewöhnliche – und z.B. in einem industriellen Kontext als undurchführbar geltende – Lösungen sorgen wollen.

Aus dieser Differenz in der Arbeitsweise resultieren Kommunikationsprobleme, wie sie z.B. der Ingenieur Herb Schneider aus einer Arbeitsphase mit David Tudor beschreibt, die u.a. darauf beruhten, dass Schaltzeichnungen eine besondere Form der Codierung darstellen:

„Then we talked for six hours with each of the artists and then made up drawings (diagrams of the different combinations of equipment that the different artists were going to require). David Tudor was asking for functions I couldn’t visualize. Then I made the drawing. We talked back and forth making corrections till we finally beat it into shape. I couldn’t understand what he wanted until I could visualize it and he couldn’t communicate it to me in those terms because he’s not used to visualizing functions.“³⁸⁰

375 ebenda, 27

376 ebenda, 27

377 Siehe dazu: Robert Rauschenberg – Haywire, 1997

378 Simone Whitman 1967, 27

379 ebenda, 27

380 ebenda, 29

Eine weitere Schwierigkeit, auf die Klüver in der Auswertung der Erfahrungen mehrfach hingewiesen hat³⁸¹, war die zeitliche Verschiebung zwischen Entwurf und Fertigstellung der Hardware, mit der dann die Arbeit der Künstler in Hinblick auf die Performances erst beginnen konnte. An den unmittelbar physischen Umgang mit dem Material gewohnt, erschien ihnen diese Phase als unproduktiv. John Cage hat die Situation in dem ihm eigenen Stil so beschrieben:

„Tried conversations (engineers and artists). Found it didn't work. At the last minute, our profound differences (different attitudes toward time?) threatened performance. What changed matters, made conversation possible, produced cooperation, reinstated one's desire for continuity etc. were things, dumb inanimate things (once in our hands they generated thought, speech, action).“³⁸²

Verbunden mit dieser Phase, in der vor allem über die Konstruktion des Equipments gesprochen und verhandelt wird, ist das Gefühl der Künstler, die Kontrolle über die Situation verloren zu haben und der Eindruck, dass für die Ingenieure der Endpunkt der Arbeit das Funktionieren dieser Apparaturen sein wird. Für die Performer beginnt aber damit erst die entscheidene Phase der künstlerischen Realisation. Noch im Oktober – also kurz vor den Vorführungen – notiert Simone Whitman aus einem Gespräch mit Yvonne Rainer:

„I talked to Yvonne last night. She's had her first rehearsal of the movement of performance part of her piece. The props or technical devices are not all ready and she thinks she'll have to do it without several of those things. (...) She misses working. Says she's never worked in such an abstract, distant cerebral way. (...) That so much of the work is out of the artists' hands.“³⁸³

Diese zeitliche Fehlkalkulation, auf die auch Cage in seinem Text anspielt, führte dann, wie schon erwähnt, zu einer Reihe von technischen Pannen und unfertigen performativen Anordnungen - zumindest in den ersten Aufführungen. Dieser Stand des Arbeitsprozesses spiegelte sich in den Vorführungen als

381 Klüver in: Simone Whitman 1968, 27; Klüver in Davis 1975; Klüver 1994;

382 John Cage, Diary continued 1967. In: Cage 1968, 145-162, hier: 156

383 Simone Whitman 1967, 30

eigensinnige Rolle der Technik, die in den Vordergrund trat. Rauschenberg sah darin Anfangsschwierigkeiten im Umgang mit neuen Medien: „Eine ausgereifte Ästhetik ist das Resultat des Vertrautseins mit dem Medium und der damit erzielten Leistung.“³⁸⁴

Entgegen der an den präsentierten Resultaten orientierten Kunstkritik sehen Rauschenberg und Klüver diesen Prozess als derart sinnvoll und zukunftsreich an, dass sie ihn mit der Gründung von *Experiments in Art and Technology* fortsetzen, verbreitern und neue Wege der Finanzierung erschließen wollen. Dabei wird – das formulierte Klüver schon im Programmheft – die Industrie gefragt sein, welchen Beitrag sie zu einer solchen Entwicklung leisten wolle. Festzuhalten bleibt, dass das Motiv dieser Initiative nicht nur die Prozessorientierung war, sondern auch die Vorstellung, dass eine möglichst große Gruppe von interessierten Künstlern Zugang zu aktueller Technologie erhalten sollte. Implizit ist die Annahme, dass es notwendig und sinnvoll ist, dass sich sowohl künstlerische Konzeptionen, Denk- und Arbeitsweisen wie auch technische Anordnungen, Instrumente und Medien in diesem Prozess verändern. Diese Betonung des Prozesscharakters ist zugleich eine erste Bewegung des Durchstreichens und Verschiebens.

384 Rauschenberg in Davis, 1975, 171

Control & Communication in Performance: technische Anordnungen und künstlerische Konzeptionen. Resultate des Prozesses

„The list of devices used reads like a chronology of engineering achievement.“³⁸⁵ Während der retrospektive Text auf die Arbeit von Billy Klüver, den *IEEE Spectrum* 1998 veröffentlichte, die technischen Leistungen der *Nine Evenings* heraushob, beschrieb Klüver selbst die technischen Lösungen als den Kontexten und Konzepten angemessen.

„It would be foolish and irresponsible to describe this equipment as terribly extraordinary in technical terms. Compared to the missiles at Cape Kennedy and the large computers it is peanuts. This is rightly so. The artist cannot be expected to make use of the most sophisticated aspects of technology, even if he had access to these, since he is confronted with a new material. What gives our equipment its unique value is that it was built for no other function but to be part of the performances.“³⁸⁶

Dass es auf der anderen Seite ein Interesse der Ingenieure gab, ein bestimmtes technisches Niveau einzubringen und damit auch ihrem Ansehen in der eigenen community gerecht zu werden, geht aus einer Bemerkung von Dick Wolff hervor:

„The fact that so much work went into communications was largely because of the influence of the engineers. You can accomplish a lot with two tin cans and a string but we're not happy with this. It's not sophisticated enough.“³⁸⁷

Insgesamt gilt wohl, was Lindgren 1969 als Forderung und Perspektive für das Verhältnis von Kunst und zeitgenössischer Technologie formulierte: dass es in einer solchen Zusammenarbeit gelingt, die Zeitspanne zwischen Forschungsergebnissen (im Kontext von Militär und Industrie entwickelt) und dem Zugang zu

385 Paul Miller in: *IEEE Spectrum* July 1998, on-line-version 19.8.99

386 Billy Klüver in: Programmheft 9 *Evenings: Theatre and Engineering* (New York 1966), Faksimile, unpag.

387 Zit. nach: Simone Whitman 1967, 29

diesen zu verringern. Das z.B. trifft auf die closed-circuit-Installation mit einer Infrarotkamera für Rauschbergs Performance zu, die auf dem Markt noch nicht verfügbar war.

Als „most ambitious of the technical projects“ stellen die Beteiligten das für alle zur Verfügung gestellte elektronische System TEEM (Theatre Electronic Environmental Modulator) heraus, mit dem eine Vielzahl verschiedener Input- und Output-Instrumente verschaltet und in einer Anordnung von Fotozellen gesteuert werden konnten. Klüver beschrieb das System wie folgt:

„In addition to the special projects we built an electronic system which we called TEEM. This included amplifiers, transmitters, receivers, tone decoders, tone encoders, SCR circuits, relays etc. It also included a proportional control system (...). TEEM had the following general design criteria: each unit was to be as small as possible and battery-powered. A sufficient amount of units was to be available for quick replacement. All units were portable. TEEM was designed to fulfill the function of an on-stage environmental electronic system.“³⁸⁸

Das schriftlich fixierte und veröffentlichte Material zu den zehn Performances ist ausgesprochen disparat und besteht im wesentlichen aus drei unterschiedlichen Quellen: es sind die ‚Beschreibungen‘ aus dem Programmheft, die sehr kurz und in Teilen vor der Fertigstellung der gesamten Anordnung entstanden sind (die jeweils beigefügten Schaltpläne müssten gesondert gelesen werden), die mehr oder weniger exakten, missverständlichen und oft nur von den eigenen Erlebnissen handelnden Beschreibungen der (Kunst)Kritiken sowie Beschreibungen, die Billy Klüver für einen Ausstellungskatalog erstellte und die vor allem einen Eindruck von den technischen Anordnungen vermitteln sollten.

John Cage nutzt in *Variations VII* das TEEM einschließlich des Steuerungssystems, um eine große Anzahl sehr unterschiedlicher Sound-Quellen als Input zu verschalten und auf insgesamt 17 im ganzen Raum installierte Lautsprecher – drei davon waren beweglich – zu verteilen. Die Angaben über die genaue Zahl der Sound-Quellen schwanken³⁸⁹, aber es wird deutlich, dass es sich um

388 Klüver 1967, 32

389 So etwa findet man unterschiedliche Angaben einerseits in: Klüver 1980, 88-102 und William Fetterman: *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*,

ein umfassendes Geräuschpotential handelt, das aktiviert und moduliert werden kann. Cages Konzeption ist es: „using as sound sources only those sounds which are in the air at the moment of performance“ (Programmheft). Dazu gehören räumlich entfernte Geräusche, die durch die Schaltung von Telefonleitungen zu verschiedenen Orten in New York herangeholt werden, sowie das Einspeisen von Fernseh- und Radioprogrammen, die zur Zeit der Performance ‚in the air‘ sind. Aufgezeichnetes akustisches Material wurde nicht verwendet. Es wurden auch solche Geräusche hörbar gemacht, die den Raum nach innen – nämlich in das Körperinnere – ausdehnen (Herztöne, Gehirnwellen und andere durch Elektroden abgenommene Körperimpulse). Außerdem wird eine ganze Anzahl von Betriebsgeräuschen unterschiedlicher (Küchen)Geräte als Material benutzt. Die künstlerische Konzeption basiert auf der grundlegenden Vorstellung Cages von einer Erweiterung des musikalischen Materials, in das Geräusche aller Art einbezogen werden und die in diesem Fall mit einer Erweiterung des Raums verbunden ist: „receiving sounds in a plurality from distances, picking up sounds from other places than where you were“.³⁹⁰ Die akustische Verbindung entfernter Räume hat Cage auch in anderen Projekten aus dieser Zeit verfolgt. Ich werde darauf – wie auch auf den zweiten im folgenden angesprochenen Aspekt – den der Performance als Komposition – im Kontext der systematischen Diskussion der künstlerischen Programme zurück kommen.

„Geräusche aus der Luft fangen wie mit einem Netz, vor allem die unhörbaren nicht verloren gehen lassen“ - dazu hat Cage auf vorhandene Kommunikationstechnologie (Telefon, Radio, TV) zurückgegriffen. Die technische Erweiterung des Raums ist zugleich eine Erweiterung der Reichweite des menschlichen Ohrs und versteht Medien im Sinne McLuhan's als ‚extension of man‘.

Die Performance ist die Vorführung der Operationen am elektronischen System selbst. Das Equipment sowie die ‚Operatoren/Performer‘ befanden sich auf einer Plattform in der Mitte des Raumes, auf der auch 30 Fotozellen angebracht waren. Durch die Bewegung der Operatoren vor diesen Fotozellen wurde der Input aktiviert. Die Arbeit am Schalt- und Steuerungssystem war

zugleich die Performance und der Prozeß der Komposition, so dass aus den erreichbaren Sound Quellen ein Live Mix entstand. „Ständige Quellen, fotoelektrisch ausgelöst/keine Partitur, keine Stimmen/vorhandene Empfänger frei manipulieren“ (Programmheft). *Variations VII* gehört – wie die Zählung im Titel nahe legt – zu einer Versuchsreihe von Cage, die er von 1958 bis 1967 durchführte und in der er mit weitest gehender Eliminierung von kompositorischen Vorgaben experimentierte: „the evolution of indeterminacy to its most extreme forms, until in several instances the score is absent“³⁹¹: Auch zu *Variations VII* existiert keine Notation. Cages Idee und Begriff der ‚Unbestimmtheit‘ verlegt den Prozeß der Komposition in die Performance selbst und hat damit die Basis gelegt für das, was sich als Live Electronic Music in den 1960er Jahren entwickelte.

David Tudor, der bis zum Zeitpunkt der *Nine Evenings* vor allem als der kongeniale Interpret/Performer/Composer von Cages (unbestimmten) Kompositionen, aber auch denen anderer zeitgenössischer Komponisten bekannt war³⁹², realisierte mit **Bandoneon!** (= Bandoneon factorial) (**A Combine**) eine seiner ersten eigenen Live Electronic Kompositionen. Auch er benutzt an zentraler Stelle das TEEM, an dessen Entwurf er beteiligt war, erweiterte aber seinen Gebrauch über die von Cage aktivierten technischen Möglichkeiten hinaus.

Mit dem Bandoneon, das er durch den Komponisten Mauricio Kagel kennengelernt hatte, benutzt er ein traditionelles Musikinstrument als Interface für die Aktivierung des elektronischen Systems: „The instrument will create signals which are simultaneously used as material for differentiated audio spectrums, for production of visual images, for the activation of programming devices controlling the audio visual environment.“ (Programmheft). Auch für Tudors Arbeit gilt, dass es keine vorher ausgearbeitete Komposition gab, sondern dass sie in der Performance entsteht, als Spiel mit den vorher festgelegten Schalt- und Steuerungselementen. Die handschriftliche Notiz im Programmheft hält fest: „live signals > becoming electronics > programmed transmission to physical

Amsterdam 1996, 136

390 Cage zit. nach: Fetterman 1996, 136

391 Fetterman 1996, 125

392 Siehe dazu u.a.: John Holzaepfel: Virtuosität des Geistes. Der Tudor-Faktor. In: *MusikTexte*. Zeitschrift für neue Musik H.69/70, April 1997, 53-59

materials“.

Tudor setzt dabei auf drei Elemente: die Verbindung von akustischem und visuellem Material, den Einsatz der Besonderheiten von Lautsprechern und auf den Raum als Klangkörper und als Klangerzeuger in Rückkopplungsschleifen.

In der Zusammenarbeit mit dem Mathematiker und Musiker Lowell Cross, der sich zu dieser Zeit intensiv mit Fragen der Transformation von Sound Input in visuellen Output beschäftigte³⁹³, wurden die Schwingungen des Bandoneons in Oszillogramme auf einem (Farb) Fernsehbildschirm umgewandelt. Solchen Transformationen gilt im weiteren Verlauf der technischen Entwicklung ein Interesse am Einsatz des Computers, wie es Robert Mallary im Begriff ‚transductive art‘ beschrieben hat. Die Verbindung von Live Electronic Music und der Generierung von visuellem Material bildet ein Aspekt von Tudors weiterer künstlerischen Arbeit. Das gilt auch für zwei weitere konzeptionelle Elemente, die Tudor in *Bandoneon!(A Combine)* zum ersten Mal entwickelte. Für die Wiedergabe des akustischen Outputs konstruierte er eigene Lautsprechertypen, für die er unterschiedliche Materialien wie Holz, Metall und Glas verwendete, die den Klang variierten. Verstärkung war eines von Tudors zentralen Themen und dazu gehörte „die Beschäftigung mit dem Lautsprecher als aktivem Musikinstrument“.³⁹⁴

Indem Tudor u.a. den erzeugten Sound wieder als Eingangssignale benutzt, dabei die akustischen Besonderheiten des Aufführungsortes der *Nine Evenings* nutzte – einen sehr langen Nachhall – etablierte er eine Rückkopplungsschleife, in der sich die Komposition selbst erzeugte. Dieses Prinzip einer Erzeugung von Klang ohne Ausgangsmaterials wurde die Basis von Tudors Arbeit als Composer-Performer. Er erfand – wie Alvin Lucier formulierte – „eine völlig neue Kompositionsweise, d.h. er entwarf ein Netzwerk aus vorgefundener und selbstgebauter Elektronik, aus dessen Konfiguration dann das Werk entstand“.³⁹⁵

393 Lowell Cross: Audio/Video/Laser. In: *Source* 8, Vol.4, No. 1, 1970, 28-32

394 Nicolas Collins: Schlicht unlogisch. Geheimnisse der Verstärkung. In: *MusikTexte* 69/70, 1997, 95

395 Alvin Lucier: Denken in Pyramiden. An David Tudor erinnern. In: *MusikTexte* 69/70, 1997, 86-87, hier: 86

Lucinda Childs, Deborah Hay und Yvonne Rainer gehörten (ebenso wie Alex Hay und Steve Paxton) zu den Tänzern/Choreographen, die mit ihren gemeinsamen *Concerts of Dance* in der New Yorker Judson Memorial Church in der ersten Hälfte der 1960er Jahre, beeinflusst von John Cage und Merce Cunningham, die Strukturen und Materialien des Tanzes radikal veränderten.³⁹⁶ An den Performances der drei Tänzerinnen/Choreographinnen für die *Nine Evenings* lassen sich zwei zentrale gemeinsame Aspekte ihrer praktischen Forschungsarbeit erkennen, die an anderer Stelle im Zusammenhang erörtert werden. (Körper) Bewegung als zentrales Material von Choreographie wird erweitert nicht nur auf die Bewegung von Objekten, die durch den Einsatz der Technik nun auch ferngesteuert werden können, sondern auch auf das Sichtbar- bzw. Hörbarmachen von akustischen Schwingungen. Das Verhältnis von Vorgaben (Choreographie) und deren Ausführung, das in verschiedenen Arbeiten aus dieser Zeit als „neutral execution of a task“³⁹⁷ verstanden wird, unterliegt drei Fragen: wer trifft welche Entscheidung, wo liegt die Kontrolle und wer steuert die konkrete Ausführung. Diese Fragen werden in den Performances von Childs, Deborah Hay und vor allem von Yvonne Rainer untersucht und sichtbar gemacht, indem sie die technischen Möglichkeiten von *control & communication* nutzen.

Lucinda Childs hat den umfassenden Begriff von Bewegung als Basis für ihre Performance **Vehicle** explizit formuliert:

„Vehicle consists of materials animate, inanimate, air-supported, which can exist in a non-static state and be observed in increased dimensions as they come in contact with light and sound sources. (...) I don't feel that dance should be limited to the display of physical exertion alone; anything that can exist in a non-static state for a certain duration of time is of interest to me.“ (Programmheft)

So ließ sie sich eine auf Luftkissen bewegbare Plattform konstruieren, auf der ein Performer in einem Plexiglastasten ‚schweben‘ konnte. Die Bewegung eines herunterhängenden Plexiglastwürfels – und seines Schattens auf einer Leinwand

396 Siehe dazu u.a.: Sally Banes: *Democracy's Body. Judson Dance Theater 1962-1964*, Durham and London 1993 (O: 1983)

397 Barbara Haskell: *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-1964*, New York 1984, 64

- wurde dazu in Beziehung gesetzt.

Zentrale Apparatur aber war das Doppler Sonar (i.e.: sound navigation and ranging) System, das der Ingenieur Peter Hirsch für sie konstruierte: unhörbare Ultraschallwellen wurden auf drei Eimer geworfen und so rückgekoppelt, das je nach der Bewegungsgeschwindigkeit der Eimer, ein Ton hörbar wurde oder nicht. Die Wellen wurden auch als Oszillogramme auf einen Videoscreen projiziert. In den Eimern befanden sich außerdem Glühbirnen, die ebenso wie die Videoprojektion durch Signale eines Radioprogramms gesteuert wurden (d.h. ein- und ausgeschaltet wurden). Die Performance führte diese Bewegung/Apparate vor. Verschiedene Kritiker – denen u.a. das Konstruktionsprinzip des Sonar Systems undurchschaubar bleiben musste – sprachen eher von einer wissenschaftlich-technisch anmutenden Versuchsanordnung: „Yet this was one piece which attempted to utilize the electronic devices in an entirely new way (...) it did move into an area of pure scientism“.³⁹⁸

Im Gegensatz dazu geht **Deborah Hay** in **Solo** von einer klaren szenischen Anordnung aus, die zudem noch in ironischer Referenz auf die traditionelle Trennung zwischen Musikern und Tänzern verweist. Acht der 24 beteiligten Performer sitzen ähnlich einem Musikensemble, dunkel gekleidet, am Rand und bewegen per Fernsteuerung die für die Performance konstruierten Plattformen, auf denen wiederum die Performer bewegt werden. „Solo is cumulative, gradually accumulating more light, more platforms, more performers, more activity – yet remaining as still and composed as in the beginning.“ (Programmheft) Die Struktur ist Akkumulation der reduzierten Gestaltungselemente. Auf der visuellen Ebene gehört dazu auch das Spiel mit Licht/Reflexion und weißer Kleidung. Hays Absicht war es, die Helligkeit des Lichtes so zu steigern, dass die Konturen der ganz in Weiß gekleideten Performer, die sich im Raum bewegten, verschwimmen, die Abgrenzung zum Hintergrund unscharf wird. Dieses Verhältnis von Hintergrund/Raum und Vordergrund/Körper hat sie auch in anderen Arbeiten untersucht. Verschiedene Kritiken sahen Deborah Hays Stück als positives Beispiel für den reduzierten Einsatz von Technik in einer einsichtigen szenischen

398 Lippard 1967, 42

Konstruktion. Mit dem Einsatz der remote control platforms, durch die Bewegung der Körper im Raum technisch gesteuert wird, wird der Aktionsspielraum der Performer stark einschränkt. Die Operateure der Fernsteuerung werden zu den Impulsgebern der Aktionen - in Anlehnung an die Funktion der Musik im traditionellen Tanztheater, was die szenische Anordnung nahe legt. Control & communication werden als Sujet sichtbar.

Yvonne Rainer hat in ihrer Performance **Carriage Discreteness** die strukturelle Untersuchung von Körper-Bewegung und deren Steuerung sowie der Steuerung von Licht, Ton u.a. auf zwei Ebenen betrieben und zueinander ins Verhältnis gesetzt. Sie beschreibt ihre Arbeit als „a dance consisting of two separate but parallel (simultaneous) continuities and two separate (but equal) control systems“ (Programmheft). Die eine Aktionslinie bezeichnet sie als ‚performer continuity‘. Sie umfasst die grundlegende Anordnung und Steuerung der Aktionen der Performer, in der einige zentrale Aspekte ihres damaligen Verständnisses von Tanz deutlich werden. Die Bewegung ist reduziert auf „neutral performance“ und „task or tasklike activity“, wie sie es im Quasi-Manifest³⁹⁹ beschreibt, auf der Basis einer Geometrisierung des Raumes. Der Boden ist unterteilt in rechteckige Segmente. Die Performer tragen verschiedene Gegenstände – in diskreten Aktionen – von einem Rechteck zum anderen. Diese Gegenstände sind Bretter, Balken, Platten, Würfel u.a. aus verschiedenen Materialien, die die Geometrie der Raum-Anordnung als Form aufnehmen und auch in dieser Hinsicht an die minimal art anknüpfen. Rainer gab die Anweisungen für die einzelnen Aktionen per Funk an die Performer weiter, die entsprechende Empfangsgeräte am Handgelenk trugen. Durch den Einsatz der Kommunikationstechnologie wird das Verhältnis von Choreograph/Autor und Performer radikalisiert. Deutlich wird die Auswahl der Aufgaben und deren Verteilung und Steuerung durch denjenigen, der die Kontrolle über die Situation hat – wie hier Rainer, die in einem Balkon über dem Aktionsraum stand. Das, was Rainer in der Rückschau auf diese Phase ihrer Arbeit als „a formalistic use of a group of

399 Yvonne Rainer: A Quasi Survey of Some ‚Minimalist‘ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora (or an Analysis of TRIO A)(1966). In: dies.: *Work 1961-73*, Halifax/New York 1974, 63

people⁴⁰⁰ bezeichnete, wird hier als Prozeß erkennbar. Die formalisierte Anordnung im Raum, in der Körper-Bewegung auf den funktionalen Aspekt des Tragens eines Gegenstandes reduziert wird, wird kontrastiert mit einer zweiten Aktionslinie, die Rainer „event continuity“ nennt. Filmausschnitte, Dias, Nahaufnahmen der Performer und auf Tonband aufgenommene Monologe und Dialoge werden über das TEEM verschaltet und gesteuert. Neben diesem audiovisuellen medial gespeicherten Material gehörten auch Effekte mit in Bewegung geratenen Requisiten dazu. „Curiously enough“ – schrieb die Kritikerin Lucy Lippard – „the first, or chance, actions described by Rainer were the most highly disciplined, while those controlled by the electronic coordinator seemed random“.⁴⁰¹

Alex Hay nimmt in *Grass Field* diese Konzeption von Körper-Bewegung im Raum auf, indem er 64 nummerierte Stoffquadrate auf dem Boden auslegt, die anschließend von zwei Performern wieder eingesammelt wurden. Diese Quadrate waren aus dem gleichen hautfarbenen Stoff wie sein Anzug. Die technische Anordnung seiner Performance rückt Körpergeräusche ins Zentrum – zunächst die verstärkten externen Geräusche seiner Bewegung beim Auslegen der Quadrate. In der zweiten Phase sind es die über verschiedene Elektroden abgenommenen ‚Körperinnengeräusche‘, d.h. die in akustische Signale übersetzten Impulse unwillkürlicher Bewegungen.

„The body sounds, example: brain waves, muscle movement, eye movement, will be picked up by differential amplifiers and transmitted to the central control stations to be distributed by the sound person“ (Programmheft).

Parallel dazu wurde eine Nahaufnahme seines Gesichts in einer closed circuit – Installation auf eine Leinwand projiziert. Dieser Einsatz der Technik rückt seine Arbeit in die Nähe der Biofeedback-Experimente dieser Zeit.

400 Yvonne Rainer zit. nach: Liza Bear/ Willoughby Sharp: The Performer as Persona. Interview with Yvonne Rainer. In: *Avalanche* (New York) No. 5, Summer 1972, 46-59, hier: 51

401 Lippard 1967, 42

Robert Rauschenberg, dessen Initiative für das Zustandekommen des Projektes wie auch für die Gründung von EAT von zentraler Bedeutung war, experimentierte während der 1960er Jahre an beiden Enden dieser Konstellation: sowohl an der Integration zeitgenössischer Technologie in Environments, die auch Aktivitäten der Zuschauer miteinbezogen⁴⁰², wie an der Erweiterung seiner Kunst um den Faktor Zeit in Performances, die er selbst als Tänze bezeichnete. Diese eigenen ‚Choreographien‘⁴⁰³ entstanden vor allem in und aus der Zusammenarbeit mit den in der Judson Church arbeitenden Tänzern und Choreographen. Ausgangspunkt dieser Arbeiten war das erweiterte Verständnis von Bewegung, das mit ‚found movements‘ und der Orientierung auf die Ausführung von Alltagsverrichtungen auch den professionell trainierten Körper hinter sich ließ. „Bewegung lässt sich auf vielerlei Arten erzeugen und Rauschenberg tat es, indem er Menschen in Bilder kleidete und dann den Bildern erlaubte, nebeneinander zu existieren, zu kollidieren oder aufeinander zu folgen.“⁴⁰⁴ Was Steve Paxton hier im Rückblick auf Rauschenbergs Performances formulierte, lässt sich auch an der Struktur von **Open Score** nachvollziehen. Es handelt sich um zwei/ nebeneinander gestellte (combine) ‚Bilder‘, die in der zweiten Aufführung um ein Drittes ergänzt wurden. Im ersten Teil wurde auf einem originalgroßen Platz Tennis gespielt. „Tennis is movement. Put in the context of theatre it is a formal dance improvisation.“ (Programmheft) Mit Hilfe des für ihn gebauten technischen Equipments wurde in diesem Teil mit der Körperbewegung der Spieler auch Ton und Licht gesteuert. Ein in die Tennisschläger eingebauter Sender übertrug dessen Vibration als lauten ‚Bong‘ an die im Saal installierten Lautsprecher und löschte gleichzeitig jeweils eine der Lichtquellen. Bei völliger

402 Siehe dazu: Robert Rauschenberg – Haywire. Katalog, München 1997; Billy Klüver mit Julie Martin: Arbeiten mit Rauschenberg. In: *Robert Rauschenberg – Retrospektive*. Katalog New York 1998; deutsche Ausgabe: Ostfildern 1998, 310-327

403 Siehe dazu: Nancy Spector: Rauschenberg und das Theater 1963-1967: Eine ‚Poesie unbegrenzter Möglichkeiten‘. In: *Rauschenberg – Retrospektive 1998* (dt. Ausgabe), 226-246. Im Katalog werden Rauschenbergs Performances unter der Rubrik ‚Eigene Choreographien‘ geführt. Ich möchte den Begriff Performance aber als einen zu allen diesen aus einzelnen Sparten rekrutierten Begriffen quer liegenden beibehalten.

404 Steve Paxton: Rauschenberg für Cunningham und Rauschenberg für Rauschenberg. In: *Rauschenberg – Retrospektive 1998* (dt. Ausgabe), 260-267, hier: 264

Dunkelheit endete dieser Teil und der zweite begann: eine Gruppe von 500 Menschen traf sich im Bühnenraum unter Infrarotlicht und wurde mit Infrarot-Kameras in einer closed-circuit-Installation auf drei große Leinwände projiziert. Wie bei Cages *Variations VII* spielt auch für Rauschenberg das technische Medium die Rolle einer Erweiterung der Sinneswahrnehmung - etwas sichtbar machen, was man mit den Augen nicht sehen kann.

„The conflict of not being able to see an event that is taking place right in front of one except through a reproduction is the sort of double exposure of action. A screen of light and a screen of darkness.“ (Programmheft)

Rauschenberg ergänzte diese Teile um einen Dritten, der ganz ohne mediale Vermittlung auskam: er trug die Tänzerin/Choreographin Simone (Forti)Whitman, in einen großen Sack gehüllt, herum, während sie ein italienisches Lied sang.

Steve Paxtons *Physical Things* ist das einzige Projekt der *9 Evenings*, das die Trennung zwischen Zuschauern und Performern aufhebt, indem es zunächst einen eigenen Ort (im Saal) aus aufblasbarem durchsichtigen Polyethylen schafft, unterteilt in verschiedene Räume, durch die das Publikum hindurchgehen kann und soll, der aber auch von außen - als große Skulptur mit ‚Innenleben‘ - betrachtet werden kann. Dieses architektonische/ skulpturale Gebilde bestand aus einer großen Kuppel, die durch verschiedene Tunnel mit einem phallusähnlichen Turm verbunden war. Es wurde auch als „analogous to human intestines“⁴⁰⁵ beschrieben. Nicht nur die Kuppel, sondern auch das Material erinnern an Buckminster Fuller's Vorstellungen einer mobilen, transparenten Architektur.⁴⁰⁶ Paxton selbst hat in einer Serie von Arbeiten ab 1963 bis zu diesem Projekt mit solchen transparenten ‚inflatables‘ gearbeitet, ebenso wie andere Künstler im Bereich des Expanded Cinemas, so z.B. Jeffrey Shaw 1967 in Arbeiten für das Knokke-Film-Festival.⁴⁰⁷

405 Sally Banes: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Boston 1980, 62

406 Siehe dazu u.a.: Joachim Krausse/Claude Lichtenstein (Hrsg.): *Your Private Sky - Buckminster Fuller. Design als Kunst einer Wissenschaft*, Zürich 2000

407 ZKM/Heinrich Klotz (Hrsg.): *Jeffrey Shaw - a User's Manual. Vom Expanded Cinema zur Virtuellen Realität*, Ostfildern/Karlsruhe 1997, 66ff

Das Publikum konnte durch diese Räume spazieren, in denen jeweils kleinere Präsentationen stattfanden, die aber eher den Charakter von Installationen hatten. Vier Situationen lassen sich aus dem vorhandenen Material herauslesen: eine Rauminstallation mit Diaprojektionen von Naturaufnahmen und einem Kunstrasen-Boden; die Ausstellung eines eineiigen Zwillingspaars; zwei Frauen bemalen sich gegenseitig mit einer Flüssigkeit, die je nach Körpertemperatur die Farbe verändert; eine lebende Skulptur ist so angeordnet, dass aus einem Berg schwarzer Kleidung nur einzelne Körperteile herausragen.

Diese besondere Verbindung von Körper und Raum erschien den von Außen Zuschauenden dann in anderer Weise als „a dance with a set“ (Programmheft), in dem sich die Schatten der darin Spazierenden mit den Installationen mischten. Für den zweiten Teil der Arbeit hatte sich Paxton eine Audio-Installation herstellen lassen, in der jeder Beteiligte ein Empfangsgerät bekam, mit dem er sich durch den Raum bewegend - jetzt außerhalb des ‚inflatable‘ - 20 verschiedene akustische Szenarien anhören konnte. Paxtons Arbeit fokussierte auf die Aktivierung des Zuschauers: „Physical Things war ein Tanz, dessen Ablauf vom Publikum bestimmt wurde. Jeder Zuschauer konnte sein eigenes Tempo bestimmen. Die Dauer des Stücks hing vom Zustrom der Zuschauer ab.“⁴⁰⁸ Es entstand ein beispielbares Environment - die Bewegung war die Bewegung der Zuschauer.

Oyvind Fahlströms Projekt für die *9 Evenings* folgte einer anderen konzeptionellen Vorstellung als die ‚minimalen‘ Arbeiten der Musiker und Choreographen, die sich auf die Untersuchung von Strukturen und Materialien konzentrierten und die technische Anordnung vorführten. Die Alltagskultur, aus der auch sie - sei es als sound oder als movement - ihr Material bezogen, war für Fahlström vor allem populäre und politische Kultur. Mike Kelley schrieb 1995 in einem Rückblick auf sein Werk:

„Bis vor kurzem noch wurde Fahlström als Nebenakteur im Drama der Pop Art eingeschätzt. Weil er dem ‚Politischen‘ erlaubte, in seine Arbeit einzufließen, weil er am Erzählerischen interessiert war, weil sein Werk kompositorisch überladen war, wurde er von den Champions des Pop

408 Klüver 1980, 89

zumindest als etwas naiv, im schlechtesten Fall als Rückfall in den Surrealismus oder Agitprop betrachtet.“⁴⁰⁹

Alle diese Aspekte lassen sich auch an *Kisses sweeter than wine* beobachten, das zunächst Cut-up oder Sampling einer großen Menge von akustischem und visuellem Material ist. Das macht es zugleich unmöglich, auf der Basis des zugänglichen Materials eine Dramaturgie des ‚Spektakels‘ zu rekonstruieren.⁴¹⁰ Die publizierten zwei Seiten aus dem Szenario⁴¹¹ machen deutlich, dass es sich um einen schnell geschnittenen, sehr dicht neben- oder gegeneinander gesetzten Ablauf in der Zeit handelt, in der die Live-Aktionen gleichwertiges Element neben akustischem, auf Tonband gespeichertem oder visuellem Material in Form von Film, Fernsehausschnitten und Dias sind. Fahlström selbst, dessen Interesse am Theater sich auch in früheren performativen Arbeiten findet⁴¹², sieht darin „initiation rites for a new medium, Total Theatre“ (Programmheft). Es finden sich Referenzen an das Spiel mit Images der Popkultur: Werbespots, B-Movies oder den im Titel programmatisch zitierten, aber auch als akustisches Material verwendeten Song der 1950er Jahre. Es sind Ausschnitte, die auch in fragmentierter Form, ihre je eigene Erzählweise mitbringen, „eine geläufige, sozialisierte Sprache“, deren Verwendung Kelley für das gesamte Werk Fahlströms analysiert.⁴¹³ Seine live agierenden Figuren, durch Kostüme oder chemische Effekte verwandelt, wie „Chinese Sparrow“, „Jello Girl“, „Invisible Man“, changieren zwischen Puppentheater und Comic – beides Bezugspunkte seiner Arbeiten, die er nicht zitiert, sondern deren Erzählformen er nutzt.⁴¹⁴ Ihre Bewegungen sind geprägt von Fliegen und Schweben – Elemente, die auch in seinen

409 Mike Kelley: Mythos-Wissenschaft. In: Öyvind Fahlström – *Die Installationen*. Katalog zur Ausstellung hrg.v. Sharon Avery-Fahlström in Zusammenarbeit mit Eva Schmidt, Udo Kittelmann, Ostfildern 1995, 9-18, hier: 9

410 Das offenbar existierende Szenario zu *Kisses sweeter than wine* wurde bisher nicht veröffentlicht und auch die Rekonstruktion durch den ersten Film von Barbro Schultz-Lundestam hinterließ keinen präzisen Eindruck vom Ablauf und Dramaturgie der Aufführung.

411 Ö.F.: From *Kisses sweeter than wine*. In: *Oyvind Fahlström. Katalog* (Solomon Guggenheim Museum), New York 1982, 68-69

412 Ö.F.: After Happening. In: ebenda, 47-51

413 Kelley 1995, 9

414 ebenda, 10

als Spielszenarien gedachten Installationen eine wichtige Rolle spielen. Eine Ideenskizze von 1966 formuliert dieses Interesse:

„Fahlström und Rauschenberg möchten in der Luft schweben.

Entfernte Objekte kontrollieren.

Eine oder mehrere schwebende Formen folgen einem Mann, der sich bewegt.

Entfernte Objekte mit Luftwirbelgewehr, Hitze und Lichtstrahl aktivieren.

Ballons, die aus einem Kopf herauskommen. Wie Gedanken-Ballons.

Wolken.“⁴¹⁵

Einige der für seine Performance konstruierten Requisiten, die dann auch zu eigenständigen ‚Aktivitäten‘ mittels Chemie oder Fernsteuerung avancierten, realisierten solche Ideen: z.B. die per Fernsteuerung fliegende ‚antimissile missile‘ oder die mit Helium gefüllten, aufsteigenden ‚Plastiksneeflocken‘.

Über Film/Fernseh/Dia-Bild und -Ton wird Bezug genommen auf den politischen zeitgenössischen Alltag, auf den Vietnamkrieg, Drogenkonsum, Raumfahrt, die Macht der großen Konzerne und auf den sozialen und politischen Protest in Form von Demonstrationen. Eine closed-circuit-TV Szene mit Rauschenberg in Perücke als Jedediah Buxton, einer lebenden Rechenmaschine des 18. Jahrhunderts, thematisiert das Verhältnis von Technologie und deren Kontrolle. Sie handelt von „machine-like qualities in people“ und „machines getting out of control“ (Programmheft). Neben den besonderen Requisiten nutzt Fahlström vor allem das elektronische System, um das Bildmaterial auf den drei Projektionsebenen (für Dia, Film und Fernsehbilder) und das akustische Material zu schalten und zu steuern.

Robert Whitman gehört mit Allan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms und Claes Oldenburg zu den Künstlern, die um die Wende der 1950/60er Jahre begannen, an Performances zu arbeiten, die dann als Happenings bezeichnet wur-

415 Zit. nach: Jane Livingston: Projekt für Art & technology, Los Angeles County Museum. In: *Fahlström Katalog* 1995, 56-62, hier: 57

den.⁴¹⁶ Seine Beteiligung an EAT bis zum Beginn der 1970er Jahre, u.a. in Form seiner Mitarbeit am Pavillon für die Expo 1970 in Osaka, und sein Interesse an der Integration zeitgenössischer Technologie in dieser Phase, machen ihn zu einer der wenigen Künstler, die eine direkte Verbindung zwischen beiden Entwicklungen verkörpern. Zwei wesentliche Aspekte seiner performativen Arbeiten, die er selbst als Theater sieht, finden sich auch in *Two Holes of Water - 3*. Es ist zum einen die starke Orientierung seiner Arbeiten auf den Raum – auf die jeweiligen Besonderheiten des Aufführungsortes und den darin liegenden Möglichkeiten, die Relation zum Zuschauer anders als im traditionellen Theater zu organisieren. George Segal spricht von seinem „interest in plasticity and the physical qualities of the space“⁴¹⁷, das seine Arbeit prägte. Das kann u.a. dazu führen, dass er – wie in *Prune. Flat* (1965), seinem bekanntesten Stück dieser Zeit – die traditionelle Trennung auf die Spitze treibt und, da der Raum keinerlei Tiefe hat, die Bühne wie eine Filmleinwand organisiert, mit ‚flatness‘ spielt. Eine neue Form von Illusionismus liegt ihm allerdings fern:

„It’s in contrast with traditional theatre, where they try to suck you up onto the stage, to get you believe in that world. I’m not interested in that. I want people to understand that world was manufactured. It is an object world. (...) It’s very important for me to have people to know that those are projectors back there and that they are making noise and shooting light out.“⁴¹⁸

Dieser zweite Aspekt seiner Arbeit, der sich sowohl im Interesse an der Vorführung der apparativen Kino-Anordnung äußert wie in seiner Untersuchung von Bild in verschiedenen Medien („repetition of an image in different media“⁴¹⁹) vor allem in der Überlagerung und Kontrastierung von live hergestellten Bildern mit Film/Fernsehprojektionen, rückt sie in den Kontext des Expanded Cinema. Der Veränderung des Bild-Begriffs durch neue technische Medien auf die Spur zu kommen, hatte er auch als eine Aufgabe der *Nine Evenings* formuliert:

416 Siehe dazu: Michael Kirby (ed.): *Happenings. An illustrated Anthology*, New York 1965

417 George Segal: Bob Whitman and things...In: *Art and Artists*, No. 11, November 1972, 16-19, hier: 19

418 Robert Whitman. Interview mit. In: *Kostelanetz* 1968, 219-242, hier: 225

419 ebenda, 229/230

„What might happen to what one’s idea of what an image is. What new elements can we add to it. How can we describe an image? (...) Where is it located? I mean what is it that we can find out and describe using a computer or any other modern tool that we can’t do otherwise?“⁴²⁰

In *Two Holes of Water - 3* setzt er auf die Größe der Armory Hall, indem er den ganzen Raum zu einem riesigen Kino mit einer 43 Meter langen Leinwand macht, auf denen mehr als zehn Projektionen gleichzeitig gezeigt werden können. Die Film- und Videoprojektoren werden auf in Folie verpackten Autos im Raum bewegt und sind deutlich sichtbar untereinander und mit dem Steuerungssystem verkabelt. Diese Anordnung ermöglicht es, eine große Anzahl von Bildern im Raum zu montieren. Ihr Sujet ist, wie auch in anderen Vorführungen, die visuelle Wahrnehmung selbst und deren Manipulation durch technische Medien wie Spiegel, Kamera, split screen, u.a. - später auch Laser- und Hologramm-Effekte. „I’m after a work around the stability of a film image and the immediacy of newsflash. The images are concerns – the whole piece is an image.“ (Programmheft)

Live-Aktionen, die zeitgleich im closed circuit-Verfahren aufgezeichnet und projiziert werden, werden mit Film- und Videoprojektionen sowie optischen Effekten zusammen gezeigt. *Two Holes* führt diese unterschiedlichen Formen von Projektion vor und akzentuiert die Besonderheit beweglich gemachter Projektoren auch auf der akustischen Ebene. Um die Autos, auf die die Projektoren montiert wurden, zu steuern, bzw. deren Fahrern Anweisungen zu geben, nutzt Whitman Walkie-talkies. Zur Verschaltung und Steuerung der Bildsequenzen und deren Verteilung auf die verschiedenen Projektionssegmente nutzt er das elektronische System.

Mit *Control & Communication* – den beiden Grundbegriffe der Kybernetik erster Ordnung⁴²¹, wie sie Norbert Wiener in seinem Grundlagenwerk von 1948 entwickelte – lassen sich die technischen Anordnungen der *9 Evenings* beschreiben – in einem ersten Schritt, in ihrer engen Bedeutung von control = Auslösen,

420 Whitman zit. nach: Simone Whitman: *Theater and Engineering*, 1967, 27

421 Siehe auch: Manfred Faßler: *Cyber-Moderne. Medienevolution, globale Netzwerke und die Künste der Kommunikation*, Wien/New York 1999, 234ff

Steuern, Regeln und communication = Nachrichtenübertragung (die eigentlich Signalübertragung heißen muß.⁴²² Systematisiert man die in den einzelnen Performances eingesetzten Medien und Instrumente, so lassen sich verschiedene Formen der Kopplung zwischen Live-Aktion und technisch vermittelter Aktion herauslesen:

- Durch Übertragen – Verstärken – Modulieren wird das akustische Material und die Reichweite des Ohres erweitert. In Rückkopplungsschleifen wird der Ton selbst reguliert erzeugt (Cage, Tudor, Childs, Alex Hay).
- Akustischer Input wird in optischen Output transformiert (Tudor, Childs). Über ein Interface/Instrument wird damit sowohl Ton wie Bild gesteuert.
- In closed-circuit-Installationen wird mediale Übertragung einer gleichzeitig stattfindenden Live Aktion zu dieser direkt ins Verhältnis gesetzt, verschiedene Formen von Präsenz vorgeführt (Alex Hay, Rauschenberg, Whitman) – eine Anordnung, die nach 1968 zu einem wesentlichen Bestandteil der künstlerischen Arbeit mit Video wurde.⁴²³
- Auf Tonband gespeichertes akustisches Material (Geräusche, gesprochene Sprache, Musik) und in Film, Dia u.a. gespeichertes visuelles

422 Siehe dazu Heinz von Foerster: „Sieht man sich die Überfülle der Bücher an, die Titel tragen wie *Die mathematische Theorie der Kommunikation* (Shannon/Weaver 1949), *Science and Information Theory* (Brillouin 1956) oder *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung* (Moles 1966), dann wird uns doch Glauben gemacht, dass deren Verfasser Information und Kommunikation verstehen. Lernt man aber diese Theorien etwas genauer kennen, dann wird vollkommen klar, dass sie sich nicht eigentlich mit Information und Kommunikation beschäftigen, sondern vielmehr mit Signalen und mit der verlässlichen Übertragung von Signalen über unzuverlässige Kanäle.“ Zit nach: Heinz v. Foerster: *Epistemologie der Kommunikation* (1977). In: Heinz von Foerster: *Wissen und Gewissen*, hrsg. v. S.J.Schmidt, Frankfurt/Main 1993, 269-281, hier: 272

423 Wulf Herzogenrath: *Die Closed-Circuit-Installationen – oder: Die eigenen Erfahrungen mit dem Doppelgänger*. In: ders. und Edith Decker (Hrsg.): *Videoskulptur, retrospektiv und aktuell 1963-89*, Köln 1989, 39-50. Yvonne Spielmann: *Vision und Visibilität in der elektronischen Kunst*. In: Ursula Frohne (Hrsg.): *video cult/ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre*, Karlsruhe/Köln 1999, 62-78

Material wird durch die Verschaltung und Steuerung zu einem Live Mix zusammengeführt (Fahlström, Whitman).

- Mit Fernsteuerung und walkie-talkie wird einerseits das Bewegungsmaterial erweitert, indem nun auch unbelebte Objekte in Bewegung gesetzt werden. Andererseits wird *control & communication* als Bestandteil einer jeden Performance – im Verhältnis von Autor/Choreograph und Ausführenden – an die Oberfläche geholt.

Auch wenn es sich um ein analoges Spiel mit der Hardware handelt – das programming findet im direkten taktilen Zugriff der Performer auf die Schaltkreise und Steuerungsinstrumente statt – lassen sich alle Konstellationen als Vorformen späterer Anordnungen mit digitalen Computern verstehen. Die Idee, die sich in Steve Paxtons Arbeit findet – ein beispielbares Environment zu schaffen –, wird zur Basis des zweiten großen Projektes der EAT auf dem Feld von Performance und zeitgenössischer Technik, dem Pavillon auf der Expo 1970 in Osaka. Insbesondere die beiden Arbeiten von Fahlström und Whitman – die an Experimente des Expanded Cinema anknüpfen – machen deutlich, dass das Durchstreichen der medialen Speicherfunktion, von dem eingangs die Rede war, nicht bedeutet, dass medial gespeicherte Materialien (Film, Dia, Tonband) ausgegrenzt werden. Die aktuelle Zeit- und Raumerfahrung der Performance wird so durch medial repräsentierte Ereignisse erweitert, ergänzt, kontrapunktiert. Performance aber heißt, dass das Ereignis als Ganzes nicht gespeichert werden kann und soll, dass der Prozess des Zusammenfügens der verschiedenen Materialien und Aktionen in einem zeitlichen und räumlichen Ablauf aktuell (in realtime) stattfindet.

Dass es sich bei den technischen Operationen um *control & communication* handelt, macht erst deutlich, was auch als Durchstreichen der traditionellen künstlerischen Anordnungen – ausgehend von den jeweiligen Sparten – in den Konzeptionen der Künstler aus ihrem eigenen Kontext formuliert wird. In der Betonung des Prozesses gegenüber dem Werk, in der Vorführung der ‚Instrumente‘ wird die Frage der Autorschaft neu reflektiert und – am deutlichsten bei Yvonne Rainer – als eine des Steuerns, Regeln und Auslösens thematisiert, die

auch in nicht technisch basierten Performances am Werk ist. So sind diese Arbeiten nur als Teil von im einzelnen unterschiedlich akzentuierten Versuchsreihen zu verstehen, in denen die Reflexion der Bedingungen künstlerischer Prozesse mit denen medialer Entwicklung und deren technischer Basis zusammentrifft.

Ein elektronisches Environment als ‚performance instrument‘ – der Pepsi-Pavillon für die Expo 1970 in Osaka

1968 erhielt EAT durch persönliche Vermittlung des Bildhauers Robert Breer von der Pepsi-Cola Co. den Auftrag, Vorstellungen und Entwürfe für deren für die Expo in Japan 1970 geplanten eigenen Pavillon zu entwickeln. Es war der erste Auftrag dieser finanziellen Größenordnung für EAT und die erste direkte Bindung an ein Unternehmen, dass sich von dem Auftritt auf der Weltausstellung nicht zuletzt den Einfluss auf einen zu dieser Zeit noch kaum eroberten japanischen Markt erhoffte.⁴²⁴ Die Risiken und Unklarheiten während des Planungsprozesses waren auf beiden Seiten groß und führten letztlich zwar zur Fertigstellung des Pavillons in annähernd der Art und Weise, wie sie von den beteiligten Künstlern und Ingenieuren geplant war, aber nicht mehr zu ‚Bespiegung‘ des Raumes, in der von ihnen vorgeschlagenen Konzeption. Die Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit einem großen Unternehmen wurden u.a. zu einem Motiv, die Arbeit der EAT in den folgenden Jahren auf soziale Projekte zu orientieren.⁴²⁵ Immerhin aber ging Pepsi auf die Initiative eines seiner Vizepräsidenten, David Thomas, den in diesem Feld eher ungewöhnlichen Weg von der Idee einer Multimedia-Disco, mit der man sich als Förderer der Jugendkultur zunächst präsentieren wollte, hin zu einem großen Kunstprojekt, dessen Ausgang nicht vorhersehbar war. „Never before had the company put its corporate image in the hands of the artistic avantgarde“, schrieb Calvin Tomkins.⁴²⁶ Aber nicht diese Seite des Projektes soll hier dargestellt werden.

Von den Kunstkritikern Barbara Rose und Calvin Tomkins, wie auch von Nilo Lindgren – die alle drei die Konzeption, Vorbereitung und Durchführung des Projektes begleiteten – wird der Pavillon und das für ihn geplante Programm als Fortschreibung der 9 *Evenings* angesehen, in dem nun nicht mehr für ein-

424 Calvin Tomkins: *Outside Art*. In: Klüver, Martin, Rose 1972, 105-165, hier: 105

425 Robert Rauschenberg: *Technologie als Natur* (Interview von Douglas Davis). In: Davis (dt.) 1975, 165-171, hier: 169/170

426 Tomkins 1972, 106

zelne Performances elektronische Instrumente und Anordnungen konstruiert werden, sondern der gesamte Ort als elektronisch auf/ausgerüstetes Environment zu einem Instrument für Performer wird. „Some of the esthetic and technical concepts at 9 Evenings were realized in a more sophisticated form in the Pavilion but reintegrated into the unified concept of the Pavilion.“⁴²⁷ Drei Aspekte, die auch für die Arbeit in und an den 9 Evenings konstitutiv waren, wurden fortgeschrieben: die Zusammenarbeit von Ingenieuren und Künstlern, die Betonung und Bedeutung des Prozesses der gemeinsamen Arbeit und die Verbindung von elektronischem Environment und Performance.

Zu den Initiatoren, die von Anfang an in die Entwurfsdiskussionen verwickelt waren, gehörten neben Robert Breer und Forrest Myers auch die an den 9 Evenings beteiligten David Tudor und Robert Whitman. Von Beginn an war klar, dass man als Gruppe den gesamten Pavillon entwerfen würde, bevor einzelne Projekte von einzelnen Künstler konkretisiert und ausgeführt werden würden. Die Gesamtintention, wie sie Billy Klüver nachträglich resümiert, beschreibt den Pavillon als „a living responsive environment“, und das nicht nur durch die im Inneren des architektonischen Gehäuses gebauten Räume und Environments, sondern auch in Verlängerung dieser künstlerischen Bespielung nach außen durch drei kinetische Skulpturen, die mit ganz unterschiedlichen Medien/Materialien operierten. „The Fog surrounding the Pavilion responded to meteorological conditions; the Suntrak sculpture was to follow the path of the sun; the moving floats reacted to physical contact.“⁴²⁸ Sehr unterschiedlich erzeugte und gesteuerte Bewegungen machten den Pavillon von außen zu einem sich ständig verändernden Environment. „The entire Pavilion was in a constant state of flux“, schrieb Barbara Rose. Im Inneren setzte sich diese unaufhörliche Bewegung fort in einer Laser-Licht-Installation, die David Tudor mit dem Sound System verbunden hatte, und einem Spiegel mit besonderen Eigenschaften und von besonderem Ausmaß, der für den großen Innenraum konstruiert worden war.

„Fog, floats, laser display, and Mirror together aesthetically was that all were constantly changing in response to natural forces or human

427 Barbara Rose: Art as Experience, Environment, Process. In: Klüver, Martin, Rose 1972, 60-104, hier: 92/93

428 Billy Klüver: The Pavilion. In: Klüver, Martin, Rose 1972, IX-XVII, hier: X

presence. This unifying factor of fluidity acted to integrate the various elements into a coherent whole.“⁴²⁹

Dieser ‚Spiegel‘ war im Grunde eine weitere Skulptur, die – ähnlich wie es Steve Paxton mit dem ‚inflatable‘ für die Amory Hall gemacht hatte – einen eigenen Innenraum schaffte. Er bestand aus einer reflektierenden Folie, die durch Luftdruck aufgeblasen wurde zu einem 210° umfassenden Kugelinnenschnitt (Kuppel) von ca. 28 Metern Durchmesser und bis zu 18 Metern Höhe. Gene Youngblood hat diese Spiegel-Konstruktion und ihre Effekte als überwältigend beschrieben:

„...one is able to view actual holographic images of oneself floating in three-dimensional space in real time as one moves about the environment. (...) The omnidirectionally reflecting lightwaves intersect at an equidistant focal point creating a natural ‚hologram‘ in true three-dimensional space, at times upside-down. (...) The effect is utterly indescribable. One is overwhelmed with a sense of vertigo.“⁴³⁰

Die Basisidee zu dieser Spiegel-Konstruktion stammte von Robert Whitman, der auch die andere grundlegende Vorstellung in die Vorarbeiten eingebracht hatte: „that an environment would be created where people visiting it would be responsible for their own experience.“⁴³¹ Er selbst hatte immer wieder mit verspiegelten Oberflächen und Spiegelkonstruktionen experimentiert und zeigte eine eigene Arbeit im Pavillon der USA, die Teil des von Maurice Tuchmann organisierten Art+Technology-Programms für Los Angeles war. Das Vorherrschenden bestimmter medialer Environments, die einer zeitgenössischen (Selbst) Darstellung von Technologie entsprachen, war nicht nur Kennzeichen des Expo in Osaka, sondern auch z.B. derjenigen in Montreal von 1967. „If Montreal’s Expo 67 had been the fair for film projections, Expo 70 was shaping up as the fair for mirrors, air structures, and multichannel sound systems.“⁴³² Die zahlreichen Kuppelkonstruktionen, die in Osaka gebaut wurden, knüpften ebenso wie die Idee eines ‚fließenden‘ Environments und der Durchlässigkeit zwischen

429 Rose 1972, 101

430 Gene Youngblood: The Open Empire. In: *Studio International* No. 4, April 1970, 177-178, hier: 178

431 Nilo Lindgren: Into Collaboration. In: Klüver, Martin, Rose 1972, 3-59, hier: 14

432 Tomkins 1972, 147

Innen und Außen an den von Buckminster Fuller für die Expo 1967 gebauten ‚geodesic dome‘ an.⁴³³ Die einzelnen Elemente des von EAT konzipierten Pavillons, zu denen außerdem ein Sound System und Licht-Installationen gehörten, verband aber die grundlegend neue Idee, den gesamten Pavillon als ‚performance instrument‘ zu verstehen – und das sowohl für die Besucher als auch für eingeladene Künstler.

„The initial concern of the artists who designed the Pavilion was that the quality of the experience of the visitor should involve choice, responsibility, freedom and participation. The Pavilion would not tell a story or guide the visitor through a didactic, authoritarian experience.“⁴³⁴

Für den Besucher wurde dieser Spiel-Raum vor allem durch die Spiegel-Kuppel so wie mit einem Teil der Audio-Installation in diesem Raum realisiert, die die Idee von Paxtons‘ Installation bei den 9 *Evenings* fortschrieb und erweiterte. Die Besucher bewegten sich mit tragbaren Empfangsgeräten durch den Raum von einem akustischem Szenario zum nächsten, die alle assoziativ mit dem Material verbunden waren, mit dem bestimmte Segmente des Fußbodens ausgelegt waren⁴³⁵

Dieser begrenzte Gebrauch des ‚Instruments‘ sollte ergänzt werden durch die Erforschung dieses Instruments in der Realisation komplexer künstlerischer Arbeiten. Klüver spricht in diesem Zusammenhang auch von Hardware, als die er das elektronische Environment (Pavillon) versteht und die durch Software oder „Live programming“ – wie es in der Darstellung der EAT heißt – ‚bespielt‘ werden soll. Vorgesehen war die Einladung von jeweils 12 amerikanischen und japanischen Künstlern unterschiedlicher Kunstsparten, die in kleinen Gruppen über einen längeren Zeitraum mit diesem Environment experimentieren können

433 Siehe dazu: Krausse / Lichtenstein, 422-433. Sowie: Joachim Krausse: Buckminsters Fullers Vorschule der Synergetik. In: *Buckminster Fuller: Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*, hrg. v. Joachim Krausse, Dresden 1998, 214-306

434 Klüver 1972, IX

435 Das gesamte elektronische Environment und seine technischen Voraussetzungen beschreibt detailliert: Elsa Garmire: *Hardware – An Overview*. In: Klüver, Martin, Rose 1972, 173-206

sollten.⁴³⁶

„The hardware ideas were so rich in possibilities that the concept of a continuously changing environment developed organically. A changing group of four artists (composers, dancers, painters or scientists) were to reside at the Pavilion at all times and determine the activities and programming. (...) The Pavilion became theatre conceived of as a total instrument, using every available technology in which accumulated experience of the programmers expanded and enriched the possibilities of the space.“⁴³⁷

Diese Konzeption eines doppelten Gebrauchs des elektronischen Environments – auf der einen Seite dem in Komplexität und Zugang notwendig reduzierten Spiel der Besucher, auf der anderen Seite der künstlerischen Erforschung und Vorführung deren Ergebnisse – hat einen wegweisenden Charakter, auch wenn die Realisation des ‚Live Programming‘ nach kurzer Zeit abgebrochen wurde. Pepsi Cola verweigerte nicht nur weitere für dessen Durchführung notwendige Finanzen, sondern distanzierte sich gänzlich von „EAT’s concept of constant experimentation“.⁴³⁸ Bemerkenswert ist – und insofern möchte ich von wegweisend sprechen –, dass diese Idee eines doppelten Gebrauchs nach mehr als zehn Jahren der Entwicklung von interaktiven (d.h. jetzt computergenerierten und -gesteuerten) Bild- und Toninstallationen im Bereich der Medienkunst zum Ende der 1990er Jahre relevant wird.⁴³⁹ Zugrunde lag ihr bei den Künstlern und Ingenieuren, die am Pepsi-Pavillon arbeiteten, ein Verständnis dieses Environment als ‚performance instrument‘, das nicht ein Werkzeug zur Ausführung eines zuvor entwickelten und entworfenen Werks ist, sondern – wie ein Musikinstrument verstanden – einem medialen Rahmen schafft, dessen technische Voraussetzungen gleichzeitig Möglichkeiten und Begrenzungen schaffen, deren Beherrschung und Auslotung erst erprobt werden müssen und die in unterschiedlichen Stadien einen verschieden komplexen Gebrauch erst sicht- und

436 Die Liste der von EAT eingeladenen Künstler – sowie ein kurze Beschreibung ihrer Projekte ist veröffentlicht in: Klüver, Martin, Rose 1972, 272-320

437 Klüver 1972, XII/XIII

438 Tomkins 1972, 164

439 Siehe dazu: Barbara Büscher: *Scenes and Screens – Akteure in hybriden Bild/Räumen*. In: Tilmann Broszat/Sigrid Gareis (Hg.): *Global Player – Local Hero*. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater, München 2000, 159-173

hörbar werden lassen.

Mit dieser Auffassung eines Environments (eines Raumes und seiner technischen Ausrüstung) als ‚performance instrument‘ ließen die Beteiligten die räumliche Anordnung der 9 *Evenings*, die sich an der traditionellen Trennung des Theaters orientiert hatte, hinter sich und fanden ein neues Verständnis des ‚Gebrauchs‘ eines solchen Instruments. Diese Auffassung radikalisiert, was Richard Schechner 1968 in Bezug auf das ‚Environmental Theatre‘ nur in Ansätzen formuliert hatte:

„Production elements have been traditionally understood as scenery, costume, lighting, sound, make-up and so on. With the fullscale use of electronics – film, TV, taped sound, projected still images, etc. – the production elements need no longer ‚support‘ a performance. At certain times these elements are more important than the performers.“⁴⁴⁰

440 Schechner 1968, 45

LIVE ELECTRONIC ARTS 2: KÜNSTLERISCHE KONZEPTIONEN UND MEDIALE OPERATIONEN

Ausgehend von diesem historischen ‚Knotenpunkt‘ – der besonderen Konstellation der beteiligten Künstler wie der konkreten Projekte – werde ich im folgenden deren theoretische und kunstpraktische Kontextualisierung in den Konzeptionen verschiedener Künstler systematisieren. Die in den *Nine Evenings* praktizierte Kooperation war nicht nur eine zwischen Künstlern und Ingenieuren, sondern auch eine zwischen Künstlern – die trotz großer konzeptioneller Nähe – die besonderen Bedingungen und Blickwinkel ihrer jeweiligen Kunstsparten und deren traditionelle Materialien und Medien einbringen. Durchstreichen, Verschieben, Ersetzen beziehen sich als Operationen immer auf das spezifisch vorgefundene Repertoire und Verfahrensweisen. Erst auf dieser Basis wird das Gemeinsame (oder die Differenzen) an der Schnittstelle von Performance und der Integration elektronischer Medien deutlich werden. Und es wird sichtbar werden, dass es sich um eine doppelte Bewegung handelt: die einmal die innovativen Möglichkeiten und die inhärenten Determinationen der technischen Medien aufnimmt, die zum anderen innerhalb der künstlerischen Konzeptionen und deren Diskurs mit der (Kunst)Geschichte einer anderen Logik als der einfachen Adaption oder Übernahme technischer Medien folgt. Gegen die Gebrauchsanweisung, wenn man so will, richtete sich das Interesse auf ein Experimentieren im engeren Sinne, auf ein Erforschen möglicher Neu-Konfigurationen nicht nur in Bezug auf die Verfahren der Kunst, sondern auch auf einen Umgang mit den Medien jenseits des ihnen durch die industrielle Herstellung eingeschriebenen Gebrauchs. Entgegen ihrer Funktion in massenhafter Verbreitung wurden z.B. die Speichermedien Schallplatte und Tonband als Instrumente genutzt, auch live gespielt. Als Scratching und Sampling hielt solcher Gebrauch von Medien als Instrumente Einzug in die Pop-Musik seit den 1980er Jahren.⁴⁴¹ Dabei verschiebt sich in paradoxer Weise auch die ‚Autor-

441 Siehe u.a.: Nicolas Collins: *Ubiquitous Electronics. Technology and Live Performance 1966-1996*. In: Barbara Barthelmes/Johannes Fritsch (Hrsg.): *Improvisation – Performance – Szene*, Mainz 1997, 42-53 oder zu anderem Kontext, der 1990er Techno-Szene: Philipp Anz / Patrick Walder (Hrsg.): *Techno*, Reinbek 1999 (O:

schaft' der Künstler, die mit solchen Gebrauchsweisen ‚gegen den Gebrauch‘ operieren. Boris Groys formuliert im Kontext seiner Kritik an McLuhan und den Nachfolgern:

„Die Dichotomie ‚auktoriale Intention versus anonyme Botschaft des Mediums‘ bestimmt fast den gesamten medientheoretischen Diskurs – wobei offensichtlich ist, wer bei diesem ungleichen Paar die Oberhand gewinnt.“⁴⁴²

Allerdings lässt er außer acht, was sich an den hier analysierten Entwicklungen zeigen lässt, dass das teilweise Durchstreichen auktorialer Intention und Kontrolle selbst wiederum zu einer künstlerischen Strategie wird. Gleichzeitig wird die künstlerische Intention und Formung in eben diese Neu-Konfigurationen ‚gegen die Gebrauchsanweisung‘ verlagert, also auch in je besondere Bauanleitungen und Schaltpläne für die elektronischen Anordnungen.

Für die im folgenden diskutierten Experimente gilt dabei: der Prozesscharakter wird/bleibt auch hier zentral - Performance ist die Vorführung dieser Prozesse. Erweiterung des Materials und Veränderung der Verfahren – sowohl was den Entwurf wie die Präsentation und deren Verhältnis zueinander angeht – sind entscheidende Aspekte, die die performativen Künste in dem hier behandelten Ausschnitt verbindet. Was und wie hier durchstrichen und ersetzt wird, wirft natürlich auch die Frage auf nach dem ‚framed context‘, dem Rahmen – zeitlichen, räumlichen, gesellschaftlich konventionalisierten – innerhalb dessen diese Prozesse als Kunst identifiziert werden (sollen).

Entwicklungen im Bereich der (elektronischen) Musik bilden den Ausgangspunkt. Das trägt nicht nur dem Rechnung, was David Dunn 1992 formulierte:

„Prior to the 1960's, the focus is, of necessity, predominantly upon electronic sound tool making and electroacoustic aesthetics as antecedent to the more relevant discussions of the mergence of electronic image generation/ processing tools and aesthetics. Our intention is to frame this image-making tradition within the realization that many of its concerns were first articulated within an audio technology domain and that they repeat, within the higher frequency spectrum of visual information, similar issues encountered within the electronic music / sound art traditions.“⁴⁴³

1995)

442 Groys 2000, 97

443 David Dunn: A History of Electronic Music Pioneers. In: ders. (Hrsg.): *Eigenwelt der Apparatewelt. Pioneers of Electronic Art*, Linz 1992, 21-62, hier 21

Diese These, die ja auch dem Gang der technischen Entwicklung folgt, muss ergänzt werden durch die besondere Bedeutung die John Cages Theorie der Unbestimmtheit und die daraus folgende Fokussierung auf die Performance als Prozeß der Kreation und deren Konsequenzen in Hinblick auf die Kontrolle (Autorschaft) für die gesamte Kunstentwicklung – nicht nur innerhalb der Musik – haben. In der so genannten *Live Electronic Music* der Zeit führt das zu einem ‚offenen‘ Umgang mit elektronischen Systemen:

„They present or exploit in some way the qualities of variability, instability or unpredictability – things which may arise of their own accord or are in some way beyond the immediate control of the composer or operator“.⁴⁴⁴

Nicht aus prinzipieller Ablehnung, sondern allein aus Gründen der Bewältigung des Materials, lasse ich alle Fragen, die auf eine Verbindung zwischen zeitgenössischer Jazz/Pop/Rockmusik mit den hier analysierten Entwicklungen zielen (crossover), sowie auf deren weitreichende Folgen auch in der Techno-Szene der 1990er Jahre außer acht.

Eine erste Schnittstelle (von begrenzter Reichweite) bildet in dem hier entfalteten Zusammenhang die Kooperation der Merce Cunningham Company nicht nur mit John Cage, sondern auch zahlreichen anderen Musiker/Komponisten, die live elektronisch arbeiteten.⁴⁴⁵ Zwei Ebenen der Performance – die der Musiker und die der Tänzer – treffen hier aufeinander und an deren Verknüpfung wird, gelegentlich, mit elektronisch vermittelter Steuerung gearbeitet.

444 Michael Nyman: *Experimental Music. Cage and Beyond*, London 1974, 77

445 So hat die Cunningham Company z.B. mit folgenden Composer-Performern zusammen gearbeitet (in Klammern: die Titel der Choreographien): David Tudor (*Rainforest* 1968, *Sounddance* 1975 u.a.), Gordon Mumma (*Place* 1966, *Loops* 1971, *TV Rerun* 1972 u.a.), David Behrman (*Walkaraound Time* 1968, *Rebus* 1975), Pauline Oliveros (*Canfield* 1969), Alvin Lucier (*Objects* 1970). Angaben entnommen aus: Merce Cunningham – *Der Tänzer und der Tanz*. Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve, Frankfurt/M. 1986, 249-270 (O: 1980)

Focus Cage: Elektronik, Experiment, Performance. Elemente einer Konzeption der Nicht-Intentionalität

Cages Bedeutung für die Kunstentwicklung der Nachkriegszeit ist vielfach reflektiert worden.⁴⁴⁶ Auch wenn seine Radikalität im Umgang mit den Traditionen europäischer Kunstmusik gelegentlich als „Freiheitsideologie“⁴⁴⁷ oder als Ausdruck kompositorischer Unfähigkeit⁴⁴⁸ angesehen wurden, sind seine Denkfikturen insbesondere zum Verhältnis von Komposition/Partitur und Aufführung wie auch seine Vorstellungen von der Erweiterung und Verschiebung des Mate-

446 Aus der Fülle ein paar Hinweise auf Aufsätze, Monografien und Kataloge, die aus unterschiedlichen Perspektiven auf Cages Bedeutung hinweisen: Akademie der Künste Berlin (Hrsg.): *Klangkunst* (Katalog), München/New York 1996; Ulrich Bischoff (Hrsg.): *Kunst als Grenzüberschreitung – Cage und die Moderne* (Katalog), Düsseldorf 1992; Rene Block: Die Summe aller Klänge ist grau. In: *Für Augen und Ohren* 1980, 103-146; Nyman 1974; Daniel Charles: *John Cage oder die Musik ist los*, Berlin 1979; Daniel Charles: *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*, Berlin 1989; Daniel Charles: *Music, Voice, Waves*. In: Woodward 1980, 193-199; Hans-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.): *Musik-Konzepte Sonderband John Cage*, München 1978; Dies. (Hrsg.) *Musik-Konzepte Sonderband John Cage II*, München 1990; Majorie Perloff/Charles Junkermann (eds.): *John Cage: Composed in America*, Chicago/ London 1994; James Pritchett: *The Music of John Cage*, Cambridge 1993; Sabine Sanio: *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel* (Diss. 1995), Saarbrücken 1998; Stefan Schädler/Walter Zimmermann (Hrsg.): *John Cage – Anarchic Harmony. Frankfurter Feste*, Frankfurt/Main 1992; Christopher Shultis: *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition*, 1998; Peter Yates: *Twentieth Century Music. Its Evolution from the End of the Harmonic Era into the Present Era of Sound*, Westport 1980; *MusikTexte* (Zeitschrift, Köln)

447 Konrad Boehmer zitiert hier aus einer Polemik Luigi Nonos. Konrad Boehmer: Über rigoroses Komponieren (1964). In: ders.: *Das böse Ohr. Texte zur Musik 1961-1991*, hrsg.v. Burkhardt Söll, Köln 1993, 36-50, hier: 49; Sowie das 8. Kapitel von Boehmers Dissertation: Konrad Liebe-Boehmer: *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*, Diss. Köln 1966, 170-186

448 Thomas Dézsy zitiert Angelus Seipt: „Dieses Ausweichen aufs optische Medium war nur folgerichtig angesichts einer aus sich selbst wenig tragfähigen Substanz.“ Thomas Dézsy: Im Staub der Geschwindigkeit. Notate zum Einfluß der Performance Art auf die Musik-Performance. In: ders./ Christian Utz (Hrsg.): *Musik. Labyrinth. Kontext*, Linz 1995, 23-32, hier: 28; sowie Claus-Steffen Mahnkopf (Hrsg.): *Mythos Cage*, Hofheim/Ts. 1999

rials (nicht nur) der Musik zum Bestandteil experimenteller Kunstpraxis verschiedener Bereiche geworden. In der jüngsten Diskussion um einen ‚performative turn‘ der Kulturwissenschaften wird als einer der Angelpunkte für die Entwicklung das von Cage initiierte *Untitled Event* von 1952 zitiert.⁴⁴⁹ Durch seine Sommerkurse am Black Mountain College (1948 und 1952) sowie durch seine Kurse an der New York School for Social Research (1956-1958) konnte er seine Vorstellungen direkt und persönlich an eine Generation von Künstlern weitergeben, die Fluxus-Events und Happening als performative Formen erfanden (wie etwa Al Hansen, Allan Kaprow, Dick Higgins oder Jackson McLow). Auch wenn, wie Dick Higgins schrieb, „George Brecht anscheinend als einziger Cages Leidenschaft für die verschiedenen Theorien über das Unpersönliche, das Anonyme und über das Eigenleben der Stücke (...) teilte“,⁴⁵⁰ wurden die Kurse zum Zentrum des Experimentierens und seiner diskursiven Reflexion.

Andererseits hatten Cages Kontakt und seine Zusammenarbeit mit jüngeren Komponisten/Musikern (wie Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff, David Tudor, Gordon Mumma u.a.) unmittelbaren Einfluß auf das Entstehen der *Live Electronic Music*, die an Cages Konzepte zum Material, zur Unbestimmtheit der Komposition und zum (teilweisen) Durchstreichen der Autorschaft anknüpfte. Barbara Haskell hat das Jahr 1958 als einen historischen Einschnitt in dieser Hinsicht bezeichnet, der einerseits den Einfluß Cages auf die neuen Bewegungen der *Intermedia* deutlich mache, andererseits aber auch das ‚Explodieren‘ dieser Ideen in einer Weise zeigt, dass eine Linearität der Entwicklung (etwa: von Cage zu ...) als unangemessene Beschreibung erscheinen muß. 1958 war das Jahr der 25-Jahr-Retrospektive von Cages Arbeit, die, wie er selbst formulierte, seine Maler-Freunde für ihn organisierten.⁴⁵¹ Allan Kaprow veranstaltete seine erste Aktion, die dann als Happening der ganzen Entwicklung den Namen gab, und in Cages Kurs an der New York School sammelten

449 Siehe z.B. Erika Fischer-Lichte: *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*. In: dies. u.a. (Hrsg.): *Theater seit den 60er Jahren*, Tübingen 1998, 1-20; Erika Fischer-Lichte: *Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*. In: *Kulturen des Performativen. Paragrana* H.1 (Bd. 7) 1998, 13-32

450 Dick Higgins zit. In: Richard Kostelanetz (Hrsg.): *John Cage*, Köln 1973, 172-174, hier: 174

451 John Cage: *Für die Vögel. Im Gespräch mit Daniel Charles*, Berlin 1984, 150

sich „a variety of artists from all disciplines to venture into non-narrative and non-traditional forms of performance“.⁴⁵² 1958 war aber auch – mit dem ausschließlichen Blick auf die amerikanische Entwicklung erwähnt Haskell das nicht – das Jahr, in dem Cage zu den ‚Darmstädter Kursen für neue Musik‘ eingeladen war und dort in drei Vorträgen⁴⁵³ seine eigenen Vorstellungen und seine Kritik an der europäischen Musiktradition entwickeln konnte. In diesen Vorträgen fasste er die konzeptionelle Grundlage für die Veränderung seiner Auffassung von ‚indeterminacy‘ – von einem kompositorischen Verfahren (im wesentlichen realisiert über Zufallsoperationen) zu einem Verfahren, das das Verhältnis zwischen Komposition/Partitur und Performance betrifft – zusammen. In der Reihe der *Variations I-VIII* (1958-1968) hat er dieses Verfahren experimentell erprobt.

Die Schnittstelle, die Cages Ideen zur zeitgenössischen Technologie einerseits und seiner Vorstellung von der Aufführung als Zentrum des kreativen Prozesses andererseits bildet, ist der Ausschnitt aus Cages konzeptioneller und künstlerischer Arbeit, der hier den Ausgangspunkt bilden soll.

452 Haskell 1984, 11

453 Die Vorträge sind unter dem Titel „Composition as Process“ zusammengefasst veröffentlicht in: John Cage, *Silence*, London 1968, 18-56. Eine vollständige deutsche Übersetzung unter dem Titel „Komposition als Prozeß. 3 Studios“ erschien in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.): *Musik-Konzepte, Sonderband Darmstadt-Dokumente I*, München 1999, 137-174

Die Welt hören/hörbar machen: Töne, Geräusche, Stille und elektronische Medien

Der französische Philosoph und Musikologe Daniel Charles hat Cages Haltung zum Komponieren als die eines Kartographen bezeichnet, der „den Tönen und Stillen wirklich ihre Zeit lassen will, d.h. sie das sein lassen will, was sie sind“.⁴⁵⁴ Die Subjektivität eines Ausdrucks- und Gestaltungswillens soll als Diktat über das Eigenleben des ‚Materials‘ durchstrichen werden. Die Rolle des Komponisten besteht „nicht mehr in der Suche nach einem Ausdruck, sondern eben in diesem ‚Sein-lassen‘ als solchem.“ Was man als Erweiterung des Materials der Musik beschreiben könnte, folgt der Idee, die Welt hörbar machen zu wollen: „thus all of the sounds of the universe are welcome as music“.⁴⁵⁵ Zwar verbindet die Idee einer Kunst jenseits von individueller Virtuosität und Expressivität Cage mit zahlreichen Künstlern, Schriftstellern und Komponisten der Zeit, dennoch hat er das Durchstreichen der traditionellen Rolle des Komponisten/Autors mit einer seltenen Radikalität erprobt. Die Integration der Stille/n in seine Kompositionen – 4‘33’’ (1952) ist das berühmteste Beispiel – hat ihn, ebenso wie Erfahrungen in einem schalltoten Raum, in dem man immerhin noch die eigenen Körpergeräusche wahrnimmt, gelehrt, dass es Stille als leere Zeit nicht gibt. „Stille‘ bezeichnet von nun an (i.e. 1952, d. Verf.) die Gesamtheit der vom Komponisten nicht gewollten Töne. In dieser Hinsicht gibt es die Stille nicht, hat es sie nie gegeben.“⁴⁵⁶ In seinem Vortrag *Experimental Music* von 1957 verbindet Cage diese Erkenntnis mit der notwendigen Öffnung von Musik/Kunst in das Leben/die Umgebung/die Natur über den Begriff der ‚nicht-intentionalen Klänge‘.

„For in this new music nothing takes place but sounds. (...) Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of

454 Daniel Charles: John Cage (O:1978). In: Charles 1979, 75-98, hier: 86

455 Daniel Charles: Music, Voice, Waves. In: Kathleen Woodward (ed.): *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*, London 1980, 193-199, hier: 193

456 Charles 1979, 89

the music to the sounds that happen to be in the environment. This openness exists in the field of modern sculpture and architecture. (...) at the parting of the ways, where it is realized that sound occur whether intended or not, one turns in the direction of those he does not intend. This turning is psychological and seems at first to be a giving up of everything that belongs to humanity, for a musician, the giving up of music. This psychological turning leads to the world of nature, where, gradually or suddenly, one sees the world together, that nothing was lost when everything was given away. In fact, everything is gained. In musical terms, any sounds may occur in any combination and in any continuity.

And it is a striking coincidence that just now the technical means to produce such a free-ranging music are available."⁴⁵⁷

Diese Öffnung der Musik, die ihr Material zugleich ins Unbegrenzte erweitert, beruht auf der Entscheidung des Komponisten für die nicht-intentionalen Klänge und das betrifft auch diejenigen – wie er weiter ausführt –, die durch die neuen technischen Medien, insbesondere das Tonband, möglich werden.

„Again there is a parting of the ways. (...) Or, as before, one may give up the desire to control sound, clear up his mind of music, and set about discovering means to let sound be themselves rather than vehicles of man-made theories or expressions of human sentiments.“⁴⁵⁸

Diese Arbeit an der Aufmerksamkeit für die nicht-intentionalen Klänge verbindet sich mit einem Verständnis von Experiment, das auch die Live Electronic Music prägen wird, in dem das Unvorhersehbare, der nicht vorab determinierte Prozess im Zentrum steht. „(...) Ich benutze das Wort ‚experimentell‘“ – formulierte Cage 1961 – „um eine Aktion zu bezeichnen, deren Ausgang unvorhersehbar ist.“⁴⁵⁹ Der französische Philosoph Jean-Francois Lyotard wird in seinen Schriften zur Kunst in der Postmoderne auf Cages Verständnis und Praxis des Experiments zurückgreifen.⁴⁶⁰

457 John Cage: Experimental Music (1957). In: Cage 1968 (Silence), 7-12, hier: 7+ 8
458 ebenda, 9

459 Cage (Interview 1961), zit. nach: Richard Kostelanetz (Hrsg.): *John Cage im Gespräch*, Köln 1989, 162

460 Siehe: Jean-Francois Lyotard: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* (O:1973/1980), Berlin 1982; Jean-Francois Lyotard: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986; Jean-Francois Lyotard: *Intensitäten* (O:1973), Berlin o.J.; sowie: Hermann Danuser: Die Postmodernität des John Cage. In: Otto Kolleritsch (Hrsg.). *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall ‚Postmoderne‘ in der Musik*, Wien/ Graz 1993, 143-159

Dass und inwiefern eine solche für Cage grundlegende Haltung in seiner Beschäftigung mit östlichen Philosophien, insbesondere mit dem Zen-Buddhismus, aber auch in seiner Nähe zum amerikanischen Transzendentalismus (Emerson, Thoreau) eine Rückbindung und Geschichte hat, soll hier nicht erörtert werden.⁴⁶¹ Wichtiger ist in diesem Zusammenhang, dass diese Auffassung die Basis bildet für ‚indeterminacy‘ als Prinzip künstlerischer Gestaltung – wobei in dieser Formulierung schon das Paradox der Vorstellung enthalten ist: ein Nicht-Prinzip (Absichtslosigkeit, Unbestimmtheit) als Prinzip und Nicht-Gestaltung als eine Form der Gestaltung. „Alles aufgeben“ – heißt zunächst einmal das Durchstreichen der europäischen Konzertmusik-Tradition, dann aber auch das Durchstreichen auktorialer Kontrolle bis zum (vermeintlichen) Nullpunkt. Damit stellt sich die Frage, wie diese Idee in den konkreten Realisationen, von denen wir sagen können, dass sie als Musik oder allgemeiner als Kunst rezipiert werden, an die Grenze der Realisierbarkeit stößt. Das heißt aber auch: inwiefern müssen die konkreten Realisationen und die künstlerische Praxis Annäherungen bleiben und in welcher Hinsicht?

Cages Entwurf vom Komponisten als Kartographen enthält eine neue (und sich im Verlauf der eigenen Entwicklung radikalisierende) Auffassung zum Verhältnis von Material – Struktur – Kontrolle, in das auch sein Interesse an elektronischer Technik einging. Das macht der letzte Satz im obigen Zitat deutlich.

Schon in einem seiner frühesten Texte *The Future of Music - Credo* (1937) hat er die Hoffnung auf neu zu erschließende (der bewussten Wahrnehmung zugänglich zu machende) sounds und neue Verfahren durch die fortschreitende technologische Entwicklung formuliert:

„I believe that the use of noise

Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at 50m.p.h. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects, but as musical instruments. (...)

461 Siehe dazu u.a. die Sammlung von Aufsätzen zum Thema Cage und Transzendentalismus: Daniel Charles: *Musketaquid. John Cage, Charles Ives und der Transzendentalismus*, Berlin 1994

To make music

If this word, music is sacred and reserved for 18th and 19th century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound.

Will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments (...)

which will make available for musical purposes any and all sound that can be heard. Photo-electric, film and mechanical mediums for the synthetic production of music (...) will be explored. (...)“⁴⁶²

Peter Garland hat John Cage dann auch neben Edgar Varèse als „Vater der elektronischen Musik Amerikas“ bezeichnet.⁴⁶³ Es ist zunächst die Erweiterung und Multiplizierung des Materials der ‚Klangorganisation‘, die Cage schon früh dazu führt, mit Schallplattenspielern als Instrumenten zu arbeiten. Zu *Imaginary Landscape No. 1* (1939) notierte er selbst:

„(...) was written to be subsequently broadcast or hear as a recording. It is in effect a piece of proto-musique concrète, though naturally, since at that date there was no tape, the instruments were records of constant and variable frequencies (than available chiefly for audio research), cymbal and string piano.“⁴⁶⁴

Die ersten Arbeiten von Pierre Schaeffer und Pierre Henry an der „musique concrète“ Ende der 1940er Jahre setzten dann die sogenannten ‚geschlossenen Rillen‘ von Schallplatten als Loops ein.⁴⁶⁵ Auch das Radio – als Übertragungsmedium – wurde von Cage schon in den frühen 1940er Jahren als Teil eines Schlagzeugensembles (neu) genutzt.⁴⁶⁶ *Imaginary Landscape No. 4* (1951) war eine Komposition allein für 12 Radios und 24 Spieler, von denen jeweils

462 John Cage, *The Future of Music – Credo* (1937). In: Cage (Silence) 1968, 3-7

463 Garland 1997, 42

464 John Cage: Notes. In: Booklet zu „The 25 Year Retrospective of the Music of John Cage“ (1958) (3 CDs), Wergo 1994, 286 247-2, 13-17, hier: 14

465 s. dazu: Hans Ulrich Humpert: *Elektronische Musik. Geschichte – Technik – Kompositionen*, Mainz 1987, 24

466 John Cage: *Credo in US* (1942, Komposition für Merce Cunningham). Nach: Martin Erdmann: *Chronologisches Werkverzeichnis*. In: Metzger / Riehn 1990, 305-34, hier: 309; dazu auch: Peter Garland: *John Cage – Einige musikalische Perspektiven*. In: ders.: *Six American Composers*, Berlin 1997, 37-60, hier: 42

einer die Sender wählte und der andere die Höhen und Tiefen und die Lautstärke regulierte.⁴⁶⁷ So entstand eine zufällige Auswahl der Klänge und Geräusche, die zum Zeitpunkt der Aufführung ‚auf Sendung‘ waren. „In the radio piece, numbers on a tuning dial are written instead of sounds, whatever happens being acceptable (station, static, silence)“.⁴⁶⁸ Das ‚Einfangen‘ von Geräuschen aus der Atmosphäre – oder dem ‚environment‘ – mit Hilfe technischer Medien, wie es Cage für seinen Beitrag zu den *Nine Evenings* vorsah, spielte bereits hier eine Rolle. Entscheidend für Cage ist, dass diese Radioklänge live erzeugt werden, dass Radio wie auch Schallplattenspieler als Instrumente (im Sinne der Musik/Instrumente) genutzt werden. Die technischen Medien werden zumeist so eingesetzt, dass „sowohl gegen deren eingebürgerte Produktionsweisen wie auch gegen den allgemein akzeptierten Mediengebrauch verstoßen“⁴⁶⁹ wird. Dieser Umgang mit Medien ‚gegen die Gebrauchsanweisung‘, wie ich es eingangs formuliert habe, wird was die Elektronik angeht, erst in den Neu-Konfigurationen der *Live Electronic Music* von Tudor und anderen relevant, lässt sich in Cages Arbeiten aber auch als eine Haltung im Umgang mit Geräten und Gegenständen aller Art sowie den traditionellen Musikinstrumenten, im Zentrum das Klavier, verfolgen. Haushaltsgeräte werden zum Teil eines Schlagzeugsextetts (*Imaginary Landscape No. 3*, 1942), die Gegenstände, die ein Wohnzimmer möblieren, werden als Schlaginstrumente benutzt (*Living Room Music*, 1940).⁴⁷⁰ Das Klavier wird präpariert, seine Tastatur ignoriert, indem der Pianist „überall auf dem Klavier, nur nicht auf der Tastatur spielt – der Effekt ist extrem theatralisch“⁴⁷¹ – wie in *Wonderful Widow of Eighteen Springs* (1942) – oder indem er nur den Deckel öffnet und schließt wie in Tudors Vorführung von 4‘33‘‘.

467 John Cage (1984), zit. nach: Kostelanetz 1989, 114

468 John Cage: To Describe the Process of Composition used in *Music of Changes* and *Imaginary Landscape No. 4*. In: Cage (Silence) 1968, 57-59, hier: 58

469 Hans Rudolf Zeller: *Medienkomposition nach Cage*. In: Metzger/Riehn 1978, 97-106, hier: 97

470 Siehe dazu: Garland 1997, 52; Charles 1979, 79-81; sowie: Virgil Thomson: *Ausdrucksvolles Schlagzeug* (1945). In: Richard Kostelanetz (Hrsg): *John Cage*, Köln 1973, 101-102

471 Garland 1997, 52

Für die elektronische Musik insgesamt gilt, dass erst mit der Durchsetzung des Tonbands (Magnetbandtechnik) ein variabler, komplexerer und genauerer Gebrauch technischer Medien als Instrumente möglich. „It is a common premise that electronic music became reality because the magnetic tape recorder allowed a composer to work directly with stored sound.“⁴⁷² Was Mumma hier herausstellt, dass das Tonband eben nicht nur die Speicherung ermöglicht, sondern gerade die Arbeit mit gespeichertem Klangmaterial, ist auch für Cage ein wesentlicher Aspekt, den er in *Experimental Music* betont und der auch ihn zu der Schlussfolgerung führt: „the musical situation has changed from what it was before tape came into being.“⁴⁷³

Was allerdings in den elektronischen Studios – u.a. in Köln und Paris – in den 1950er Jahren als Musik produziert wurde, war auf Tonband fixiert – kam also ohne einen live agierenden Interpreten aus – und wurde per Lautsprecher ‚vorgeführt‘.⁴⁷⁴ In Ablehnung solcher Aufführungspraxis wie auch der Kompositionsverfahren serieller Musik entwickelte Cage andere Ideen zum Umgang mit dem Tonband. So sollten verschiedene Bandspuren als einzelne Stimmen behandelt werden, die nicht in einer Partitur zusammengefasst, sondern live kombiniert werden.⁴⁷⁵ Für *Williams Mix* (1952) – in dem das gespeicherte Tonbandmaterial in winzige Stücke zerschnitten und nach Anweisung der Partitur wieder geklebt wurde – erstellte er eine umfangreiche Klangbibliothek, die nach verschiedenen Aspekten katalogisiert wurde, und die zugleich die Möglichkeit umfasste, immer neue Fassungen herzustellen. Auch wenn von diesen Arbeiten, zu denen u.a. auch *Fontana Mix* (1958) gehört, auf Tonband wiederum bestimmte Versionen gespeichert wurden, wurden sie in einer Aufführung mit anderem Material überlagert⁴⁷⁶ und damit wieder verflüssigt.

Unbestimmtheit, die Bedeutung der Performance als künstlerischer Prozeß werden im Verlauf von Cages musikalischer bzw. kompositorischer Entwicklung ent-

472 Gordon Mumma: Live Electronic Music. In: Jon H. Appleton/Ronald C. Perrera (eds.): *The Development and Practice of Electronic Music*, New Jersey 1975, 286-335, hier: 287

473 Cage, *Experimental Music*. In: Cage 1968, 9

474 Humpert 1987

475 Siehe: Cage, *Experimental Music*. In: Cage 1968, 11

476 Zeller 1978, 124/125; John Cage: *Williams Mix*. In: Kostelanetz (Cage) 1973, 159-161

scheidend für seinen Umgang mit elektronischen Medien. Das umfasst auch Kritik an der in den 1940er und 1950er Jahren in Europa praktizierten Studio-Elektronik und den Prinzipien seriellen Komponierens.⁴⁷⁷ In einem Text zur Plattenveröffentlichung von *Cartridge Music* (1960), das mit präparierten Phono-Tonabnehmern und Kontaktmikrofonen arbeitete – also mit Verstärkung, live geregelt⁴⁷⁸, experimentierte – beschrieb er seine Intention u.a. als „die elektronische Musik zu verlebendigen. Das zu erreichen gibt es vielerlei Wege. Der eine, den ich hier wählte, bestand darin, eine theatralische Situation zu schaffen, die die Verstärker und Lautsprecher und die lebendigen Musiker einbezog.“⁴⁷⁹ Daniel Charles sieht in diesem Sinne in *Imaginary Landscape No. 1* (1939) – wie auch Nyman, Garland oder Richard Teitelbaum⁴⁸⁰ – einen Nucleus der *Live Electronic Music* der 1960er Jahre und markiert in den Begriffen McLuhan's den Unterschied zwischen ‚kaltem‘ – auf mathematisch präzise Kalkulation und volle auktoriale Kontrolle zielende Komposition im elektronischen Studio der seriellen Musik – und ‚heißem‘ Umgang mit der Elektronik.

„Schon mit dieser Partitur (i.d. *Imaginary Landscape No.1*) ist die live electronic music praktisch erfunden: von Varèse, der die ‚kalte‘ Arbeit im Studio sucht, und ebenso von der überwiegenden Mehrzahl der ‚konkreten‘ und ‚elektronischen‘ Nachkriegsmusiker Europas sich absetzend, schlägt Cage vor, die elektronischen Manipulationen heiß, im Konzert, im Moment der Aufführung zu verwirklichen.“⁴⁸¹

Erst der performative Umgang mit gespeichertem akustischem – und in den Arbeiten der 1960er Jahre (*Musicircus*, 1967; *HPSCHD*, 1968 z.B.) auch visuellem – Material ermöglicht dessen Verflüssigung in einen Prozeß, in Aktionen mit unvorhersehbarem Ausgang. Das gilt sowohl für den Gebrauch der technischen Medien als live gespielte Instrumente wie auch für die live zusammenge-

477 Siehe u.a.: John Cage: *Composition as Process 3*. In: Cage(Silence) 1968, 52; Cage im Gespräch mit Richard Kostelanetz. In: Kostelanetz 1973, 37; Cage im Gespräch mit Daniel Charles. In: Charles 1984, 47; 167

478 Frank Hilberg: *David Tudors Konzept des „Elektrifizierten Klaviers“ und seine Interpretation von John Cages Variations II (1961)*. Reihe Fragmen 13, Saarbrücken 1996, 16-17

479 John Cage: *Cartridge Music* (1962). In: Kostelanetz 1973, 200-201, hier: 201

480 Richard Teitelbaum: *Elektronische Musik live*. In: Kostelanetz 1973, 194-197

481 Charles 1979, 79

führen, simultan und sich überlagernd vorgeführten (musikalischen) Aktionen und Materialien.

„Today, live electronic music lets sounds be surprises. (...) You have to put a lot of them into operation. And then introduce changes into what's happening. (This is the minimum cost of escaping linearity.)“⁴⁸²

Oder an anderer Stelle:

„Instead of controlling possibilities, instead of letting them emerge only in succession, break their linearity and run them simultaneously, immediately and all at once. As in *HPSCHD* or the *Musicircus*, you should let all the various orderings emerge and connect freely: non-linearity make them cancel each other out.“⁴⁸³

Nicht-intentionale Klangsituationen können – das zeigen diese Arbeiten Cages aus den späten 1960er Jahren – nicht nur in Stille/n, sondern auch durch das Aufeinandertreffen einer möglichst großen Anzahl verschiedener Materialien, Aktionen, Ereignisfragmenten entstehen.⁴⁸⁴

Deutlich wird an dieser Konstellation die doppelte Bewegung, die Cages Interesse an den elektronischen Medien motiviert: Durchstreichen der Begrenzungen westlicher Konzertmusik und der Erweiterung in die Aktion und die Unbestimmtheit – also in die Performance –, und Durchstreichen der eingeführten Gebrauchsweise der technischen Medien Schallplatte und Tonband als Speichermedien. „Schallplatten sind nichts anderes als Postkarten, die die Land-

482 John Cage: *For the Birds*. In *Conversation with Daniel Charles*, Boston/London 1981, 187; Die Originalzitate von Cage sind im folgenden aus dieser Ausgabe zitiert, die – wie sich herausgestellt hat – allerdings auch nicht originaler als die zuerst erschienene französische Ausgabe ist. Da die Tonbänder mit den Gesprächen zwischen Cage und Charles verlorengegangen waren, wurde die englische Fassung aus dem Französischen ‚zurückübersetzt‘. Siehe: Tom Gora: A Note on the Book's History. In: *For the Birds*, 1981, 7)

483 ebenda, 198

484 Dyson interpretiert das als eine doppelte Ironie, die sich aus dem exzessiven Gebrauch von Medien ergibt: „The ‚irony‘ here is produced by a shift in reference, the foregrounding of that which had previously remained in the background as the ‚silent‘, the invisible, and neutral actions of technology. And media and technology, now ‚the subject of the work‘ (i.e. *HPSCHD*), displaces sound by a double irony, silencing it through cacophony.“; Frances Dyson: The Ear that would hear Sounds in Themselves. John Cage 1935-65. In: Douglas Kahn, Gregory Whitehead (eds.): *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avantgarde*, Cambridge Mass. 1992, 373-407, hier: 394

schaft zerstören.“⁴⁸⁵ Die Speicherung macht aus Prozessen wiederum Objekte:

„Any one of my indeterminate pieces, if recorded, becomes an object at the moment when you listen to it knowing that you can listen to it again. You listen to it again and the object surges forth.“⁴⁸⁶

An *Cartridge Music*, in der die Performance, die wie er selbst sagt, nicht nur in Teilen unbestimmt notiert war, sondern auch zu unvorhergesehenen Klangsituationen führte, lernte Cage dann auch

„that electronics did more than amplify sounds; they changed all the characteristics of a given sound and sometimes introduced distortions so pronounced that the original sound was no longer even recognizable.“⁴⁸⁷

Dieses Rauschen – als Störfaktor in der Nachrichtenübertragung der Informationstheorie zu minimieren⁴⁸⁸ – wird in die Klangorganisation – zunächst undurchschaut, dann absichtsvoll – integriert:

„Cage accepts into the performance any unplanned, unavoidable by-products of the electronic system like feedback or loudspeaker hum – all sounds in fact, even those ordinarily thought to be undesirable“⁴⁸⁹.

Schon in der kurzen Anmerkung zu *Imaginary Landscape No. 4* waren Klang, Stille und atmosphärische Störungen als gleichberechtigtes Material genannt – das Rauschen also schon integriert. Der Aspekt, Verstärkung (Verstärkertechnologie) bewusst als klangmodifizierendes Instrumentarium einzusetzen⁴⁹⁰, wie es sich in Cages Arbeiten mit Kontaktmikrofonen anbahnt, wird in Arbeiten von Tudor oder Mumma radikalisiert.

Die Integration der Eigen- und Betriebsgeräusche von Maschinen und Apparaten wie auch der Störgeräusche bei der Signalübertragung in die Klangorganisation kann man verstehen als eine in der künstlerischen Praxis entstehende

485 ebenda, 49; Im Filmporträt von Peter Greenaway (1983) äußert sich Cage in ähnlicher Art. Siehe dazu: Wolfgang Gratzner: Happy New Media! Über John Cage und Marshall McLuhan. In: *Österreichische Musikzeitung*, 47.Jg. 1992

486 Cage (*Birds*) 1981, 79

487 Calvin Tomkins: John Cage. In: ders.: *The Bride & the Bachelors. The Heretical Courtship in Modern Art*, London 1965, 69-144, hier: 136

488 Siehe dazu: Sabine Sanio / Christian Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*, Hofheim 1995; Friedrich Kittler: Rausch – Signal – Abstand. In: ders.: *Draculas Rache. Technische Schriften*, Leipzig 1993, 161-181

489 Nyman 1974, 76

490 Hilberg 1996, 18 f.

Erweiterung der nicht-intentionalen Klänge. Welt hörbar machen, heißt das Rauschen als Teil ihres Klanges zu akzeptieren:

„For Cage, ‚life‘ is an undifferentiated melange, charged equally by natural or synthetic processes and manifested equally by the chirping birds in the forest, the traffic sound of the city, or the cacophony of a dozen radios playing simultaneously.“⁴⁹¹

Die Gleichbehandlung all dieser Geräusche/Klänge ist ein Aspekt dieser Haltung, der aber die Frage der Modifikationen durch Übertragung und Verstärkung mit Hilfe von elektronischer Technik noch nicht umfasst. Dyson diskutiert in dem zitierten Text Formulierungen Cages, die nahe legen, dass er von einer Neutralität der Medien ausgeht, sie als körper/subjektloses Ohr versteht:

„perfectly disembodied and supposedly neutral, it (i.e. technology) possesses the pure hearing that the human ear lacks and incorporates a kind of surrogate subjectivity capable of action, but not of intention.“⁴⁹²

Insbesondere in Cages Texten der 1960er Jahre – wie sie in *A Year from Monday* von ihm publiziert wurden⁴⁹³ – lässt sich eine Haltung finden, in der Technologie/die Medien zu einer metaphysischen Kraft für die Veränderung der Gesellschaft und der Herstellung einer neuen Einheit mit der Natur werden. Seine Lektüre von und Bekanntschaft mit Buckminster Fuller – den er schon seit den 1940er Jahren kannte – und Marshall McLuhan führten ihn zu einer literarisch formulierten Annäherung von Medientheorie und östlichen Philosophien – eine Mischung, die man auch in Teilen der *counterculture* der Zeit, insbesondere an der Westküste beobachten kann. In seinen Ideen für eine zukünftige Ordnung der Welt steht die Technologie für eine befreiende Kraft, für die Erweiterung des zentralen Nervensystems in die Welt, wie McLuhan an zentraler Stelle formuliert und Cage wiederholt.

„Ich glaube, dass (...) wie McLuhan sagt, unser Leben von elektronischen Erfindungen geprägt ist, die durch unser Nervensystem nach außen verlegt worden ist. Für mich bedeutet das: während man früher sein Leben dadurch erträglicher machen konnte, dass man mit Hilfe von Disziplinen wie Yoga, Meditation, Kunst und mit Hilfe anderer den Menschen voll

491 Dyson 1992, 383/384

492 ebenda, 389

493 John Cage: *A Year from Monday. New Lectures and Writings*, Middletown 1969

beanspruchender Tätigkeiten seinen Geist änderte, wird diese Änderung des Geistes heute zu etwas Allgemeinem, etwas, das sich unausweichlich vollzieht und das noch umfassend beschleunigt werden kann, indem man denkt und plant - so wie Buckminster Fuller.“⁴⁹⁴

Das, was sich hier, aber vor allem in seinen „Diaries: How to Improve the World (You will only make Matters worse)“ der 1960er Jahre äußert, hat Kathleen Woodward als „a romance with technology“⁴⁹⁵ bezeichnet. Sie hat gleichzeitig dargelegt, dass man Cages Texte in der ihnen eigenen Form, die sich dem Kriterium der Nicht-Intentionalität versucht anzunähern, nicht als diskursiv angelegte Theorie verstehen kann. Auch steckt in seinen Collagen ein guter Anteil an Humor und Ironie, wie schon der Titel der ‚Tagebücher‘ zeigt. Wenn man allerdings die technischen Medien als ‚extension of men‘ (McLuhan) wörtlich nimmt – als Ausdehnung der Sinnesorgane –, wie es z.B. auch Cages Kommentar zu *Variations VII* nahe legt, wird die Frage nach der Spur dieser Medien im Dazwischentreten zwischen Sinnesorgan und Welt negiert. Das mediale Dispositiv erscheint als neutrale und dazu noch neutralisierende Erweiterung, das die unhörbaren Vibrationen (Klänge) hörbar machen soll.

„It can be put this way too: find ways of using instruments as though they were tools, i.e. that they leave no traces. That’s precisely what our tape-recorders, amplifiers, microphones, loud-speakers, photoelectric cells etc. are: things to be used which don’t necessarily determine the nature of what is done.“⁴⁹⁶

Die „romance with technology“ liegt darin, „Technik zu denken als etwas, was den Menschen mit dem Wirklichen verbindet“⁴⁹⁷ – also als das Element, was Einheit stiften kann zwischen Mensch und Natur/Environment. Diese Art des systemischen Denkens, die man auch bei Fuller findet, hat Cage in seinem *Diary* von 1965 ausdrücklich formuliert: „(...) so all technology must move toward way things were before man began changing them: identification with nature in her manner of operation, complete mystery.“⁴⁹⁸ Sie besteht einerseits

494 John Cage: McLuhan’s Einfluss (O:1967). In: Kostelanetz 1973, 231-232, hier: 231

495 Kathleen Woodward: *Art and Technics. John Cage, Electronics and World Improvement*. In: Woodward 1980, 171-192, hier: 172

496 John Cage: *Rhythm etc.* In: Cage (Monday) 1969, 120-132, hier: 124

497 Charles 1979, 29

498 John Cage: *Diary: How to Improve the World (You will only Make Matters worse)* 1965. In: Cage 1969 (Monday), 18

auf den demokratischen Implikationen insbesondere der neuen Kommunikationsmedien, verweigert aber andererseits – wie Woodward ebenfalls thematisiert⁴⁹⁹ – jegliche Auseinandersetzung mit den realen Gewaltverhältnissen, in denen Technik entwickelt, distribuiert, zugänglich gemacht wird und die sie prägen.

499 Woodward 1980, 189/190

Musik <Durchstreichen, Verschieben, Ersetzen> Theater: Zeit, Raum, Bewegung

„Music is an oversimplification of the situation we actually are in. AN EAR ALONE IS NOT A BEING; music is one part of theatre. ‚Focus‘ is what aspects one’s noticing. Theatre is all the various things going on at the same time.“⁵⁰⁰

Dieser Satz stammt aus John Cages Vortrag *45“ for Speaker* (1954) und gegen Ende des Vortrages *Experimental Music* heißt es: „Where do we go from here? Towards theatre. That art more than music resembles nature. We have eyes as well as ears, and it is our business while we are alive to use them.“⁵⁰¹ Im Zentrum stehen sollen hier Aspekte des Durchstreichens, Ersetzens und Verschiebens als Operationen an den Bedingungen der Musik-Traditionen, die Cages selbst formulierte Nähe zum Theater deutlich machen. Theater von Cage in einem allgemeinen Sinn verstanden als Aufführung, als visuelles und akustisches Ereignis.

Musik und Theater sind Raum/Zeit/Bewegungs-Künste. Aus diesen Gemeinsamkeiten sowie der Verschiebungen ihrer konkreten Differenzen gegeneinander

500 John Cage: *45’ for a Speaker*. In: Cage (Silence) 1968, 146-193, hier: 149. Dt. In: John Cage: *Silence* (dt.übersetzt v. Ernst Jandl), Frankfurt/M. 1995, 63-157, hier: 71; Das übliche wissenschaftliche Zitieren aus Cages Texten möchte ich mit einer Anmerkung versehen: die wenigsten der Texte und Vorträge, die Cage verfasst hat, folgen der normalen Linearität der Schrift oder einer von Punkt zu Punkt fortschreitenden Argumentation. Insofern sind sie sowohl von der Performance der Vorlesung – in denen sich Texte oder Texte/Musiken überlagern können – als auch in der gedruckten Fassung durch ihre Gestaltung geprägt. Zitate zerreißen also stärker als es bei diskursiven Texten der Fall ist den Zusammenhang zwischen Hinter- und Vordergrund, Text und Kontext. Cage selbst hat im Vorwort zu „Silence“ festgehalten: “For over twenty years I have been writing articles and given lectures. Many of them have been unusual in form – this is especially true of the lectures – because I have employed means of composing analogous to my composing means in the field of music. My intention has been, often, to say what I had to say in a way that would exemplify it; that would, conceivably, permit the listener to experience what I had to say rather than just hear about it.” (ebenda, IX)

501 John Cage: *Experimental Music* (1957). In: Cage 1968, 7-12, hier: 12

entstehen in Cages Arbeiten und Reflexionen schon vor der Phase der unbestimmten ‚Kompositionen‘ – die die Performance ins Zentrum rücken – Elemente, die diese Konsequenz der ‚Theatralisierung‘ vorbereiten.

Musik ist eine **Zeitkunst** wie das Theater und ein Konzert ist eine Aufführung unter festgelegten Bedingungen – insofern ist der Begriff der Musikperformance, der in neuerer Literatur als Versuch einer Kategorisierung eingeführt wird, irreführend.⁵⁰² Wenn das Material von Musik „sound and silence“ ist, ist deren strukturelle Verbindung „rhythm (...) as relationships of lengths of time“⁵⁰³, wie Cage es 1949 formulierte und im ersten Teil der Darmstädter Studios mit dem Titel „Changes“ – gemeint sind die Veränderungen in seiner eigenen Arbeit als Komponist – wiederholte: „... since, of all the aspects of sound including frequency, amplitude and timbre, duration, alone, was also a characteristic of silence.“⁵⁰⁴. Und so ermöglicht im berühmten 4’33“ (1952) allein die Einteilung nach Zeitklammern⁵⁰⁵ durch die Aktion des Pianisten (bei der Aufführung 1952 schließt Tudor den Deckel des Klaviers vor jedem der drei angegebenen ‚Sätze‘⁵⁰⁶) wie auch die Reduktion des ganzen Stücks auf die Dimension der Dauer, wie es der Titel sagt, Stille (als intentionslose Geräusche) herauszustellen und wahrnehmbar bzw. erfahrbar zu machen. Während das Klavier spielen, die Musik, die geordnete Folge der Töne durchstrichen wird, bleibt als Rahmen des ‚Konzerts‘ die performative Anordnung: ein Pianist begibt sich an einen Konzertflügel, setzt sich auf den Hocker und agiert in der Zeit.

„The attitude towards time expressed by 4’33“ had its origins in the rhythmic structures that Cage worked with in the thirties and forties and it became the basis of all Cage’s music which involves the measurement (exact or approximate) of time.“⁵⁰⁷

502 Siehe dazu z.B. Volker Straebel: „... that the Europeans become more Americans.“ Gegenseitige Einflüsse von Europa und Nordamerika in der Geschichte der Musikperformance. In: Deszy/Utz 1995, 80-94

503 John Cage: Forerunners of Modern Music. In: Cage 1968, 62-66, hier: 62/63

504 John Cage: Composition as Process I.Changes. In: Cage 1968, 19

505 „Meine Musik machte inzwischen Gebrauch von Zeitklammern (time brackets), die flexibel oder auch nicht flexibel angewandt werden.“ John Cage, Eine autobiografische Skizze. In: Schädler/Zimmermann 1992, 23-29, hier: 26

506 Eine kurze Beschreibung der ersten Aufführung findet man in: Tomkins 1965, 118f

507 Nyman 1974, 10

Andererseits macht 4’33“ aber auch deutlich, wie durch die Erweiterung des Materials von Tönen zu Klängen/Geräuschen und Stille eine Verschiebung auf jegliche Aktion in der Zeit, die Hören und Sehen ermöglicht, vollzogen wird.

Wie Peter Yates schrieb:

„(...) it is only going a step farther to substitute (...) any sound or noise, however indeterminately arrived at or produced, for an instrumental tone. Substitute words for notes, and there is lecture; substitute actions, and the result is theatrical-performance music.“⁵⁰⁸

Diese Entwicklung des Durchstreichens von Determinanten der Musik und ihr Erweitern auf Aktionen aller Art ist die Basis u.a. für das ‚Untitled Event‘ im Black Mountain College 1952, so dass Cage auf die Frage nach den dort aufscheinenden Veränderungen, festhält: „But my music was already theater.“⁵⁰⁹

Die Erweiterung des **Materials** – wie sie etwa in den Stücken, die Geräte aller Art, aber auch Instrumente gegen die Gebrauchsanweisung einsetzten, stattfand – war immer beides: die Integration neuer Klänge und Geräusche sowie auch die Aktion zu ihrer Erzeugung als **Spiel**, die wegen des ungewohnten, oft auch komischen Umgangs mit den ‚Instrumenten‘ eine besondere visuelle Akzentuierung erhielt. So schrieb der Musikkritiker und-theoretiker Virgil Thomson nach der Uraufführung von *Concert for Piano and Orchestra*:

„What with the same man playing two tubas at once, a trombone player using only his instrument’s mouth-piece (...) and the soloist David Tudor crawling around the floor and thumbing the piano from below, for all the world like a 1905 motorist, the Town Hall spectacle, as you can imagine, was one of cartoon comedy. (...) it is doubtful whether any orchestra ever before had so much fun or gave such joyful hilarity.“⁵¹⁰

Peter Garland nennt die schon erwähnten *Living Room Music* und *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* und sieht darin

„einen wichtigen Entwicklungsschritt, einen theatralischen Coup, der ihm (i.. Cage) fast ohne Vorbedacht gelang, der sich selbstverständlich aus der Klangerzeugung mit neuen Mitteln ergab und so auch die Rolle des

508 Yates 1980, 230

509 Cage (Birds) 1981, 165

510 Virgil Thomson zit. In: Calvin Tomkins: *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, New York 1983 (Reprint), 148

Musikers/Darbietenden neu definierte.“⁵¹¹

Als Beispiel für ein Musikstück, das aufgrund seiner visuellen Elemente auch als Theaterstück rezipiert werden kann, nennt Cage in einem Gespräch von 1965 *Water Music* (1952). Neben dem Spiel mit dem präparierten Klavier, einem Radio und einem Kartenspiel⁵¹² umfasste das Stück verschiedene Aktionen mit Wasser: „pouring water from one cup to another, using a whistle that requires water to produce sound, making the whistle descend into the water and come out of it.“⁵¹³

Musik ist eine **Raumkunst**⁵¹⁴ wie das Theater, auch wenn beim letzteren in der Trennung von Bühne und Zuschauerraum der gemeinsame Ort verdunkelt wird und die Guckkastenbühne den Raum zum Tableau tendieren lässt. Im Konzertsaal und der Anordnung von Orchester, Dirigent und Zuhörern wird der Raum möglichst unsichtbar, zusammengezogen auf den einen Focus, an dem das Hören konzentriert wird. Der Raum hat die Rolle der „Voraussetzung und Ermöglichung von Musik, keine strukturierende Funktion“.⁵¹⁵ Die „liberation of sound“⁵¹⁶ – wie sie Edgar Varèse entwarf und Cage sie fortführte – enthielt denn auch die Befreiung des Klangs in den Raum, das Durchstreichen dieser

511 Garland 1997, 52

512 Siehe dazu: Erdmann 1990, 313

513 Siehe dazu: Cage in: Michael Kirby/Richard Schechner, *An Interview with John Cage* (1965). Wieder abgedr. in: Sandford 1995, 51-71, hier: 60

514 „Man muss jedoch sehen, dass Musik und Malerei heutzutage nur künstlich voneinander getrennt werden, durch eine Ästhetik, die die Zeitkünste den Raumkünsten lediglich aus Traditionsgründen gegenüberstellt – etwas, was heute mit gutem Grund in Frage gestellt wird. (...) man erkennt dann, dass diese Dimensionen von vornherein miteinander verschlungen sind und dass es in Wirklichkeit einen *Zeit-Spiel-Raum* gibt, in der Ausdrucksweise Heideggers ein *Spiel von Raum und Zeit*. Und die Musik von heute (...) versucht, jedenfalls bei einer gewissen Anzahl von Komponisten, dieses Spiel von Zeit und Raum zu vergegenwärtigen.“ Daniel Charles: *Raum, Zeit und die Zeitkünste*. Ein Gespräch mit Émile Noël. In: ders.: *Zeitspielräume*, Berlin 1989, 7-24, hier: 8; Des weiteren: Thüring Bräm: *Musik und Raum*, Basel 1986; Christian Scheib: *Raum als musik-ästhetische Kategorie*, Dipl.Arbeit, Wien 1987; *Musik und Raum – Themenschwerpunkt von Positionen* H. 8, 1991; Peter Weibel: *Der freie Klang zwischen Schweigen, Geräusch und Musik*. In: *MusikTexte* 21, Oktober 1987, 33-38; Reinhard Oehlschlägel: *The space acts as a filter. Zur Dimension der Räumlichkeit in der Musik*. In: *MusikTexte* 21, Oktober 1987, 41-45

515 Oehlschlägel 1987, 41

traditionellen Konzert-Anordnung. Die Integration räumlicher Wirkungen in die Musik und die Extrapolation von Klängen in den Raum ist ein zentraler Gedanke in den Werken von Varèse – er sprach von spatialer Musik und Klangkörpern. „Seit den 50er Jahren“, schreibt de la Motte-Haber, „nehmen Raumaspekte einen zentralen Platz im Denken von Komponisten ein“ und weist zugleich darauf hin, dass damit eine Tradition wieder aufgenommen wurde, die bis zum 18. Jahrhundert für die Instrumentalmusik prägend gewesen war.⁵¹⁷ Cages spezifische Motivation und Begründung für die Verräumlichung von Musik steht in Zusammenhang sowohl mit seiner Vorstellung, ‚Klänge sie selbst werden zu lassen‘ – sie nicht in eine ausgearbeitete Struktur zu zwingen – wie auch mit dem von ihm formulierten Prinzip: „Interpenetration must appear through non-obstruction“⁵¹⁸. Diese Haltung korrespondiert mit einer Vorstellung von der Aktivität des Zuhörers/Zuschauers, der sich aus den präsentierten Klängen/Aktionen seine eigene Erfahrung bauen soll. Im Vortrag *Experimental Music* hat er dafür wortspielerisch den Begriff „response ability“ geprägt.⁵¹⁹

„And sounds, when allowed to be themselves, do not require that those who hear them do so unfeelingly. The opposite is meant by response ability.“

New music: new listening. Not an attempt to understand something that is being said, for, if something were being said, the sounds would be given the shapes of words. Just an attention to the activity of sounds.“⁵²⁰

Gleichzeitig weist er – indirekt – darauf hin, dass die projektierten neuen räumlichen Anordnungen in der Musik/Performance korrespondieren mit Erfordernissen/Möglichkeiten, die durch neue Medien entstanden sind. Tonbandmusik und Verstärkung als Modifikation gezielt eingesetzt, werfen Fragen nach der Platzierung von Lautsprechern im Raum, vom Wandern des Klangs durch den Raum, vom Verhalten der Schwingungen in feedback-Konstellationen, die die

516 So der Titel einer 1966 veröffentlichten Sammlung von Aufsätzen und Vorträgen Edgar Varèses. Edgar Varèse: *The Liberation of Sound*. In: *Perspectives of New Music*, Fall-Winter 1966, 11-20

517 Helga de la Motte-Haber: *Die Extrapolation der Musik in den Raum*. In: *Akademie der Künste* 1996, 206-209, hier: 206

518 Cage (*Birds*) 1981, 52

519 Herausgehoben hat das: Sanio 1999, 149-150

520 John Cage: *Experimental Music (1957/1958)*. In: Cage 1968, 7-12, hier: 10

akustischen Besonderheiten von Räumen integrieren (und nicht als Rauschen, d.h. Störfaktor zu eliminieren oder minimieren versuchen).⁵²¹

Für die ‚unbestimmte‘, vom Komponisten nicht festgelegte Aufführung – das macht Cage zum Schluss seines Darmstädter Vortrags zu „indeterminacy“ deutlich – ist die Verräumlichung, die bewusste Einbeziehung des Raumes notwendig, die die Trennung zwischen Ort der Performer und Ort des Publikums aufhebt.

„In connection with the physical space of the performance (...), it is advisable for several reasons to separate the performers one from the other, as much as convenient and in accord with the action and architectural situation. This separation allows the sounds to issue from their own centers and to interpenetrate in a way which is not obstructed by the conventions of European harmony and theory about relationships and interferences of sounds. In the case of the harmonious ensembles of European musical history, a fusion of sound was of the essence, and therefore players in an ensemble were brought as close together as possible, so that their actions, productive of an object in time, might be effective.“⁵²²

In der unbestimmten ‚Musik‘ betont er weiter, handelt es sich eben nicht um ein Objekt in der Zeit, sondern um einen Prozeß, dessen Ablauf von verschiedenen Punkten/Zentren im Raum aus neben-, gegeneinander, sich überlagernd wahrgenommen werden soll. Charles hat darauf hingewiesen, dass in solchen Vorstellungen der „Raum gewissermaßen die Zeit umschließt“.⁵²³ Die Aufführenden werden dann zu einem „ensemble in space“ und ihre Verteilung im Raum erinnert an Vorstellungen Antonin Artauds⁵²⁴ :

521 Hier nur als Hinweis: „In der elektronischen Musik hat eine starke Durchdringung von Akustik und Musik stattgefunden.“ Hans Ulrich Humpert: *Elektronische Musik*, Mainz 1987, 12; sowie Cages in der langen Liste von Fragen des Teil 3 (Communication) der Darmstädter Vorträge von 1958 auftauchende Frage: „Sounds are just vibrations, isn't that true? Part of a vast range of vibrations including radio waves, light, cosmic rays, isn't that true?“ Cage 1968 (Silence), 51

522 John Cage: Composition as Process. II. Indeterminacy. In: Cage 1968, 35-40, hier: 39

523 Charles 1989 (Gespräch), 12

524 Antonin Artaud: Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest. In: ders.: *Das Theater und sein Double. Werke in Einzelausgaben* 8, München 1996, 95-108; Kostelanetz zitiert Cage aus einem unveröffentlichten Interview, unter Bezug auf das Event am Black Mountain College 1952: „M.C.Richards hatte ‚Das Theater und sein Dou-

„They must at least be disposed separately around the audience, if not, by approaching their disposition in the most radically realistic sense, actually disposed within the audience itself. (...) which will include the mobility on the part of all.“⁵²⁵

Mit Bewegung des Publikums und der Verteilung der Klänge auf verschiedene Räume hat Cage denn auch in *Variations* und *HPSCHD* experimentiert. Das erweiterte Verständnis von Musik/Klang als Zeit- und Raumkunst eröffnet zugleich eine andere Sicht auf Bewegung als konstituierendes Moment neuer Anordnungen – die Bewegung der Aufführenden im Raum, die Bewegung der Klänge im Raum und von Raum zu Raum und die Bewegung der Zuhörer/Zuschauer.

Nam June Paik hat diesen Ansatz radikalisiert, wenn er seine eigenen Musikstücke unter dem Aspekt von Raum und Bewegung 1963 beschreibt:

„In einem normalen Konzert bewegen sich die Klänge, das Publikum nimmt Platz. In meiner sogenannten Aktionsmusik bewegen sich die Klänge und anderes, das Publikum wird von mir attackiert. In der ‚Symphonie für 20 Räume‘ bewegen sich die Töne und anderes, und auch das Publikum bewegt sich. In meiner ‚Omnibus Music No. 1‘ (1961) haben die Klänge Platz genommen, das Publikum besucht sie. In der ‚Music Exposition‘ haben die Klänge Platz genommen, das Publikum spielt oder attackiert sie. In ‚Moving Theatre‘ bewegen sich die Klänge auf der Straße, das Publikum trifft auf sie oder begegnet ihnen unversehens.“⁵²⁶

Die durch das Durchstreichen der konventionalisierten Festlegungen für Konzert und Theateraufführung möglich gewordenen neuen Konstellationen in Zeit, Raum und Bewegung erfassen die gesamte Arbeit des Komponisten und ihre Verfahren. Das beschreibt der Begriff **Unbestimmtheit**. In verschiedenen Schritten experimenteller Erprobung wird schließlich die Aufführung/Performance selbst zum kreativen Prozess.

ble‘ von Artaud übersetzt. Durch die Lektüre dieses Buches erfuhren wir von der Idee, dass das Theater nicht auf einem Text basieren muss, dass der Text nicht alle anderen Handlungen vorschreiben muss, so dass sich Klänge, Aktivitäten usw. unabhängig voneinander entfalten können, ohne aufeinander zu verweisen.“ Kostelanetz 1989, 92

525 Cage, Composition as Process. Indeterminacy. In: Cage 1968, 40

526 Nam June Paik (1963) zit. nach: Daniel Charles, „Eine Ohr allein ist kein Wesen“ (Cage). In: *Musiktexte* Oktober 1987, 38-40, hier: 40

Indeterminacy: Unbestimmtheit der Komposition – Performance als Prozeß der Kreation

Indeterminacy – Unbestimmtheit – ist ein Begriff, der in Cages Arbeiten und Reflexionen den „Changes“ unterliegt, die er für sein Vorgehen als Komponist im gleichlautenden Teil seiner Darmstädter Studios als Versuchsreihen skizziert.⁵²⁷ Verfahren der Strukturierung, der Auswahl des Materials werden bis zur vollen Entfaltung entwickelt, um dann in einem nächsten Schritt die darin deutlich gewordenen Determinanten erneut zu durchstreichen. Eine erste Ebene der Unbestimmtheit, die Cage bis zu einer programmatischen Form ausreizt, ist die des Durchstreichens der subjektiven Kontrolle des Komponisten/Autors über das Material. Das korrespondiert mit seiner Idee, die „Klänge zu sich selbst kommen zu lassen“ und einer – sich auch in anderen künstlerischen Bereichen ausbreitenden – Haltung, die sich von Ausdruck, Virtuosität, narrativen Mustern distanziert.

„In place of a self-expressive art created by imagination, tastes and desires of the individual artist, Cage proposes an art born of chance and indeterminacy, in which every effort is made to extinguish the artist's own personality; instead of the accumulation of masterpieces, he urges a perpetual process of artistic discovery in our daily life.“⁵²⁸

Dass diese Haltung eine Geschichte hat in den historischen Avantgarden (z.B. Dada, Surrealismus) ebenso wie das konkrete Verfahren, die Zufallsoperationen, mit denen er zunächst versucht, diese Ideen zu realisieren, sei nur erwähnt. Zufallsoperationen werden um 1950 zum programmatischen Verfahren des Komponierens von Cage.⁵²⁹ *Music of Changes* (1951) ist das Werk, in dem dieses Vorgehen radikalisiert wird. Die Entscheidungen des Komponisten werden einer „komplexen konstruktiven Systematik“ überlassen, die aus den Regeln des I Ching entwickelt wurde.

„Was der Komponist hier noch an unmittelbarem Material liefert, (...)“

527 Cage 1968, 18-34

528 Tomkins 1965, 73

529 S. dazu u.a.: Stefan Schädler: Die Paradoxie des Gedächtnisses im Werk von John Cage. In: Schädler./ Zimmermann 1992, 81-96

nämlich die primären Klangmaterialien, wird in einem Transformationsprozeß zu einem unvorhersehbaren Resultat verwandelt. Die konstruktive Systematik eröffnet ein Feld von Möglichkeiten, das ständige Wechsel erfordert – Changes – und nicht aus der Linearität einer Kette von Ereignissen begriffen werden kann.“⁵³⁰

Für Cage selbst war *Music of Changes* zunächst ein gelungenes Beispiel für „eine Komposition, deren Kontinuität frei ist von individuellem Geschmack und Gedächtnis“⁵³¹ – eine Äußerung, die Schädler im zitierten Text gerade im Hinblick auf die damit verbundene Vorstellung von Gedächtnis diskutiert. **Zufallsoperationen** werden sowohl für Fluxus wie für die Choreographien Cunninghams und in den Arbeiten der Judson Dance Choreographen/Tänzer eine Rolle spielen.

Cage erläuterte selbst, wie durch die Zufallsoperationen die Ebene der Unbestimmtheit in die Komposition von *Music of Changes* einzog und für ihn deutlich wurde, dass Struktur – als unbestimmte – nicht länger notwendiger Teil der Komposition sein musste.

„For, in the *Music of Changes* the note-to-note procedure, the method, is the function of chance operations. And the structure, though planned precisely, (...) was only a series of numbers (...), the number of units within each section, and, on the other hand, number of measures (...) within each unit. (...) Thus, by introducing the action of the method into the body of the structure, (...) that structure became indeterminate: it was not possible to know the total time-length of the piece until the final chance operation (...) had been made. Being indeterminate, though still present, it became apparent that structure was not necessary (...).“⁵³²

In seiner autobiografischen Skizze von 1992 hält er die weitere Veränderung fest, die sich damit in seinem Verständnis von Komposition anbahnt:

„Nicht sofort, aber einige Jahre später, ging ich von der Struktur zum Prozess über, von Musik als Objekt zu Musik ohne Anfang, Mitte oder Ende, zu Musik ähnlich dem Wetter.“⁵³³

Diese neue Etappe des Durchstreichens – vom Objekt zum Prozess – führt ihn zu einem veränderten Verständnis von *indeterminacy*, wie er es im gleichnami-

530 Schädler 1992, 87

531 Cage zit. nach Schädler 1992, 85

532 John Cage: *Composition as Process I. Changes*. In: Cage 1968, 18-34, hier: 20-21

533 John Cage: Eine autobiographische Skizze. In: Schädler/Zimmermann 1992, 23-32, hier: 27

gen Vortrag in Darmstadt 1958 erläuterte und an Beispielen anschaulich machte. Unbestimmtheit ist jetzt nicht mehr nur das Durchstreichen der subjektiven Kontrolle der Komposition, sondern betrifft das Verhältnis von Komposition und Aufführung. Die Performance wird zum (gemeinsamen) Prozeß der Performer, in der die ‚Komposition‘ in Unwiederholbarkeit erst entsteht. Dieser zweite Vortrag – dem derjenige mit dem Titel „Changes“ vorausgegangen war – spielt die Parameter der Komposition, wie Cage sie versteht („structure, which is the division of the whole into parts; method, which is the note-to-note procedure; form which is the expressive content, the morphology of the continuity; material“⁵³⁴), in Hinblick auf ihre Unbestimmtheit an verschiedenen kompositorischen Beispielen durch und untersucht die jeweilige Konfiguration in Hinblick auf die Rolle der Aufführenden (function of the performer). Dabei wird auch deutlich, dass es sich um schrittweises Durchstreichen der verschiedenen Parameter handeln kann, die den Performern unterschiedlich offene Situationen/ Kompositionen anbieten.

„This is a lecture on composition which is indeterminate with respect to its performance.“⁵³⁵ Sechs mal wiederholt, markiert dieses Aussage jeweils den Beginn der Erörterung eines bzw. mehrerer ins Verhältnis gesetzter Kompositionen, wie überhaupt der gesamte Text mit dem Mittel der Wiederholung arbeitet. Zu Beginn setzt er Bachs *Kunst der Fuge* und Stockhausens *Klavierstück XI* nebeneinander und konstatiert für Stockhausens Stück: „The indeterminate aspects of the composition of *Klavierstück IV* do not remove the work in its performance from the body of European musical conventions.“⁵³⁶ Im zweiten Abschnitt stellt er Morton Feldmans *Intersection 3* neben seine eigene *Music of Changes* und formuliert zugleich an letzterer eine grundlegende Kritik, die die neue Ebene der Unbestimmtheit im Fortschreiten des Durchstreichens deutlich macht.

„That the *Music of Changes* was composed by means of chance operations identifies the composer with no matter what eventuality. But that its notation is in all respects determinate does not permit the performer any such identification: his work is specifically laid out before him. He is

534 Cage, *Composition as Process II*, *Indeterminacy*. In: Cage 1968, 35-40, hier: 35

535 ebenda

536 ebenda, 36

therefore not able to perform from his own center but must identify himself insofar as possible with the center of the work written. (...) The fact that these things that constitute it, though only sounds, have come together to control a human being, the performer, gives the work the alarming aspect of a Frankenstein monster. This situation is of course characteristic of Western music, the masterpieces of which are its most frightening examples.“⁵³⁷

An Feldmans *Intersection 3* sowie an weiteren Kompositionen von Earle Brown (*4 Systems*) und Christian Wolff (*Duo II for Pianists*) zeigt er, wie die Unbestimmtheit von Komposition/Partitur den Performern neue Möglichkeiten und Funktionen eröffnet. Da es hier nicht um die detaillierte Untersuchung der von Cage diskutierten Beispiele gehen kann und soll, bleibt zunächst auf der Stufe der Verallgemeinerung festzuhalten: Komposition wird nun zu einem offenen Prozeß, einem Experiment mit unvorhersehbaren Ergebnissen, die erst in/durch die Performance entstehen und damit unwiederholbar werden sollen. Dass und wie es sich in der Realisation dieses Postulats um Annäherungen handelt – der Prozeß oft genug wieder zum Objekt wird – hat Cage selbst gesehen:

„I imagine myself to be composing processes and I end up with objects. Actually, if my works are superimposed, they are, then ‚furnished‘ or filled by each other, they nonetheless maintain their individuality – at least for me.“⁵³⁸

Diese Sätze machen auch deutlich, dass die Arbeit an der Unbestimmtheit, am Durchstreichen der den Aufführenden vorgeschriebenen Parameter verschiedene Verfahren und Stufen auf dem Weg zum Nullpunkt einer kompositorischen Vorlage, auf den sich Cage in den *Variations* hin bewegt, umfasst. Überlagerung und Simultaneität von (musikalischen) Aktionen, die als einzelne auch vom Komponisten festgelegt worden sein können, sind Methoden der Defokussierung von Aufmerksamkeit auf Seiten der Zuhörer/Zuschauer, ebenso wie es die Dezentralisierung des Raumes in der Anordnung der Aufführenden ist. Das *Concert for Piano and Orchestra* (1958), das Charles als ein „Schlüsselwerk der gesamten ‚unbestimmten‘ Produktion Cages“⁵³⁹ ansieht, besteht aus solchen Überlagerungen, in denen der Komponist verschiedene Parts beschrieben hat,

537 ebenda

538 Cage (*Birds*) 1981, 135

539 Daniel Charles: *John Cage*. In: Charles 1979, 75-98, hier: 91

ihre Beziehung zueinander aber ohne jede Festlegung bleibt bis zum Nullpunkt der Aufführung: „Zwischen dem Maximum (alle Stimmen werden benutzt) und dem Minimum (keine Stimme wird benutzt = Nicht-Aufführung) sind alle Besetzungen möglich (also auch solche ohne Klavier) mit oder ohne Dirigenten.“⁵⁴⁰ „Composition which is indeterminate with respect to its performance“ wird zum gemeinsamen Prozeß einer Gruppe von Aufführenden. Diesen Aspekt hat Daniel Charles hervorgehoben – und mit Blick auf den Einbezug der Zuhörer/Zuschauer festgestellt: „Wer nun Theatralisierung sagt, weist in die Richtung einer sozialen Erweiterung, einer Kollektivierung des musikalischen Erlebnisses.“⁵⁴¹ Er nennt als Beispiele Arbeiten von Cage aus der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, die – wie auch seine Texte in *A Year from Monday* – von den politischen und sozialen Bewegungen der Zeit und einigen ihrer Ziele beeinflusst wurden. In einem seiner *Diaries: How to Improve the World* (1967) heißt es:

„Art instead of being an object made by one person is a process set in motion by a group of people. Art’s socialized. It isn’t someone saying something, but people doing things, giving everyone (including those involved) the opportunity to have experiences they would not otherwise have had.“⁵⁴²

Konstituierendes Moment wird die Betonung des Komponierens als kollektive Aktivität für die *composer-performer*, die sich nach 1966 als solche bezeichnen und eine gemeinsame Zeitschrift (*Source*) herausgeben.

Unbestimmtheit der Komposition und die Verlagerung des kreativen Prozesses in die Performance durchstreichen tendenziell – darauf wurde am Anfang schon hingewiesen – jegliche Form der Speicherung, sei es in der für die westliche Musiktradition entwickelten Form der Notation/Partitur, sei es in Form einer

540 Zitiert nach: Erdmann 1990, 316 (Dort auch genaue Angaben zu den einzelnen Parts für verschiedene Instrumente und den Stücken, mit denen es gleichzeitig aufgeführt werden kann.) Charles schreibt: „Es besteht aus einer Überlagerung völlig verschiedener Soli, einem Satz von Partien aus 84 verschiedenen Notierungssystemen für Klavier und einer Partie für den Dirigenten ohne jeden Bezug auf die instrumentalen Partien; es sieht ferner die gleichzeitige Aufführung anderer Partituren vor.“ Charles 1979, 91

541 Charles 1979, 75-98, 94

542 John Cage: *Diary: How to Improve the World* (you will only make matters worse) continued 1967. In: Cage 1969, 145-162, hier: 151

analogen Aufzeichnung auf Schallplatte oder Tonband. Wenn auch nicht mit dieser radikalen Konsequenz hat Cage insofern daran festgehalten, den Prozeß nicht zum Objekt werden zu lassen als das Gespeicherte keine Dokumentation einer Aufführung sein sollte, sondern eine Neuorganisation des Materials, wie er am Beispiel *Cartridge Music* erläuterte.⁵⁴³ Die Radikalität der Gesten des Durchstreichens der Differenzen von Kunst/Leben, Kontrolle/Freilassen, Klang/Aktion bleibt eine Annäherung. Cage hat in den Gesprächen mit Daniel Charles wiederholt darüber nachgedacht.

Auf Richard Schechners 1965 gestellte Frage, ob seine Arbeiten trotz seiner Ablehnung von Struktur nicht doch strukturiert seien, antwortete Cage in diesem Sinne: „You’re aiming at a purity which we never going to achieve. When we say ‚purposelessness‘ we add ‚purposeful purposelessness‘.“⁵⁴⁴

543 Cage 1984, 164 f.

544 Cage nach: Kirby/ Schechner (1965) 1995, 69

In Performance: Aktionen, Prozesse, (Sound)Systems – Variations als Versuchsreihe

Variations VII – Cages Beitrag zu den *Nine Evenings* – war, darauf ist schon hingewiesen worden, Teil einer 1958 begonnenen Reihe *Variations I bis VIII* (aufgeführt erst 1978 in Köln⁵⁴⁵), in denen er die kompositorischen Vorgaben immer weiter reduzierte bis hin zum Nullpunkt. So existieren für *Variations V* (einer gemeinsamen Arbeit mit der Cunningham Company) und *VII* z.B. keinerlei schriftlich fixierte Angaben über notwendige oder mögliche Bedingungen der Aufführung, zu *V* hat Cage nachträglich einige Anmerkungen zusammengestellt, auf deren besonderen Charakter an anderer Stelle Bezug genommen werden wird. Schon die Untertitel der anderen Teile machen deutlich, dass diese Reihe ein Experiment mit ‚indeterminacy‘ in fortschreitender Radikalität ist:

„**Variations I** For David Tudor

Variations II For any number of players and any sound producing means

Variations III For one or any number of people performing any actions

Variations IV For any number of players, any sounds or combinations of sounds produced by any means, with or without other activities / For Peter Pesic

Variations VI For a plurality of sound-systems (any sources, components and loudspeakers / For William and Norma Copley“⁵⁴⁶

So bleibt denn zuletzt von der Partitur weder eine konkrete Beschreibung des Klang/Aktionsmaterials noch seiner -organisation, sondern nur „ein reines Transparent“⁵⁴⁷ – und als entscheidendes Kriterium für die Geschichtsschreibung – die Signatur. Damit aber wird jede Performance die einzige und einzig-

545 Siehe dazu: Hans-Klaus Metzger: *Variations VIII*. In: Schädler/Zimmermann 1992, 254-255

546 Zitiert nach den in der Edition Peters veröffentlichten Fassungen, die jeweils einen Copyright-Verweis auf Henmar Press, New York enthalten. Alle *Instructions* sind Reproduktionen von Cages handschriftlich notierten Texten. Die deutsche Fassung der Untertitel z.B. in: Schädler/Zimmermann 1992, 252 ist nicht identisch mit einer genauen Übersetzung.

artige Form, in der das ‚Werk‘ existiert. Die Realisation im gemeinsamen Prozeß der Performer – in die sich der ‚Komponist‘ einreihen kann – umfasst zuletzt alle Aspekte der künstlerischen Kreativität (des Kunst Schaffens). Dazu gehört die Auswahl der Aktionen, Instrumente (bzw. Requisiten als Spielmaterial) durch den/die Performer, ihre Anordnung in Zeit und Raum, durch deren ‚framed context‘ ein Verhältnis zum Publikum und, wenn auch (möglicherweise) ungeplant, Strukturen entstehen.

„*Theatre Piece* was composed in terms of what I would call process rather than structure. When we do anything and bring it to a performance, it reaches to a point that becomes realization. At the realization point it can be viewed (...) as structured, though it wasn't.“⁵⁴⁸

Die jeweilige Realisation ist zugleich ein konkretes und bestimmtes Resultat dieses Prozesses. Erst in seiner Konkretion, als Performance – soweit sie rekonstruierbar ist – wird beschreibbar, welche Arten von Aktionen und Situationen gefunden wurden und welcher Gebrauch in diesem Zusammenhang von Medien gemacht wird. Diese Differenz zwischen der Unbestimmtheit der Komposition und einer Vielzahl möglicher, aber bestimmter performativer Realisationen, muss hervorgehoben werden, da erst auf dieser Basis eine künstlerische Praxis systematisierbar wird. Dabei stütze ich mich im Kern auf die Rekonstruktionen von Fetterman, der vor allem die von Cage selbst initiierten Performances der unbestimmten ‚Kompositionen‘ beschreibt, ergänzt durch wenige von anderen ‚inszenierte‘ Beispiele.⁵⁴⁹ Anders als Fetterman, der das Verhältnis von Notation und Aufführung ins Zentrum stellt, geht es hier um systematische

547 Daniel Charles zitiert hier eine Formulierung von Christian Wolff. In Charles 1984 (Für die Vögel), 165

548 Cage zit. nach Kirby / Schechner 1965. In: Sandford 1995, 63

549 William Fetterman: *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*, Amsterdam 1996; Fettermans Arbeit, die u.a. auch auf in Interviews gesammelten persönlichen Erinnerungen beteiligter Performer beruht sowie von kompetenten Zuschauer (sprich Musikerkollegen u.a.) und auf den Materialien des Archivs, macht auch deutlich wie fragmentarisch solche Beschreibungen von nicht notierten oder gespeicherten Aufführungen bleiben. Es bleibt die Frage für die Geschichtsschreibung und wissenschaftliche Untersuchung, auf welches Gedächtnis/Archiv und welche Form der Speicherung (Fotos, Filme, Texte) sich eine Recherche über die Realisationen unbestimmter ‚Kompositionen‘ stützen kann? Das gilt natürlich für alle möglichen Formen von performance.

Aspekte, die die Schnittstelle von Performance/Aktion und elektronischen Medien markieren. Dieses Vorgehen basiert auf der Voraussetzung, dass sich eine Arbeit wie *Variations VII*, die im Kontext des Ereignisses *Nine Evenings* als einzelne erscheint, nur als Teil einer umfassenderen Versuchsreihe und -anordnung beschreiben und auf ihre konzeptionellen Grundlagen und Kontexte hin verstehen lässt.

Wie man Nicht-Intentionalität in konkreten Realisationen herstellt/herstellen kann, bleibt dabei eine zentrale Frage für Cage. Sie umfasst die Aufgaben und die neue Rolle der Performer, die – befreit von den auktorialen Vorgaben – nun aber nicht ihre eigenen subjektiven Intentionen (Ausdrucks- und Gestaltungswillen) präsentieren, sondern in Disziplin⁵⁵⁰ von ihnen selbst ausgewählte Aktionen ausführen sollen. Darin liegt für Cage auch die Differenz zu Improvisation:

„(...) Improvisation frequently depends not on the work you have to do, but depends more on your likes and dislikes. I doesn't lead you into a new experience, but into something you're already familiar (...) indeterminate, this simply means that you are to supply the determination of certain things that the composer has not determined.“⁵⁵¹

Das macht zugleich Cages Sicht auf das Verhältnis von unbestimmter Komposition und bestimmter Performance deutlich. Insofern ist der Begriff „improvisatorische Aleatorik“, den Holger Schulze neuerlich für Cages ‚indeterminacy‘ geprägt hat, zumindest unpräzise und missverständlich.⁵⁵² Wenn er „indeterminiertes Handeln“ ins Zentrum seiner Bestimmung stellt, so wird die entscheidende Differenz zwischen Komposition und Performance, zwischen Durchstreichen der auktorialen Kontrolle des Komponisten und neuer Rolle/Aufgabe des Auf/Ausführenden nicht thematisiert.⁵⁵³ Eine Handlung ist jeweils konkret, auch

550 Siehe dazu Cage im Gespräch mit Kostelanetz. In: Kostelanetz 1973 (dt. Fassung), 27-65, hier: 36; „Die wahre Disziplin lernt man nicht, um sie wieder aufzugeben, sondern vielmehr, um sich selbst aufzugeben.“

551 John Cage im Gespräch mit Tom Darter (1982). Zit. nach Fetterman 1996, 124

552 Holger Schulze: Das Modell der nicht-intentionalen Werkgenese. Über Werkgeneratoren zwischen Cage und *Frontpage*. In: Peter Gendolla/Thomas Kamphusmann (Hrsg.): *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt/M. 1999, 94-120, hier: 99 und 106

553 Auch Richard Kostelanetz spricht in einem Einleitungstext von 1968 von Cages Stücken „which like all his recent works is indeterminate in performance“. Siehe Kostelanetz (*Theatre of Mixed Means*) 1968, 19. Vielleicht muss man diese begriffliche

wenn die unbestimmte Vorlage eine Vielzahl von Konkretionen ermöglicht und sie erfordert Entscheidungen und Auswahl jetzt auf der Seite der Performer. Die Art und Weise, wie dieser Prozeß organisiert und koordiniert werden soll/wird, muss – auch wenn er für den Betrachter/Zuhörer hinter der Oberfläche der stattfindenden Aktionen verborgen bleibt – reflektiert werden.

Dass dabei das Event, die Performance als Ganzes wiederum im oben ausgeführten (Cage'schen) Sinne experimentellen Charakter haben soll – also unvorhersehbar und nicht-intentional sein will (damit aber auch einer Beschreibung und Analyse in der Konkretion schwer zugänglich ist) –, beruht auf Kombination/Schichtung und Simultaneität einer großen Anzahl von Aktionen. Nicht-Intentionalität einer Performance soll dem Zuschauer/Zuhörer eine Vielzahl von Perspektiven und An-Sichten eröffnen:

„The structure we should think about is that of each person in the audience. In other words, his consciousness is structuring the experience differently from anybody else's in the audience.“⁵⁵⁴

Unschärfe aber auch als eine Art Hilfslosigkeit beschreiben angesichts der Tatsache, dass sich in den konkreten performances (nicht ohne weiteres und schon gar nicht eindeutig) Strukturen erkennen und beschreiben lassen.

554 Cage nach: Kirby / Schechner (1965). In: Sandford 1995, 55

Theater Piece/s: Spiel-Vorgaben und Zeitraster – Aktionen aller Art, simultan in Zeit und Raum

„The parts are not in a scored relation, they are independent of one another.“⁵⁵⁵ Was Cage hier für eine Stufe seiner unbestimmten Kompositionen, die vor allem auf Musik/Geräusche zielen, festhält, gilt auch für die sich Aktionen aller Art öffnenden Arbeiten. Diese „simultaneous presentation of unrelated events“ – wie es Kirby bezeichnete⁵⁵⁶ – ist eine der Grundlagen, in den von Cage initiierten Performances, durch die eine Defokussierung der Aufmerksamkeit des Zuschauer/Zuhörers erreicht werden soll und damit eine Annäherung an Nicht-Intentionalität. Das schon erwähnte und vielfach zitierte *Event* im Black Mountain College 1952, das u.a. Calvin Tomkins als Nucleus des Happenings gilt⁵⁵⁷, enthält in der Anordnung in Raum und Zeit sowie in der Collagierung unterschiedlicher Aktivitäten Ansätze, die dann in den Performances der 1960er Jahre – von *Theatre Piece* (1960) bis zu *HPSCHD* (1969) – ausdifferenziert, multipliziert und durch mediale Anordnungen ergänzt werden. Die erste Beschreibung dieser Performance – die als *Untitled Event* in die Literatur einging, aber in Cunninghams Werkliste auch als *Theater Piece* (1952) aufgeführt ist – stammt von Cage selbst.⁵⁵⁸ Auch Fettermans Recherchen wie die von ihm zitierten Interviews mit den Beteiligten haben kein Bild über den realen Ablauf der Performance geben können. Aus dem vorhandenen Materialien lassen sich aber drei Aspekte herauslesen, die das Konzept der Simultaneität von Aktionen aller Art – auf einer ersten Stufe konkretisieren.

Die Erweiterung auf Aktionen aller Art (gesehen aus dem Blickwinkel des Musik Aufführens oder Geräusche Produzierens) ging dabei aus von den Interessen und Fähigkeiten der beteiligten ‚Performer‘. Es gab keine thematischen oder

555 ebenda, 61

556 Michael Kirby: Happenings. An Introduction (1965). Wiederabgedr. In: Sandford 1995, 1-28, hier: 19

557 Tomkins 1965, 117

558 Cage nach Kirby / Schechner (1965). In: Sandford, 52/53

Merce Cunningham Werkliste ist abgedruckt in: Cunningham 1986, 249-270

material-bezogenen Vorgaben, aber die konkreten Aktivitäten wählten die Beteiligten zumeist aus dem Repertoire ihrer künstlerischen Aktivitäten. Dias und ein Film wurden projiziert (von Nicolas Cernovitch, später Lichtdesigner) und einige der *white paintings* von Rauschenberg wurden aufgehängt. Rauschenberg selbst legte Platten auf, David Tudor spielte Klavier, M.C. Richards und Charles Olson rezitierten Gedichte, Cage hielt eine Vorlesung und Merce Cunningham tanzte/bewegte sich durch den Raum. Fetterman spricht von einer „multimedia performance of several unrelated solos“.⁵⁵⁹

Für Anfang und Ende der jeweiligen Aktivitäten jedes einzelnen Performers hatte Cage Zeitklammern (time brackets) festgelegt, die er durch chance operations gewonnen hatte. Die einzelnen Aktionen sind konkret und – auch wenn sie nicht vorab festgelegt wurden – intentional, sie enthalten auch Bedeutungseinheiten. Erst in der als Ganzes ungeplanten Überlagerung von simultanen, zeitlich auch gegeneinander verschobenen Aktionen liegt die Annäherung an Nicht-Intentionalität.

Diese Defokussierung von Aufmerksamkeit (der Zuschauer) und die Nicht-Linearität des Ablaufs wird ergänzt durch die räumliche Anordnung. Es gibt zwar eine Trennung in Performer und Zuschauer, aber die Sitze der Zuschauer sind so angeordnet, das sie sich auch gegenseitig ansehen können und die Aktionen finden teilweise in ihrem Rücken statt. Ort der Performance und Ort des Zuschauens sind nicht mehr voneinander getrennt – „activity takes place around us“.⁵⁶⁰

Dieses Durchstreichen der räumlichen und zeitlichen Anordnung traditioneller Theater- wie Musikaufführungen, das Aufgeben einer eindeutigen Strukturierung zielt auf die Wahrnehmungstätigkeit jedes einzelnen Zuschauers/ Zuhörers:

„So the less we structure the theatrical occasion and the more it is like unstructured daily life the greater will be the stimulus to the structuring faculty of each person in the audience.“⁵⁶¹

559 Fetterman 1992, 97

560 Cage Interview nach: Kirby /Schechner (1965). In: Sandford 1995, 52

561 ebenda, 55

Das von Cage selbst so betitelte **Theatre Piece** von 1960, das auch als Auseinandersetzung mit Happenings von Kaprow, Oldenburg, Dine u.a. verstanden werden kann, zeigt deutlicher das Verhältnis von Spiel-Vorgaben und der Arbeit der Performer, das erweiterte Repertoire an Aktionen (die Bedeutung auch von props als Spielzeug) und das Gewicht, dass die Quantität von Aktionen in der gegebenen Zeit, bekommt. Fetterman, der sowohl Material (nicht nur) zur ersten Performance von *Theatre Piece* – im März 1960 in New York – zusammengetragen hat als auch die Elemente der unbestimmten Partitur erläutert und ihren (möglichen und von Cage avisierten) Gebrauch durch die Performer dargestellt hat, fasst einleitend zusammen:

The *Theatre Piece* score is one of Cage's most complex examples of indeterminate notation. It was made by chance procedures using the score of *Fontana Mix* (1958). The score of *Theatre Piece* consists of eight individual parts for one to eight performers. Each part contains eighteen unnumbered pages, a transparency of five different rulers to measure space equal to time, and a detailed instruction sheet.⁵⁶²

Auf den nicht nummerierten Seiten sind Zahlen und Zahlengruppen in bestimmten Abständen notiert, die die Aktionen indizieren, die aber in der Partitur selbst nicht vorkommen. Die Konkretisierung der Spiel/Aktions-Anweisungen oder Aufgaben erfolgt durch den jeweiligen Performer selbst, aber, indem er wiederum den Instruktionen, die Teil der Partitur sind, folgt: es werden Listen gebildet von Substantiven und Verben, die auf Spielkarten den Zahlen zugeordnet werden. Diese Begriffe, aufgerufen durch die Zahlen, bilden die Basis für die jeweilige Aktion. Das Zeitraster wird durch die Wahl eines oder mehrerer Lineale, die über die Seiten gelegt werden vom Performer ausgewählt und ist damit für die jeweilige Performance des einzelnen festgelegt. „Reading the numbers, which are the only things which are in my score, he will be able to make a program of actions.“⁵⁶³ Das von Fetterman veröffentlichte Material zeigt, wie sich die Konkretisierung einer unbestimmten Partitur in eine Performance als Prozess organisieren lässt (und in Cages Vorstellung organisieren sollte). Jeder einzelne Performer erarbeitet für sich, unabhängig von den ande-

562 Fetterman 1992, 105

563 Cage nach Kirby / Schechner (1965). In: Sandford 1995, 62

ren Beteiligten, durch Auswahl und Präzisierung der Spiel-Vorgaben einen Aktionsablauf. Diese formalisierten Regeln bilden den Rahmen für die eigentliche Performance und erfordern entsprechende Vorarbeiten von den Ausführenden: Auswahl der Zeitraster, Erstellung von Listen, Auswahl der Partiturseiten (mit Zahlenkombinationen), Festlegung der Reihenfolge der Seiten sowie Auswahl der Requisiten (und ‚Instrumente‘) sind einzelne Schritte dieser Vorbereitung und zuletzt natürlich deren Kombination. Auch wenn die (Spiel)Vorgaben der unbestimmten Partitur den Performern zahlreiche Wahl- und Kombinationsmöglichkeiten lassen und die Aktionen erst durch die Begriffe – die allerdings zufällig zugeordnet werden und auch durch chance operation aus einem Wörterbuch gewonnen werden können⁵⁶⁴ – zu präzisieren sind, wird deutlich, wie sehr sich dieses Vorgehen von Improvisation, z.B. im Sinne eines subjektiven Assoziierens, unterscheidet. Nicht-Intentionalität in diesem Fall als möglichst weitgehendes Durchstreichen von Geschmack und subjektiv naheliegenden Assoziationsmustern der Performer, wie Cage sie versteht, wird gefordert durch die Einhaltung formalisierter Spielregeln. Die Nähe zu den formalisierten Auswahl- und Kombinatorikprozessen, die er mit den chance operations als Komponist vollzogen hat, ist offensichtlich. Fetterman zeigt dann auch an der Vorbereitung David Tudors für die Performance von *Theatre Piece*,

„that Tudor made his performances from indeterminate scores in a very methodical, exacting and disciplined manner, rather than there being a spontaneous and impressionistic personal improvisation“.⁵⁶⁵

Erst auf der Basis einer solchen Vor-Arbeit soll in der performativen Realisierung auch Spontaneität und Individualität der Performer hervortreten. Die Unvorhersehbarkeit des Events/der Performance als Ganzes ergibt sich in der Konkretheit der Aus/Aufführung.

„A rehearsal will have the purpose of removing physically dangerous obstacles that may arise due to the unpredictability involved.“⁵⁶⁶ So heisst es in den

564 ebenda, 63

565 Fetterman 1992, 112

566 John Cage, Instructions (Jan. 1960). Abgedruckt als Teil des "Appendix 3. David Tudor's 1960 Performance of *Theatre Piece*" in: Fetterman 1992, 237-242, hier: 238

„instructions“, die Cage als Teil der Partitur an die Performer gab. Auch für die erste Performance von *Theatre Piece* gab es offenbar nur eine Probe, die nicht dem Einüben von Strukturen und reibungslosen Abläufen diente, sondern nur der Anordnung im Raum und der gegenseitigen Nicht-Behinderung. Ob und wie jeder einzelne Performer sein ‚program of actions‘ trainiert hat, wird aus den von Fetterman zitierten Aussagen nicht klar, scheint aber durchaus möglich (und sinnvoll) in Zusammenhang mit einem weiteren von Cage gewünschten Charakteristikum der Performance: der Vielzahl von Aktionen in einem relativ kurzen Zeitraum.⁵⁶⁷

Dieser Aspekt der Kombination und Überlagerung einer großen Anzahl von Aktionen und – in den Performances der 1960er Jahre dann auch wachsenden Anzahl der Akteure ist Teil seiner Strategie zur Annäherung an Nicht-Intentionalität, Nicht-Linearität und Defokussierung. Im Gespräch mit Daniel Charles hat Cage diesen Zusammenhang, ausgehend von einer Kritik an Stockhausens Stück *XI* erläutert:

„(...) But everything would change, if, instead of playing the eleven groups organized by a composer one after the other, you played them all at once! All eleven at once wouldn't be so bad! And one hundred and eleven of them together would be even better! Then, we wouldn't have to worry about relapsing into a predetermined organization! (...)

Instead of controlling possibilities, instead of letting them emerge only in succession, break their linearity and run them simultaneously, immediately and all at once.(...) Indeterminacy, as I conceive it, is a leap into non-linearity. Or into abundance.“⁵⁶⁸

567 Cage selbst führte im Gespräch (mit Kirby und Schechner 1965) aus, dass er seine 3-Minuten Performance von *Water Walk* durchaus probierte. „I ended up with six parts which I rehearsed very carefully, over and over again with people watching me and correcting me, because I had to do it within three minutes.“ Zit. nach Sandford 1995, 61

568 Cage 1981 (*Birds*), 197/198. In Bezug auf einen Teil des musikalischen Materials von *HPSCHD* hat Cage diesen Umschlag von Quantität in neue Qualität, in bisher Ungehörtes anschaulich beschrieben: „There were fifty-two tapes We had to combine them for a single recording We went to a studio where they could record eight at a time. When, we had seventeen together it sounded like chamber music; when we had thirty-four together it sounded like orchestral music; when we had fifty-two

Cage selbst hat in seiner Performance von *Water Walk*, die er 1959 im italienischen Fernsehen zeigte⁵⁶⁹, dieses Vorgehen durchgespielt, indem er in drei Minuten eine schnelle Folge unterschiedlichster Aktionen bei laufender Stoppuhr ausführte. „When I gave the example with *Water Walk*, which I wrote out, I gave the example of how that kind of thing can be done. I wanted a lot of activity in a short period of time.“⁵⁷⁰ Diese Anforderung prägt natürlich auch den Charakter der einzelnen Aktionen und der möglichen Spielzeuge, d.h. Requisiten. Für *Theatre Piece*, in dem es laut Cages ‚instructions‘ um „theatrical music“ bzw. „production of sound“ ging, hat das zur Folge:

„Many of the sound objects, mentioned in Tudor's events list are manipulated or mechanical toys, which he recalls as a simple solution to being required, according to Cage's score, to be able to make as many actions, as many sounds, as possible in the measured time.“⁵⁷¹

Das Konzept, durch Quantität und Überlagerung die Dimension von Unbestimmtheit und Komplexität in eine Performance einzubringen, auch wenn die einzelnen Aktionen und Materialien konkret und bestimmt sind, hat Cage in verschiedenen Konstellationen und Anordnungen verfolgt. In *Variations VII* z.B. ist es die große Anzahl von Ton/Geräuschquellen (mehr als 60), die gleichzeitig in Gang gesetzt und gesteuert werden können. Bei *Rozart Mix* (1965) – einer unbestimmten ‚Komposition‘ für Tonbänder – ist es

„a minimum of eighty-eight tape loops (...) because with such a number of loops, you can't keep up a willful control of what music will appear on a given tape. What is important is to make the situation complex.“⁵⁷²

In diesem Zusammenhang ist auch die Initiative Cages zu *Musicircus* (zuerst 1967) zu sehen, einer Veranstaltungsform, die Kostelanetz als „mehr oder weniger regellose Environment-Extravaganzen“ bezeichnet hat. Eine große Anzahl Künstlerkollegen wurden in einen ausreichend großen Saal eingeladen,

together it didn't sound like anything we'd heard before.“ In: John Cage: *M. Writings* 67-72, London 1973, 65

569 Fetterman 1992, 32

570 Aus einem Interview mit Cage, das der Autor 1988 führte, abgedruckt in Ausschnitten als „Appendix 2: John Cage on *Theatre Piece*“ in: Fetterman 1992, 234-236, hier: 236

571 Fetterman 1992, 240

572 Cage 1981, 170

unterschiedlichste Arten von Musik, Aktionen, Film- und Diavorführungen zu zeigen. Einen Ablaufplan gab es nicht, das Publikum konnte sich frei bewegen – zu *Musicircus* 1967 in einer Arena, die zu einem Viehmarkt gehörte, kamen 5000 Zuschauer.⁵⁷³ Eingeladen wurden sie unter dem Motto: „You won’t hear a thing. You’ll hear everything.“⁵⁷⁴

In der von Cage betriebenen performativen Realisation von *HPSCHD* (1969) wird diese Kombination von Quantitäten aller Art (der Ton/Geräuschquellen, des Film/Diamaterials, der Aktionen, der Akteure, der Größe des Raumes u.a.) Simultaneität herstellen und das Publikum in Bewegung versetzen. Kostelanetz notierte damals: „It was a kinetic environment to end all kinetic environments, for I have never seen such a large space filled with so much communicative media.“⁵⁷⁵ Fetterman hat diese Arbeiten Cages’, zu denen er auch den größten Teil der *Variations*-Reihe zählt, als „Variations on Large-Group Simultaneities“ zusammengefasst. Cage sprach im allgemeineren Sinne von einer „Zirkus-Situation“, die es ermöglicht auch wieder einzelne expressive, narrative oder allgemeyner: mit Bedeutung ‚belastete‘ Elemente in die Performance als Ganzes zu integrieren, da deren Objektcharakter in der Kombination (durch Quantität und Simultaneität) relativiert wird.⁵⁷⁶ Cage hat diese Veranstaltungsform des *Musicircus* immer wieder initiiert, zuletzt 1992 an der Stanford University. Die impliziten ‚Regeln‘, denen sie folgen, hat er z.B. in *Composition in Retrospect* (1981) angedeutet.⁵⁷⁷ Charles Junkerman hat sie zusammengefasst als „democratic nature of the event, its inconclusiveness, its disengagement from the cash nexus and its controlled anarchy“⁵⁷⁸ und damit auch die Verbindung zur Idee Cages verfolgt, dass Kunst/Musik Modell einer sozialen Erfahrung werden soll.

573 John Cage: *Musicircus*. In: Kostelanetz 1973 (dt.), 233

574 Zit. nach: Stephen Husarik: John Cage and Lejaren Hiller: *HPSCHD*, 1969. In: *American Music*, Vol. 1, No. 2, 1983, 1-21, hier: 5

575 Richard Kostelanetz: *HPSCHD* (1969). In: Kostelanetz 1994, 23

576 Cage 1981, 146

577 John Cage: *Composition in Retrospect* (1981). In: ders.: *X. Writings 79-82*, Middletown 1983, 141ff

578 Charles Junkerman: „nEw / foRms of living together“: The Model of the *Musicircus*. In: Perloff/ Junkerman 1994, 39-64, hier: 40

Stellt man – ausgehend von den Materialien zu der von Cage initiierten performativen Realisation des *Theatre Piece* von 1960, die Fetterman zusammengetragen hat – die Frage nach dem Charakter der konkreten Aktionen und deren Ausführung, so lässt sich auch in diesem Fall kein Ablauf rekonstruieren. Die Fülle und Schnelligkeit der Aktionen lassen sich auch vom Rezensenten nur in Ausschnitten erfassen und beschreiben – ganz so wie es Cages Vorstellung von der individuellen Wahrnehmung jedes einzelnen Zuschauers entspricht. Und auch die Beteiligten können sich nur an Fragmente erinnern, mit Ausnahme der beiden ‚Dokumente‘, die Fetterman recherchieren konnte.⁵⁷⁹ Auf der Basis dieses Materials lassen sich aber doch einige Spezifika zusammenfassen.

In den ‚Instructions‘ zu *Theatre Piece* hat Cage festgehalten:

„Each performer is who he is (e.g. performing musician, dancer, singer), but he is also performing a piece of theatrical music. Music is here understood to mean the production of sound. Thus a performer’s decision as to what he is to do will often be determined by whether he thus makes a sound.“⁵⁸⁰

Zwei Aspekte, die in diesem sehr allgemeinen konzeptuellen Rahmen stecken, lassen sich an den Aktionen, so weit sie beschrieben sind, systematisieren und finden sich auch in den performativen Realisationen anderer unbestimmter Kompositionen.

„Each performer is who he is“ meint – das erläutert die Klammer –, dass für die Auswahl der konkreten Aktionen die künstlerische Tätigkeit (und Ausbildung) wichtig ist, die die Performer einbringen. An der hier heran gezogenen Realisation von *Theatre Piece* waren beteiligt: Merce Cunningham und Carolyn Brown (Tänzer), Arline Carmen (Sängerin), Frank Rehak (Posaune), Don Butterfield (Tuba), David Tudor (Klavier), Nicolas Cernovitch (Licht) und John Cage als Zeitgeber.⁵⁸¹ Zahlreiche der erwähnten einzelnen Aktionen implizieren ein Spiel auf der Basis dieser musikalischen und tänzerischen Fähigkeiten, allerdings in fragmentierter Form und oftmals auch ‚gegen die Gebrauchsanwei-

579 Diese Dokumente erscheinen als ‚Appendix 2: John Cage on the Theatre Piece‘ und als ‚Appendix 3‘ David Tudor’s 1960 Performance of Theatre Piece‘ in: Fetterman 1992, 234-242.

580 Fetterman 1992, 238

581 Die Aufführung ist beschrieben in: Fetterman 1992, 108-113

sung', was vor allem die Instrumente angeht, bzw. gegen die ‚Gewohnheiten‘. So wird z.B. berichtet, dass Cunningham – der in seinen eigenen Choreographien barfuß tanzt – u.a. einen lauten Steptanz einfügt und verschiedene Arten von Schuhen verwendet.⁵⁸² Die Bewegungen, die in Carolyn Browns Liste⁵⁸³ aufgezählt werden, enthalten auch tänzerische Elemente, aber sie sind durchkreuzt und ergänzt durch eine Vielzahl anderer Aktionen, die man nicht eigentlich als Alltagsbewegungen beschreiben kann. Das Öffnen einer Champagnerflasche und Einschenken, das Verteilen von Konfetti mittels eines Regenschirms, das Benutzen einer Schaukel sind Elemente, die auch im Alltag vorkommen, also in diesem Sinne ‚found movements‘ oder ‚found actions‘ sind – die aus dem Kontext quasi ausgeschnitten, fragmentiert und hinter-, neben- und übereinander geschichtet werden. Es sind aber im wesentlichen Elemente aus spielerischen Situationen – im Sinne eines ‚purposeless play‘ –, worauf auch die Vielzahl der von Tudor als Instrumente verwendeten Spielzeuge hinweisen. Sie stellen einen witzigen und ironischen Bezug auf alltägliche Aktionen und deren Regeln her.

Cage hat allerdings in einem seiner Gespräche mit Daniel Charles den Begriff des ‚Spiels‘ für diese Aktionen abgelehnt, wobei er auf den im Deutschen nicht deutlich werdenden Unterschied zwischen ‚play‘ und ‚game‘ rekurriert:

„But my music isn't a game. I don't like the idea of a game, if by *game* you mean rules and measurements. (...) What interests me isn't the rules, but the fact that those rules change. That's why I don't believe that my art is a game. I try to change the rules or eliminate them each time. A game, on the contrary, depends on following those rules. But first of all, of accepting them. That is why in my work, when you get right down to it, I have nothing to do with game. I prefer invention.“⁵⁸⁴

Betrachtet man in diesem Zusammenhang die Aspekte, die ich für den Prozeß der Vorbereitung der performativen Realisation beschrieben habe, so ergibt sich ein differenzierteres Verhältnis zwischen Regelmäßigkeit und Erfindung als es Cage hier formuliert. Denn erst die formalisierten Regeln (der Zeit- und Zah-

582 ebenda, 111

583 Siehe Fetterman 1972, 111

584 Cage 1981, 202

lenraster oder der chance operations bei der Auswahl der Begriffe) machen ja die Annäherung an Nicht-Intentionalität möglich. Allerdings sind es neu gefundene Regeln, die die gewohnten, bekannten, etablierten für einen bestimmten Kontext durchstreichen und ersetzen. Es geht darum, die konventionalisierte Situation eines ‚games‘ – als das er z.B. auch den gesamten Rahmen eines Klavierkonzerts versteht („the normal rules of the game in a piano concerto“) aufzuheben und durch eine andere Situation zu ersetzen, die er mit ‚celebration‘ bezeichnet. „I would prefer to say that what counts is what occurs, and that what occurs has to do with celebration, and not with game.“⁵⁸⁵ Damit wird aber auch deutlich, dass seine Idee der Verbindung von Kunst und Leben nicht darauf beruht, die Besonderheit der Situation ästhetischer Wahrnehmung ins Alltägliche aufzulösen, also die Differenz zwischen framed context und daily life zu eliminieren.

„If there is a lack of distinction between art and life, then one could say: why have the arts when we already have it in life? A suitable answer from my point of view is that we thereby celebrate. We have a history in our culture of special occasions (...).“⁵⁸⁶

Auch wenn sich in den vorhandenen Materialien keine detaillierten Beschreibungen der ausgeführten Aktionen finden, lässt sich die intendierte Art und Weise der Ausführung rückschließen aus Bemerkungen zu David Tudors Realisationen verschiedenster ‚Kompositionen‘ Cages wie auch dessen eigenen Performances.

„David Tudor's straight-faced, no-nonsense performance style with *Water Music* and the many other compositions that he has performed through the present, had become the standard for all later performers.“⁵⁸⁷

Was ich schon für die Vorbereitung Tudors auf seinen Performance-Part oben zitiert habe, gilt auch für die Aktionen selbst: sie sind konzentriert, diszipliniert und präzise als Handlungen auszuführen und nicht mit Ausdrucksgesten aufzu-

585 ebenda, 203

586 Cage nach: Kirby /Schechner (1965).In: Sandford 1995, 58

587 Fetterman 1992, 25. Von Cages eigener Performance von *Water Walk* (im italienischen Fernsehen u.a.) wird ebensfalls berichtet: „that he performed in an exuberant manner but with a disciplined seriousness of attention.“ Ebenda, 32

laden oder improvisatorisch zu umspielen.

Diese Vorstellung von einer Aktion als ‚neutrale‘ Ausführung einer Handlung führt zu einem weiteren Aspekt: dem der zentralen Bedeutung der ‚props‘, auf die ich schon in Zusammenhang mit dem Prozess der Auswahl und Konkretion der einzelnen Aktionen durch die Performer hingewiesen habe. Der ungenannte Rezensent der *Time* beginnt seine Kritik mit einer Beschreibung dieses Aspektes: „On the badminton-court-sized stage were eight performers confronting a weird assortment of props (...).“⁵⁸⁸ Diese Gegenstände sind aber nicht im engeren Sinne des traditionellen Theaters Requisiten, sondern – wie in den performativen Realisationen anderer ‚Stücke‘, z.B. *Water Walk* oder *Variations VII* elektrische (Haushalts) Geräte – Objekte zur Erzeugung von Geräuschen. Sie sind nicht illustrierendes Element einer Darstellung, in der die Aktionen narrativen Charakter haben, sondern sie werden wie Musikinstrumente behandelt. Das unterstreicht auch die Liste, die Tudor zur Vorbereitung seiner Performance erstellt hatte. Es wird nicht *mit* ihnen gespielt, sondern sie werden ‚in Gang gesetzt‘ – und insofern steuern sie auch die Art und Weise der Ausführung. Ihre Auswahl ist nicht nur von den ‚Ereigniskarten‘ abhängig, durch die die einzelnen Aktionen konturiert werden, sondern auch von Phantasie, Geschmack und anderen subjektiven Faktoren der Performer. Auch wenn es bei dem in dieser Performance so zahlreich verwendeten Spielzeug paradox erscheinen mag, findet sich in diesem Umgang mit den Objekten/ Instrumenten ein Aspekt von Cages Haltung, der weiter oben diskutiert wurde: dass Musik Machen im wesentlichen heißt, die in den Objekten (auch) des Alltags impliziten Geräusche freizusetzen.

„All music objects (...) bend sound to what composers want. But for the sounds to obey, they have already to exist. They do exist. I am interested in the fact that they are there rather than in the will of the composer.“⁵⁸⁹

Die Annäherung an Nicht-Intentionalität als den zentralen Aspekt, der in Cages Konzept nicht nur den Prozesscharakter der unbestimmten Kompositionen steuern soll, sondern auch die Arbeit der Performer an und in der performativen

588 zit. nach Fetterman 1992, 108

589 John Cage zit. nach Junkerman 1994, 53-54

Realisation, ist die Grundlage für Cages Kritik an der Mehrzahl der als Happening und Fluxus-Events bekannten Performances. So sagt er zwar einerseits, dass für ihn Happenings die interessanteste Art zeitgenössischen Theaters sei⁵⁹⁰, stellt aber andererseits heraus, dass Intentionalität vorherrscht und damit auch Selbstdarstellung der Performer.

„In the case of Kaprow or Higgins, intentionality is present. If something unexpected happens, in their eyes it can only signify an interruption. They make true *objects* of their happenings.“⁵⁹¹

Und an anderer Stelle heißt es:

„But why do you think that so many Happenings have become intentional? I think those people for one reason or another are interested in themselves. (...) When I say that anything can happen I don't mean anything that I want to happen.“⁵⁹²

Diese allgemeine Kritik – die er da relativiert, wo ausreichend komplexe Situationen vorgeführt werden⁵⁹³ – wird ergänzt durch zwei einzelne Aspekte, die Cage ablehnt: es sind Handlungsanweisungen, die ans Publikum gehen und die er als „police situation“ bezeichnet⁵⁹⁴ sowie aggressive und destruktive Handlungen wie sie in einigen Fluxus-Events ausagiert wurden.⁵⁹⁵ Insofern ist es naheliegend, dass Fetterman zu dem Schluß kommt, dass die zweite performative Realisation von *Theatre Piece*, zu der er Material zusammengetragen hat, nicht Cages Vorstellungen von Nicht-Intentionalität entsprochen hat.⁵⁹⁶ Sie fand 1965 auf dem 3. *New York Avant-Garde Festival* statt und wurde u.a. von Alan Kaprow, Charlotte Morrman und Nam June Paik aufgeführt - Protagonisten von Happening und Fluxus.

Die grundlegenden Ideen Cages über Leben, Kunst, Natur, die sich im Begriff der Nicht-Intentionalität zusammenfassen lassen, kollidieren hier mit der prinzipiellen Offenheit unbestimmter Kompositionen für die Initiative und Kreativität

590 s. Cage in: Kostelanetz (Theatre of Mixed Means) 1968, 53

591 Cage 1981, 167

592 Cage nach: Kirby/Schechner (1965). In: Sandford 1995, 69

593 Cage in: Kostelanetz 1968, 55

594 ebenda, 56

595 Cage 1981, 167/168

596 Fetterman 1992, 113-116

der Performer.

Variations - on sound systems: Performance als Kombination von Aktion und medialer Anordnung

An den *Variations* lässt sich in konzentrierter Weise das Verhältnis von unbestimmter Komposition und dem performativen Einsatz technischer Medien beschreiben, der auf eine andere Form, Nicht-Intentionalität herzustellen, zielt. Die konzeptionellen Grundlagen dieser künstlerischen Praxis sind im vorangegangenen Abschnitt erörtert worden. Die in der Abfolge der Realisationen von *Variations* zunehmende Komplexität der Anordnungen spiegelt sich zuletzt auch im Untertitel von *Variations VI*, in dem von „sound systems“ die Rede ist. Dieser Begriff betont die steigende Komplexität der Verschaltung verschiedener Medien wie auch das Verständnis der Aktion als Mensch-Maschine-Interaktion. Er verweist damit deutlich auf die im ersten Teil dieser Arbeit analysierten zeitgenössischen Diskurse. Cage hat diesen Aspekt – wie im dortigen Zusammenhang schon angeführt – am Beispiel von *Variations V* selbst beschrieben:

„It seems like a wild goose chase: examining the fact of musical composition in the light of *Variations V*, seeing composition as activity of a sound system whether made up of electronic components or of comparable ‚components‘ (scales, intervallic controls etc.) in the mind of a man.“⁵⁹⁷

Pritchett hat in seiner Arbeit zu Cage *Rozart Mix* (1960) als eines der ersten Projekte, das ein – wenn auch simples – sound system installiert, beschrieben und deutlich gemacht, dass damit ein wesentlicher ‚kompositorischer‘ (künstlerischer) Aspekt in die Anordnung der Komponenten gelegt wird.

„The sound system here consists of the multiple tape recorders, amplifiers, speakers, and the tape loops to play on the machine. (...) It is the system – the arrangement of components, of machines and loops –, that constitutes the identity of *Rozart Mix*.“⁵⁹⁸

597 John Cage: *Diary: Emma Lake Music Workshop 1965*. In: *Cage 1969 (Monday)*, 21-25, hier: 22

598 Pritchett 1993, 152

Cage hat die Performance von *Rozart Mix* auch in diesem Sinne als eine Form dargestellt, in der die Aktionen der Performer als Operationen an den Maschinen nicht-intentional bleiben müssen:

„The performances simply consisted of putting the loops on the various machines and taking them off. Doing this, a complex stage situation developed. (...) The number of people and the number of machines also created a situation that was somewhat free of intention.“⁵⁹⁹

Das ist einer der Aspekte, die sich durch diese Arbeiten Cages zieht, dass nicht nur die auktoriale Kontrolle des Komponisten durchstrichen wird, sondern dass auch die Kontrolle und Steuerung durch die Performer in der Realisation teilweise durchstrichen und an die medialen Anordnungen delegiert wird.

Die Vorlagen/Partituren zu *Variations I, II, III, IV* und *VI* basieren, auch wenn die beschriebenen Parameter zunehmend reduziert werden, auf einem ähnlich strukturierten Spiel-Material – Pritchett spricht von ‚tools‘⁶⁰⁰ – wie schon diejenige von *Theatre Piece*. Es gibt grafische Elemente, zumeist auf Transparentfolien (Linien, Punkte, Kreise o.ä.), die zufällig – durch Übereinanderlegen oder -werfen – zugeordnet werden, und schriftliche Instruktionen, die eine Art Gebrauchsanweisung sind, also Spiel-Regeln für den Umgang mit dem Material beschreiben und gelegentlich auch besondere Aspekte der Performance akzentuieren. So wird z.B. in den Instruktionen zu *Variations IV* der Umgang mit dem Raum gesondert betont. Zusammen bilden sie einen formalen Rahmen für die performative Realisation, ohne aber jemals den sound zu bestimmen, der dabei entstehen soll. „Let the notations (i.e. die die Performer jeweils für sich erarbeiten, d.Verf.) refer to what is to be done, not to what is heard or to be heard.“⁶⁰¹ In den ‚Instructions‘ zu *Variations VI* hat Cage das ausdrücklich formuliert. Es unterstützt die Idee der Nicht-Intentionalität, indem die Aktionen nicht in Hinblick auf ihre Effekte gedacht werden sollen. Die Hervorbringung von sound ist allerdings Ziel der performativen Realisationen von *Variations* -

599 Cage nach: Kirby/Schechner (1965). In: Sandford 1995, 57

600 Pritchett 1993, 134 ff

601 Zit. nach den Instructions von Cage, die Teil der Partitur von *Variations VI* sind, wie sie bei Edition Peters veröffentlicht ist.

wie auch ihre Untertitel zeigen.

Fetterman hat die Realisationen von *Variations I* (1958) und *Variations II* (1961), die er als Piano Soli (von David Tudor ausgeführt) bezeichnet, nicht in seine Darstellung aufgenommen, weil ihnen seiner Meinung nach der theatrale Aspekt fehlt.⁶⁰² Allerdings macht eine vor kurzem erstellte Analyse von David Tudors Realisation der *Variations II* (zuerst 1961, hier aber 1967 für eine Plattenaufnahme) deutlich, dass zwei für andere Performances mit elektronischer Technik wesentliche Aspekte von Tudor hier ausgearbeitet wurden. Den einen Aspekt benennt Hilberg mit ‚Verstärkung als Modifikation‘ und bezieht sich auf die Art und Weise, wie Tudor das Klavier präpariert:

„Drei Arten von Tonabnehmern wandelten die Schwingungsenergie des Klaviers in elektronische Signale um. Es handelt sich um Mikrophone, Kontaktmikrophone und Cartridges.“⁶⁰³

Der zweite Aspekt umfasst das, was in den eigenen Arbeiten Tudors u.a. an *Bandoneon!* – seinem Beitrag zu den *Nine Evenings* – deutlich hervortritt: dass im Einbezug von feedback ein sound system kreierrt wird, das ‚sich selbst spielt‘. „Tudor ist als virtuoser Klangbalanceur in der Lage, den kybernetischen Prozessen Lauf zu lassen und ihnen dennoch durch geschickte Manipulation eine Richtung zu geben.“⁶⁰⁴ Richard Teitelbaum, selbst Composer/Performer, hat das in einem Text zur Plattenaufnahme von 1967 als Entwurf des „Instruments (i.e. das Klavier) als totale Konfiguration“ bezeichnet.⁶⁰⁵

Verstärkung als Modifikation und/oder Verstärkung als Medium (hier jetzt im Sinne von Mittel) das Unhörbare hörbar zu machen – von diesem konzeptionellen Element in Cages Technologie-Vorstellung war bereits im ersten Teil dieses Abschnitts die Rede. Die Verstärkung von ‚small sounds‘ und damit die Erweiterung der Reichweite menschlicher Sinnesorgane ist Teil der (Live) Electronic

602 Fetterman 1992, 125

603 Frank Hilberg: David Tudors Konzept des ‚Elektrifizierten Klaviers‘ und seine Interpretation von Cages ‚Variations II‘. Reihe Fragment 13, Saarbrücken 1996, 21

604 ebenda, 23

605 Richard Teitelbaum: Elektronische Musik live. In: Kostelanetz 1973, 194-197, hier: 196

Music der 1960er Jahre. Darauf haben sowohl Nyman⁶⁰⁶ wie Gordon Mumma⁶⁰⁷ hingewiesen. „We know that the air is filled with vibrations that we can't hear.“⁶⁰⁸ Dazu gehören sowohl die körpereigenen Geräusche, die Cage im schalltoten Raum erfahren konnte, als auch die Vibrationen des Aschenbechers, die er zu hören wünscht. Die performative Realisation von *Variations III* (1963), die Cage 1963 parallel zur Realisation von *Variations II* durch David Tudor vorgeführt hat, kombiniert den am Beispiel von *Theatre Piece* entwickelten Einbezug von Aktionen aller Art mit dieser Vorstellung von den Möglichkeiten der Verstärkung. Fetterman zitiert eine Rezension aus der *New York Times*:

„It started mildly enough as his actions in untangling cords of an electronic circuit caused a number of cracklings and explosions to come from the loudspeaker. But then he wired himself for sound, and one heard the sounds he made putting on spectacles, smoking a cigarette, flicking ash into an ashtray and writing a letter. (...) The biggest sensation, the sound of Mr. Cage drinking a glass of water, enormously amplified by a loudspeaker at the back of the hall, made a definite climax.“⁶⁰⁹

Auch Tomkins beschreibt dieses enorm verstärkte Gurgeln als eindrucksvolles Erlebnis. Dass die Verstärkung dieses physiologischen Vorgangs (des Trinkens) einen besonderen Akzent setzt, hat damit zu tun, dass es sich um Geräusche handelt, die als Teil der Intimsphäre eines Menschen angesehen werden. Die Faszination für die körpereigenen Geräusche und Signale – als hörbar gemachte oder als Steuerungsimpulse – ist nicht nur Bestandteil von Cage *Variations VII* innerhalb der *Nine Evenings*, sondern auch von Alex Hay's *Performance Grass Field*. Das (nicht nur) zeitgenössische Interesse an der Arbeit mit Gehirnwellensensoren z.B. von Alvin Lucier, Richard Teitelbaum oder David Rosenboom ist Teil dieser Faszination. Dyson, der einen besonderen Akzent auf die damit verbundene „metamorphosis of the body into instrument, into art“⁶¹⁰ legt, widerspricht sich mit einem Zitat von Cage selbst. Es geht Cage eben nicht um den Körper als Instrument, sondern um die Allgegenwart und Vielfalt der

606 Nyman 1974, 77

607 Mumma in: Appleton/Perrera 1975, 295

608 Cage 1981, 221

609 Zit. nach: Fetterman 1992, 198

610 Dyson 1992, 386

uns umgebenden Geräusche – in Nicht-Intentionalität: „For Cage the noise of the body now represents both life and the arche of unintentionality, since ‚no one means to circulate his blood‘.“⁶¹¹ Die anderen in der Rezension beschriebenen Aktionen sind ebenso alltägliche wie das Wasser-trinken und werden erst durch die Verstärkung als Performance – zur Erzeugung von Geräuschen – markiert. „The technology is that of amplification, which does not suggest the instrumental, but rather acts as a transforming force, elevating the mundane action of the performer to the realm of art.“⁶¹²

Diese Anordnung von einfachen, alltäglichen Handlungen und durch Kontaktmikrofone vermittelte Verstärkung ist allerdings eine wiederholt in der Realisierung von *0'00'' (4'33''' No. 2)* (1962; andere Version 1968) vorgeführte. Diese Anordnung ist in der ‚Partitur‘ von *0'00''* (1962) deutlich umrissen. So heißt die ‚Instruction‘: „In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.“⁶¹³ Als erste Aufführung von *0'00''* (1962 in Tokio) deklarierte Cage im Nachhinein das öffentliche Schreiben der ‚Partitur‘, dessen Geräusche verstärkt wurden. Fetterman zitiert weitere Performances, z.B. 1965 an der University of Illinois, in der Cage Gemüse schnitt, zu Saft verarbeitete, den er austrank – alles verstärkt durch Kontaktmikrofone. In einer ebenfalls 1965 vorgeführten Performance im Rose Art Museum der Brandeis University erledigte er Wasser trinkend seine Post – Schreibmaschine und Stift verstärkt. „The amplification system functions as a microscope, magnifying every tiny, uncontrollable detail of the performer's action.“⁶¹⁴

Diese unter dem Aspekt der medialen Anordnung höchst einfache Kombination von Technik und Aktion findet sich auch in Realisationen anderer *Variations*.

In der ersten Performance von *Variations IV* (1963), 1964 von Cage und Tudor in der Feigen/Palmer Gallery in Los Angeles⁶¹⁵, spielt Verstärkung eine Rolle,

611 ebenda, 389

612 Pritchett 1993, 150

613 Zit.nach Fetterman 1992, 85

614 Pritchett 1993, 148

615 Fetterman 1992, 126/127. Präzise Beschreibungen dieser Performance sind nicht zugänglich. Erwähnt ist sie außer bei Nyman noch bei Yates (1967, 335f) und Tomkins (1965, 137f) - aber die Rezeption der Vorführung scheint völlig hinter dem Ein-

indem als Teil der Sound-Collage Geräusche einbezogen werden, die das Publikum beim Umhergehen, an der Bar, bei Unterhaltungen produziert.

„The famous Los Angeles performance of Variations IV, which is available on record, used only the normal, everyday products of electronic technology - records, tapes, radios, microphones, which are manipulated by the performers; the activities of the audience, drinking, talking, walking about are themselves amplified and mixed in with the final result.“⁶¹⁶

Diese indirekte Integration des Publikums in die Geräuschproduktion wie auch dessen Mobilität weist darauf hin, dass Cage einige Male mit der physischen Integration der Zuschauer/Zuhörer experimentierte. Neben *HPSCHD* gehören dazu zwei weniger aufwendige Performances von 1969 - Fetterman bezeichnet sie beide auch als ‚Musicircus‘.⁶¹⁷ In *Demonstration of the Sounds of an Environment* nahm Cage eine Gruppe von Zuhörern mit auf einen Spaziergang über den Universitätscampus.⁶¹⁸ 33 1/3 war eine Performance – unnotiert – für 12 Plattenspieler und eine Vielzahl von Schallplatten, die das Publikum selbst auflegen sollte. Cage beschreibt den Kontext dieser Arbeit:

„When the audience entered the hall, they found no seats to sit on. There were only tables, around the room, with piles of records, and loudspeakers distributed throughout the space. It very quickly became obvious to each member of the audience that, if they wanted a little music, they would have to produce it themselves. For a long time, I have been looking for a way to bring about what people call audience participation. But I don't want people to sit down at the piano if they have not studied

druck, den die Plattenaufnahme gemacht hat, verschwunden zu sein. Auch die Analyse von Dasilva/ Hunchuk stützt sich offenbar auf kein weiteres Material, obwohl sie die Differenz zwischen Plattenaufnahme und performance thematisiert. Siehe: Fabio Dasilva/ Allan M. Hunchuk: Musical Spaces: A phenomenological Analysis of John Cage's Variations IV. In: *The Music Review* (Cambridge) Vol. 50, 1989, 281-296.

Im Kontext der Zusammenarbeit von Cage und Cunningham taucht in einer Werkliste von Cunningham *Variations IV* als Ton/Musik zu *Field Dance*, einer Choreographie von Cunningham, die am 17.7.1963 zuerst in Los Angeles gezeigt wurde auf. Das würde aber bedeuten, dass dies die erste Aufführung war. Siehe: Chronologie der Choreographien. In: Susanne Huschka: *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*, Würzburg 2000, 440 ff

616 Nyman 1974, 78

617 Fetterman 1992, 142

618 Cage (1972). In: Kostelanetz 1989, 101

it.“⁶¹⁹

In der Realisation von *Variations IV* ist diese (indirekte) Integration des Publikums allerdings ein untergeordnetes Element – die von ihm gewünschte Mobilität gehört zum zentralen Thema dieses Stückes, das sich auch deutlich in den ‚Instructions‘ zur Partitur spiegelt. Dieses Thema ist der **Raum**: als Innen- und Außenraum, als Betonung des räumlichen Aspektes der medialen Anordnung. Das, was die Performer mit dem ‚Spiel-Material‘ der Partitur realisieren sollen, betrifft nur noch die Lokalisierung der Sounds: „a spatial indication of where sounds arise“.⁶²⁰ So gehört zu den vorbereitenden Aufgaben der Performer die Erstellung eines Lageplans des Raumes/der Räume oder des Ortes – in seinen ‚Instructions‘ wird die mögliche Spezifizierung der Räume auch auf „outdoor space“ ausgedehnt. Zum Material sollen – ebenso wie im ‚stillen‘ Stück 4'33“ oder in anderer Weise durch die Übertragung per Telefonleitung in *Variations VII* – nicht nur die von der Performern produzierten, sondern auch die zufälligen Geräusche werden, die ‚in der Luft liegen‘. In diesem Sinne heißt es in den ‚Instructions‘: „Sound production may be understood as simply opening the doors.“ Im Zentrum der Performance von Cage und Tudor 1964 stand die Verteilung der sound sources in den beiden Räumen der Galerie und das Wandern der Klänge durch die Räume sowie deren Live Mix. Zur Unzulänglichkeit der Plattenaufnahme gerade in dieser Hinsicht hielt Cage fest:

„Most of the sounds in the recording were in reality located inside of the space in which the system belonging to these Variations IV was set up. (...) Then why is the recording so unfaithful? Because the performance should have moved from one area of its space to another travelling according to the programs of actions which the performers had prepared themselves.“⁶²¹

Dieser Effekt, den der durch die Räume umher wanderende Zuhörer/ Zuschauer als Variabilität in der akustischen Intensität erfährt, konnte in der Aufnahme nicht hergestellt werden.

Cage und Tudor haben in dieser Performance als Geräuschquellen neben den beiden genannten (den verstärkten Geräuschen des Publikums und den unver-

619 Cage 1981, 169

620 Fetterman 1992, 126

621 Cage 1981, 133

stärkten des Environments) im wesentlichen medial gespeicherte oder übertragene Geräusche verwendet (Platten, Radios, Tonbänder).⁶²² Insofern war die Anordnung eines sound systems im Raum, wenn auch auf einer einfachen Ebene, Teil der performativen Realisation. Es umfasste die Verteilung der Lautsprecher sowie die Möglichkeit des Mixens. Die Tätigkeit der Performer bestand im Kern aus der Bedienung der Geräte (Ein- und Ausschalten als Zentrum), wie es auch bei *Rozart Mix*, oder früher bei *Imaginary Landscape No. 4* der Fall gewesen ist.

Auf der Plattenaufnahme tritt demgegenüber die Vielzahl, Unterschiedlichkeit und Schnelligkeit des Mixes – der Collage – in den Vordergrund⁶²³ und auf dieser Basis konnte Peter Garland schreiben: „Variations IV ist Musik wie ein Comic-Film (mit all dessen Ungestüm der Bilder, des Humors und der schnellen Stop-Action-Schnitte), lange vor John Zorn.“⁶²⁴

Kostelanetz hat *Variations V* als eines der herausragenden Beispiele der 1960er Jahre für das, was er als ‚Theater of Mixed Means‘ bezeichnet, beschrieben.⁶²⁵

Variations V (1965) radikalisiert, erweitert und re-kombiniert die bis dato verfolgten Elemente performativer Realisationen in dreierlei Weise:

- ebenso wie für *Variations VII* - aber im Unterschied zu den *Variations I bis IV* gibt es keinerlei schriftlich fixierte Vorlage oder Vorgaben;
- die mediale Anordnung wird erweitert, ergänzt und zu einem komplexen sound system verschaltet, das neue Steuerungsmöglichkeiten umfasst;

622 Siehe u.a. Dasilva/ Hunchuk, 282 sowie das obige Zitat von Nyman

623 Siehe: Eric Salzman: Besprechung der *Variations IV* (Stereo Review 1969). In: Kostelanetz 1973, 208-209. Salzman schreibt u.a.: „Es ist die Welt, wie sie uns von der Technologie geboten wird: Schnellverbindung mit der gesamten erfahrbaren Welt samt vollkommenem musikalische Ausdruck der Menschheit wie des ganzen möglichen Höruniversums (nun, beinahe des ganzen).“ (208)

624 Garland 1997, 43

625 Richard Kostelanetz: *Twenty Years of Merce Cunningham's Dance* (1984). In: Kostelanetz 1994, 168-194, hier: 172

- in der Zusammenarbeit mit der Merce Cunningham Dance Company trifft diese Arbeit auf eine andere Linie in *Cages Werk*, von der bisher nicht die Rede war.⁶²⁶ In der Kombination von unabhängig vom Ton choreographiertem Tanz und Live Electronic Music treffen hier zwei performative Ebenen (oder auch: Systeme) aufeinander, die in diesem Falle – teilweise – technisch gekoppelt werden.

Variations V war, das geht aus einer Anmerkung Cunninghams hervor, eine Auftragsarbeit des *French-American Festival* an ihn und Cage und wurde auch in diesem Rahmen 1965 zum ersten Mal realisiert.

„For this work, Cage decided to find out if there might not be ways that the sound could be affected by movement, and he and David Tudor proceeded to discover that there were.“⁶²⁷

Folgt man dieser Erinnerung Cunninghams war eine neue/ andere Form der Delegation der Steuerung von Soundquellen ein wichtiges Motiv für diese Arbeit. Insofern musste – ähnlich wie dann für die späteren *Variations VII* bzw. die gesamten *Nine Evenings* – der gemeinsame Entwicklungsprozeß von Musikern, Ingenieuren u.a. grundlegend für die performative Realisation werden. Eine Vorlage/ ‚Partitur‘ von Cage gab es, wie schon gesagt, nicht. An der Realisation des sound systems beteiligt waren: John Cage, David Tudor, Billy Klüver, Max Mathews und Robert Moog. Auf der visuellen Ebene ergänzten Filme von Stan Vanderbeek und Videos von Nam June Paik sowie Lichtdesign von Beverly Emmons die Performance der Merce Cunningham Company. Zusammengeführt wurden die verschiedenen performativen Elemente – im Zentrum die mediale Anordnung und die Choreographie – offensichtlich erst auf zwei abschließen-

626 Die seit den 1940er Jahren bestehende Zusammenarbeit zwischen Cage und Cunningham ist hier nur in diesem Ausschnitt von Interesse, in dem es um die Kopplung von Performance und medialer Anordnung geht. Aus dem anderen Blickwinkel des konzeptionellen Kontextes von Cunningham und dessen zahlreichen Kooperationen mit Composer-Performern folgt ein weiterer Abschnitt.

627 Merce Cunningham: *A collaborative process between dance and music*. In: Peter Gena / Jonathan Brent (eds.): *A John Cage Reader. In Celebration of his 70th Birthday*, New York 1982, 107-119, hier: 114

den gemeinsamen Proben.⁶²⁸ Cage hat im Nachhinein *37 Remarks re an Audio-visual Performance* als *Variations V* veröffentlicht, was angesichts des gemeinsamen Entwicklungsprozesses die Frage nach der Autorschaft/Signatur aufgeworfen hat.⁶²⁹ Neben einer ironischen Vorwegnahme dieser Frage in den *Remarks* selbst („Changed Function of Composer: to telephone, to raise money“) machen sie deutlich, welche Seite dieses Prozesses von ihm ‚signiert‘ wird. Mit kurzen Sätzen wird die mediale Anordnung und als deren Kern die Elemente des Sound Systems beschrieben wie auch ihre Konfiguration und die Steuerungseinheiten. Dabei werden in den *Remarks* auch alle an der Entwicklung Beteiligten namentlich genannt.

Diese ‚Auflistung‘ macht zugleich deutlich, wie die bis zu *Variations IV* schon erprobte Technik nun erweitert und re-kombiniert wird. Verstärkung durch Kontaktmikrofone erschließt auch hier ‚sound sources‘, indem bestimmte Requisiten, mit denen die Tänzer/innen agieren – Cunningham nennt „a plant, a pillow, a pad, a table and two chairs“⁶³⁰ – mit Mikrofonen ausgestattet wurden. Den Kern des Sound Systems beschreibt Cage in *Remarks*:

„Sound system (A) having continuously operating (tape machines (6+), short wave receivers (6+), oscillators (B)) and, optionally, non-continuously operating (electronic percussion devices (6+)) sound sources.(...) Separate channels (6+) with loud-speakers placed around and above the audience. (...) Mixer (G): volume, tone and distribution to any of 6 loudspeakers. (...)“⁶³¹

Soweit folgt die Anordnung einer etwas komplexeren, aber ähnlichen Struktur wie die in *Variations IV*. Die Performance der Musiker besteht in der Bedienung von Tonband, Radio u.a. sowie in deren Live Mix und Verteilung auf die Laut-

628 Von zwei Proben zu jeweils 8 Stunden spricht Cage in seinen ‚Remarks‘.

629 Kostelanetz hat ihm diese Frage gestellt und Cage antwortet diplomatisch: „K: Wer ist der Autor von *Variations V*? Cage: Es ist unter meinem Namen veröffentlicht.“ Zit. nach Kostelanetz 1973, 47

630 Cunningham in: Gena/Brent 1992, 115

631 Hier zitiert nach der in der Edition Peters veröffentlichten Fassung: *Variations V. 37 Remarks re an audiovisual Performance* (notiert von Cage im September/Okttober 1965), unpag. Die Grossbuchstaben indizieren die Urheber der jeweiligen Komponenten: A=David Tudor, B=Robert Moog, G=Max Mathews, C=Choreography by Merce Cunningham, D=Photo-Electric Devices by Billy Klüver.

sprecher. Neu ist dann, was eingangs als ein Motiv zitiert wurde, die Verbindung des sound systems mit den Bewegungen der Tänzer.

„Audibility of sound-system dependent on movement of dancers (C), through interruption of light beams (D) (6+), proximity to antenna (B) (4+).“⁶³²

Der Performance-Raum der Tänzer wird mit einem Netz von Sensoren perforiert, die als on/off-Schalter funktionieren. Fotozellen und Antennen sind die ‚Interfaces‘, durch die die Körper-Bewegung der Tänzer den sound mix beeinflussen kann. Das Licht-Design musste dem Rechnung tragen. Volker Straebel hat unter dem Titel *Klang aus Licht* auf verschiedene Projekte der 1960er Jahre hingewiesen, die mit Fotozellen als Steuerungselemente arbeiten.⁶³³ Die besondere Bedeutung der Anordnung von *Variations V* liegt gerade in der Verbindung der beiden performativen Ebenen, in ihrer technischen Kopplung.

„While the musicians were constantly mixing and routing their sound sources to the loudspeakers in the hall, these sources were gated (switched on and off) by various devices controlled by the dancers.“⁶³⁴

Insofern die Bewegung der Tänzer nicht darauf ausgerichtet wurde, dieses System gezielt für Effekte zu benutzen, war die Kopplung eine weitere Möglichkeit, Nicht-Intentionalität herzustellen, da sie den Sound Mix auf unvorhersehbare Weise beeinflussten. Kostelanetz hat das akustische Ergebnis als ‚geordnetes Chaos‘ bezeichnet:

„Thus the more figures are on the stage, and the more frequently they move, the more chaotic is the aural mix likely to be. (...) The result is a chaotically structured performance field – organized disorganisation, rather than disorganized disorganisation – that is rich in miscellaneous activity.“⁶³⁵

Fotozellen als Steuerungselemente hat Cage auch in einer gemeinsamen Performance mit Tudor, Behrman, Mumma und Lowell Cross 1968 unter dem Titel

632 ebenda. Zu den Großbuchstaben siehe die vorhergehende Fußnote.

633 Volker Straebel: *Klang aus Licht*. Eine kleine Geschichte der Photozelle in Musik und Klangkunst. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, No. 4, 1997, 36-41

634 Pritchett 1993, 153

635 Richard Kostelanetz: *Mixed Means Theatre* (1977). In: Kostelanetz 1994, 3-9, hier: 6

Reunion verwendet. Nyman beschreibt Reunion

„as a concert built around a game of chess between John Cage and Marcel Duchamp. Sounds were provided by Lowell Cross, David Behrman, Gordon Mumma and Tudor, but the whole audio system was routed through the chessboard. Lowell Cross had developed a photo-electric switching mechanism which was attached to the chessboard and every time a move was made this changed the relationship between the inputs and the outputs, which meant that someone could be producing lots of material for which there was no outlet.“⁶³⁶

Auch auf der visuellen Ebene wird das Material der Performance erweitert, in dem Filmprojektionen und Fernsehbilder einbezogen werden. In den *Remarks* heißt es: „Television (preferably closed with image distortion (E)) and/or film (preferably multiple) projection of dance and other images (F).“⁶³⁷ In der ersten Aufführung 1965 in der New York Philharmonic werden die Bilder auf eine den Bühnenraum abschließende große Leinwand projiziert.⁶³⁸ Mit Nam June Paik und Stan Vanderbeek waren namhafte Vertreter des experimentellen Videos/Films an der Vorbereitung beteiligt. Die ursprüngliche Idee, von der Jill Johnston aus einem Gespräch mit Billy Klüver berichtet, war es, eine für die Steuerung und Mixes der akustischen Signale vergleichbare Anordnung zu installieren, die eine realtime Aktion an/mit den projizierten Bildern ermöglichte.

„A visual conception for *Variations V* that might have involved Bell Labs was a complement to the sound system. Television cameras were to pick up the dancers and send the images, distorted by Nam June Paik, onto huge television screens situated in the audience. This scheme (...) was too

636 Nyman 1974, 83. Cage ist in einem Gespräch mit Daniel Charles kurz darauf eingegangen und hat die Relation zwischen Schachspiel (game) und Nicht-Intentionalität der Anordnung festgehalten: „Das Schachspiel enthält in sich eine Finalität, da es zum Ziel hat, zu gewinnen. Aber wenn das Spiel benutzt wird, um Klangquellen zu verteilen und also ein globales Klangsystem festzusetzen, hat es kein Ziel. Es ist ein Paradox – zweckmäßige Zwecklosigkeit.“ In: Cage (Vögel) 1984, 211

637 Siehe Anmerkung (631): Die Buchstaben indizieren E= Designed by Nam June Paik, F=Film by Stan Vanderbeek

638 Kostelanetz, der eine Aufführung 1967 in der Brooklyn Academy of Music beschreibt, erwähnt „four huge screens high above the stage floor“. Kostelanetz 1994, 172

expensive to go beyond the talking stage. Instead, Stan Vanderbeek provided films that combined predistorted TV images by Paik and shots of Cunningham and his company.“⁶³⁹

Auch Cunningham spricht von Filmaufnahmen⁶⁴⁰, die Vanderbeek während der Proben der Company machte und mit anderem Bildmaterial zu einem Film collagierte, der dann während der Aufführung projiziert wurde.⁶⁴¹

Die Partitur für *Variations VI* (1966), die in ähnlicher Weise wie diejenigen zu *Variations I – IV* aus Spiel-Materialien und ‚Instructions‘ zu seiner Verwendung besteht, formuliert, darauf wurde schon hingewiesen explizit im Untertitel „For a plurality of sound systems (any sources, components and loud-speakers).“ Die Definition der einzelnen Elemente des Spiel-Materials umfasst genau diese drei Aspekte eines oder mehrerer auf dieser Basis zu entwerfender Sound-Systeme sowie deren Verteilung im Raum. Insofern stellt Pritchett fest, dass *Variations VI* eine generelle Beschreibung dieser Idee – der Anordnung eines spezifischen elektro-akustischen Systems, in dem der Performer agiert – umfasst.⁶⁴² Und in diesem Sinne könnte man auch *Variations VII* als eine performative Realisation dieser ‚Partitur‘ lesen. Fetterman erwähnt eine erste Performance von *Variations VI*, die 1966 in Toronto stattfand, aber die Äusserungen von Tudor und Cage, die er in eigenen Interviews festhielt, sind äußerst unpräzise. Als Komponenten der Anordnung werden genannt: „electronic circuitry, microphones, radio, tape and a television set“.⁶⁴³ Interessant ist – und das knüpft unmittelbar

639 Jill Johnston: Billy Klüver (1965). In: dies: *Marmelade Me*, New York 1971, 57-61, hier: 60

640 Merce Cunningham: *Variations V*. In: ders.: *Changes. Notes on Choreography*, New York 1968, unpag.

641 Nyman zitiert aus einem Text von Gordon Mumma eine Beschreibung der Anordnung von *Variations V*, der noch einmal die von Johnston referierte Idee präzisiert. Dort heißt es u.a.: „...and there is a set of programmed timing cards for television cameras and video mixing console, which were just integrated directly into the production as performers, and were virtually removed from their usual observer or spectator functions.“ In: Nyman 1974, 83. Ob damit nur eine Präzision der Idee beschrieben ist oder ob tatsächliche eine solche Realisierung stattgefunden hat, ist auf der Basis des vorliegenden Materials nicht zu klären.

642 Pritchett 1993, 154

643 Fetterman 1992, 135

an den zuletzt genannten Punkt der Erweiterung des visuellen Materials an –, dass auch hier von einem ‚television set‘ die Rede ist. Allerdings bleibt die konkrete Anordnung sowie die Aktionen an/mit ihr unerwähnt. Fetterman erwähnt eine weitere Performance von *Variations VI*, die allerdings unter einem anderen Titel stattgefunden hat, der ebenso wie der Ablauf der gesamten Performance von Cage abgelehnt wurde.⁶⁴⁴ *TV Dinner: Homage to EAT (Food for Thought)* fand 1967 u.a. in New York statt. Was Fetterman nicht erwähnt, findet man als Information bei Kostelanetz: diese Performance war Teil einer Veranstaltungsreihe „Contemporary Voices in the Arts: An Illustrated Discussion“, die Anfang 1967 in verschiedenen Universitäten und Colleges stattfand und mit der sieben Künstler aus unterschiedlichen Künsten/Medien gemeinsam ihre Arbeit vorstellen, erläutern und demonstrieren sollten.⁶⁴⁵ Beteiligt waren daran: Cage (elektronische Musik), Robert Creeley (Dichtung), Merce Cunningham (Choreografie/Tanz), Len Lye (kinetische Skulpturen), Jack Tworckov (Malerei), Stan Vanderbeek (Film) und Billy Klüver (Technik). Kostelanetz beschreibt die Abschlussveranstaltung im New Yorker YMHA im Ablauf: zuerst zeigen einzelne Künstler Fragmente aus ihrer Arbeit (Cunningham, Lye) und im Anschluß versammelt man sich zum einem Bühnen-Dinner, während dessen natürlich auch gesprochen wird und Fragen des Publikums beantwortet werden sollten.

Die mediale Anordnung, soweit sie aus seinen Ausführungen wie aus einem Text von Billy Klüver hervorgeht⁶⁴⁶, verbindet akustische und visuelle Ebene. Die verstärkten Stimmen der Dinierenden sowie die durch Kontaktmikrofone verstärkten Geräusche der Teller, Bestecke und Gläser wurden live gemischt und auf verschiedene Lautsprecher verteilt. Als Erweiterung gegenüber den bis dahin verwendeten Komponenten wird nun realisiert, was in der (durch die Steuerungseinheiten) komplexen Bühnenanordnung von *Variations V* nicht möglich war: die parallele und gleichzeitige Produktion von visuellem Output. „Two video cameras recorded the proceedings that were instantaneously broadcast

644 ebenda

645 Eine Beschreibung dieses Kontextes existiert als Untertitel zu einem entsprechenden Foto in: Kostelanetz 1973, 146. Außerdem eine Beschreibung des Abends in Kostelanetz 1994, 21/22

646 Klüver zit. In: Fetterman 1992, 136

upon the ceiling; images of slides and other films filled the auditorium's walls.“⁶⁴⁷

647 Kostelanetz 1994, 22

Durchstreichen des Durchstreichens – vom Sound System zum Environment: „an art you can live in“ (HPSCHD, 1969)

Folgt man der analysierten Entwicklung der experimentellen Reihe – als die hier die *Variations* verstanden werden – so verbindet sich die Radikalität des Durchstreichens kompositorischer Vorlagen/auktorialer Kontrolle mit den – auf dem technischen Standard erreichbaren – Versuchen, auch die (quasi subjektive) Kontrolle und Steuerung durch die Performer zu minimieren und an elektronische Systeme zu delegieren. In diesem Sinne spricht Cage selbst auch von sound systems als „systems made of electronic components“ oder wie man in Anlehnung an die Begrifflichkeiten Burnhams formulieren könnte als „a complex of components in interaction“, sei es auf dem Wege der (selbst regulierten) technischen Verschaltung oder über die Interaktion von Performer und medialer Anordnung.

Dieser zentrale Aspekt der von Cage initiierten performativen Realisationen der *Variations* in den 1960er Jahren enthielt in zweifacher Weise einen systemischen Ansatz: zum einen indem er – wie im ersten Abschnitt beschrieben – den ökologischen Aspekt eines Universums der Töne und Geräusche heraushebt. Oder wie Charles es formulierte: „... all sounds of the universe are welcome as music, whether they received an written invitation from Cage or not. The problem of the composer is thus a problem of ecology.“⁶⁴⁸ Und zum zweiten enthält diese Welt-Anschauung ein vergleichbares Verständnis von technischen Medien, in dem das instrumentelle (im Sinne eines zweckgerichteten und festgelegten Gebrauchs) einem integrativen weicht, das eben Mensch und Maschine als ein interagierendes System gleichrangiger Steuerungskomponenten ansieht. Wie weiter oben ausgeführt, hat u.a. Charles dies als „die Notwendigkeit, Technik heute anders zu denken“ bezeichnet, nämlich „als eine absolut grundlegende Seinsweise, als etwas, dass den Menschen mit allem Wirklichen verbind-

648 Daniel Charles: Music, Voice, Waves. In: Woodward 1980, 193/194. Siehe auch im selben Band den Aufsatz von Woodward selbst: Kathleen Woodward: Art and Technics – John Cage, Electronics and World Improvement, 191 f.

det“.⁶⁴⁹ Lyotard hatte schon 1972 in Zusammenhang mit seiner Erläuterung einer ‚Politik der Intensitäten‘ diese Haltung Cages präzisiert als: „Technik nicht mehr als Waffe und Werkzeug in einer Subjekt-Objekt-Beziehung, sondern als energetisches Dispositiv von Schaltungen, das beispielsweise in der Lage wäre, Töne zu produzieren, die bislang niemals produziert worden sind.“⁶⁵⁰

Cage hat allerdings die Radikalität, mit der er in den *Variations* die traditionellen Parameter des Komponierens und Aufführens durchstrichen hat, selbst wieder durchstrichen – wie es hier am Beispiel von *HPSCHD* (1969) erläutert wird – und damit die Versuchsanordnung für andere Aspekte geöffnet. Die Stringenz wird aufgegeben, mit der – Schritt für Schritt in der Verbindung von Unbestimmtheit der Komposition und angestrebter Nicht-Intentionalität der performativen Realisation – die technisch vermittelte Steuerung den Akt (die Akte) der (subjektiven) auktorialen Kontrolle ersetzt. An ihre Stelle tritt u.a. in *HPSCHD* die Betonung des gemeinschaftlichen (sozialen) Charakters von Kunst und die Schaffung eines Environments – eines Raums, der wiederum ein System von Licht-, Bild- und Ton-Komponenten bildet, in dem sich die Beteiligten frei bewegen können. Cage hat diesen Schritt in allgemeiner Form im Vorwort zu *M* kommentiert:

„Since the theory of conventional music is a set of laws exclusively concerned with ‚musical‘ sounds, having nothing to say about noises, it had been clear from the beginning that what was needed was a music based on noise, on noise’s lawlessness. Having made such an anarchic music, we were able later to include in its performance even so-called musical sounds. (...) The next steps were social, and they are still being taken.“⁶⁵¹

Hier wird sowohl das Durchstreichen des Durchstreichens – nicht als Rückkehr zu, sondern als Öffnung auf das traditionelle musikalische Material (und die Komposition) – angesprochen als auch die Versuche, Performance als soziales Feld zu verstehen.

649 Charles 1979, 29

650 Jean-Francois Lyotard : Bemerkungen über die Wiederkehr und das Kapital. In: ders.: *Intensitäten* (O: 1973), Berlin 1978, 15-34, hier: 29

651 John Cage: Foreword. In: Cage 1974, unpag.

In **HPSCHD** treffen diese Aspekte zusammen und die von Cage initiierte und arrangierte Performance von 1969 zeigt, wie sich auch Elemente der zeitgenössischen subkulturellen Praktiken einschreiben. Pritchett schreibt:

„The work that closes this period (die er als „Music (not composition)“ bezeichnet, die Verf.⁶⁵²) in Cage’s career – HPSCHD – presents an unusual case, a mixture of old-fashioned composition, multimedia event, and free-form circus.“⁶⁵³

Auf der musikalischen Ebene ist **HPSCHD** (Harpisichord) eine Rückkehr zur Komposition – angestoßen u.a. durch einen Auftrag der Schweizer Cembalistin Antoinette Vischer –, aber eine, in der die chance operations als Kompositionsmethode mit Hilfe des Computers und diverser eigens geschriebener Programme in neue Dimensionen vervielfältigt wird. Dieser erste Versuch Cages mit einer Computerkomposition war nur möglich, weil er von Lejaren Hiller (zu der Zeit Professor für experimentelle Musik⁶⁵⁴) die Einladung zu einem einjährigen Arbeitsaufenthalt an der Universität von Illinois erhielt.

„Then I conceived the framework of HPSCHD, involving fifty-two tapes and all the divisions of the octave from five to fifty-six tones. I chose these because they were fairly easy to produce with the computer, whereas it would have been difficult to obtain them without a computer.“⁶⁵⁵

Die Komposition entstand im gemeinsamen Arbeitsprozess mit Hiller, der die Computerprogramme schrieb. Es entstanden sieben Cembalo-Soli und eben diese 52 (bzw. 51⁶⁵⁶) Tonbänder – jede einzelne Komponente von 20 Minuten

652 Zu der sich in Pritchetts Zitat andeutenden Periodisierung von Cages Werk möchte ich nicht Stellung nehmen, da sich meine Analysen auf die hier erwähnten Arbeiten und diesen Zeitraum beschränken. Aber eine ähnliche Einteilung nimmt Erdman vor. Erwähnt in: Paul van Emmerick/ Martin Erdmann: Zur Geschichte der Cage-Forschung. Ein kritischer Überblick. In: *Archiv für Musikforschung* 49.Jg. 1992, 207-224, hier: 217/218

653 Pritchett 1992, 159

654 Lejaren Hiller, promovierter Chemiker und Komponist, hatte 1955/56 gemeinsam mit Leonard Isaacson die erste Computerkomposition „Illiic Suite für Streichquartett“ geschaffen und in den folgenden Jahren an der Universität von Illinois im Bereich der Computerkomposition geforscht und Aufführungen realisiert.

655 Cage 1981, 141

656 Was die Zahl der Tonbänder angeht, gibt es zwei verschiedene Angaben – hier im Zitat ist von 52 die Rede, wie auch bei Fetterman u.a., später taucht aber immer wieder als Gesamtzahl der Klangquellen 58 auf. Ich habe mich im weiteren an die

Dauer, wobei „each particular tape is a certain statement as to microtones and scale patterns“.⁶⁵⁷ Das Material für die sieben Soli implizierte einen Gang durch die Musikgeschichte, ausgehend von Mozarts *Musikalischem Würfelspiel* bis zu Kompositionen von Hiller und Cage. Interessant ist, in dem hier dargestellten Zusammenhang festzuhalten – in dem nicht das kompositorische Verfahren und die Programmierungsarbeiten im Einzelnen interessieren –, dass Durchstreichen und Ersetzen das Verfahren wiederum charakterisieren:

„Notice how this process provided a gradual but statistically controlled series of substitutions of one composition by another, and then by another, and so on. The original composition is eventually ‚erased‘, and others take its place.“⁶⁵⁸

Die Arbeit an der Komposition und Programmierung nahm ein ganzes Jahr in Anspruch und auch in dieser Zeit ließ sich nur ein Teil der künstlerischen Vorstellungen realisieren – u.a. weil die Rechenkapazitäten der damaligen Computer zu beschränkt waren.⁶⁵⁹ Insbesondere gelang es Cage und Hiller in der angemessenen Zeit nicht, die Linearität der Tonfolgen durch komplexere Überlagerungen zu ersetzen. „And so, the overlapping that will take place in this piece will be the natural overlapping of one tape on another – of different things on one another.“⁶⁶⁰ Insofern die Komposition mit Hilfe des Computers genaue und detaillierte Festlegungen voraussetzte („whereas the computer, in order to function, requires complete determination“), wird Unbestimmtheit in der performativen Realisation – wie in *Theatre Piece* und dem dortigen Abschnitt besprochen – durch Simultaneität und Überlagerung einer großen Anzahl von musikalischen und visuellen Komponenten erzielt.

Angaben aus der veröffentlichten Partitur gehalten, in der es heißt: „für 1-7 elektrisch verstärkte Cembali und 1-51 Tonbänder (insgesamt 2-58 Lautsprecher)“. Zit. nach Erdmann, Werkverzeichnis in: Cage Sonderband II, 1990, 323

657 Lejaren Hiller (im Gespräch mit Larry Austin). Zit. nach: John Cage – Lejaren Hiller **HPSCHD**. In: *Source No. 4*, 1968, 10-19, hier: 14

658 ebenda, 15

659 Siehe dazu: Cage 1981, 142 f. Cage war vom Aufwand – vor allem dem zeitlichen – beim Einsatz des Computers gar nicht angetan und wie Pritchett festhielt: „As a result, he avoided computer music projects for over 15 years, until the creation of *Essay* in 1985.“ Pritchett 1993, 213

660 John Cage (im Gespräch mit Larry Austin). Zit. nach: *Source No. 4*, 1968, 13

Die Aufführung am 16.5.1969 fand in der Assembly Hall der Universität von Illinois statt, einer riesigen kreisrunden Halle, die als Arena mit einer Kuppel konstruiert war, und 17.000 Zuschauerplätze auf Rängen umfasste. Das Zentrum der Performance bildete die Arena, in der sich die Zuschauer/Zuhörer wie auch im gesamten Gebäude bewegen konnten. Die insgesamt 51 Tonbänder und sieben live gespielten Cembalo-Soli (auch verstärkt) wurden über 58 Lautsprecher im Raum verteilt. Die Überlagerung, Verschiebung und Modifikation des akustischen Materials wurde zur Funktion des Raumes, u.a. durch den wechselnden Standort der Zuhörer, die im Gehen, Stehen oder Sitzen jeweils einen anderen Ausschnitt der Collage wahrnehmen konnten. So wurde das komponierte Material Teil eines Environments, das gleichzeitig mit einer ungeheuren Menge visuellen Outputs kombiniert wurde. Projiziert wurden 8400 präparierte Dias auf 84 Apparaten sowie eine nicht genau genannte Zahl von Filmen über weitere 12 Filmprojektoren. Eine doppelte, sich überlagernde Projektionsfläche wurde geschaffen:

„After experimenting with materials of various densities, it was decided that images would be projected through eleven parallel screens made of transparent plastic. Images were intended to fade away step by step through this grid of screens. Surrounding them was a gigantic circular veil (also of translucent plastic) 340 feet in circumference, onto which thousands of slides, photos etc. were projected.“⁶⁶¹

661 Husarik 1983, 14. Es gibt mehrere Beschreibungen der Performance von HPSCHD, u.a. in Fetterman – der sich im eigenen Text vor allem auf Husarik stützt, aber auch einen ‚Erlebnisbericht‘ dokumentiert –, in Kostelanetz 1973 und von Cage selbst in Charles 1981 (194 ff). Der Text von Husarik ist der ausführlichste. Die Informationen über die Anzahl der Komponenten des Ton/Bild-Systems und den Umfang des Materials schwanken: Fetterman z.B. nennt 40 Filme und 6.800 Dias. Ich stütze mich hier auf Husarik, der offensichtlich bei der Durchführung und Vorbereitung der Performance dabei war. Allerdings gibt es auch wiederum differente Angaben vom Direktor der Assembly Hall der Universität von Illinois: er spricht von 80 Projektoren, später von 64 Diaprojektoren und 6400 Dias – allerdings hat er diese Zahlen erst Jahre später (1985) zusammengestellt. Siehe: Thomas P. Parkinson: A note on HPSCHD. In: René Berger / Lloyd Eby (eds.): *Art and Technology*, New York 1986, 177-179

Hinzu kam die Beleuchtung, die farbiges Licht, Schwarzlicht und sogenannte ‚Disko-Kugeln‘, Kugeln, deren Oberfläche aus kleinen Spiegeln bestanden, umfasste.

Integriert werden also visuelle Elemente, die bereits im popkulturellen zeitgenössischen Kontext als Lightshows bei Konzerten oder Multi-Media-Shows in Diskotheken etabliert waren. Aber nicht nur auf dieser Ebene gibt es Verbindungen zu dem, was sich Mitte der 1960er Jahre als *Expanded Cinema* aus dem Bereich des experimentellen Films und früher schon entwickelte, denkt man z.B. an Milton Cohens „Space Theatre“.

„In the center, Calvin Sumsion placed semi-transparent screens. These didn't completely block the images of the films and the slides but allowed them to interact with different images on other screens. By standing under the screens, you could follow this metamorphosis of each image through space.“⁶⁶²

Die Performance von HPSCHD nimmt aus dem *Expanded Cinema* vor allem den Aspekt auf, der die Projektion ins Zentrum stellt – also die Idee (und die verschiedenen Konzeptionen) aus einer Vielzahl von Dias/Filmen und der raumgreifenden Anordnung von Projektionsflächen ein Environment zu schaffen, das einen stetigen, immersiven Fluß von Bildern und Licht ermöglicht. Unter anderem formulierte Stan Vanderbeek, mit dem Cage bei *Variations V* zusammengearbeitet hatte, 1965 eine solche Idee mit seinem Konzept des ‚Movie-Drome‘ (siehe Abschnitt: Intermedia 2: Expanded Cinema). In diesem Sinne hat auch Youngblood die 1969er Performance von HPSCHD in seinen Band zum *Expanded Cinema* aufgenommen⁶⁶³ und (fast) folgerichtig nennt er auch als ‚Autoren‘ dieser Arbeit nicht nur Cage, sondern den Filmemacher Ronald Nameth, der bekannt wurde vor allem durch seinen Film „Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable“.⁶⁶⁴ Nicht ganz folgerichtig, weil ein zweiter Mitarbeiter an der

662 Cage 1981, 195

663 Youngblood 1970, 374-381

664 Ronald Nameth drehte diesen Film über Warhols gemeinsam mit Velvet Underground etablierte Mixed-Media Show 1966. *Exploding Plastic Inevitable* war der Name der Show, die Dias, Filme – vor allem Warhols eigene – mit Musik und Lightshow verband und die 1966 für einen Monat zu Gast im New Yorker *Polsky Dom Narodny* war, dann aber auch wie ein Wanderzirkus durchs Land zog. Siehe dazu u.a.: David Bourdon: *Warhol*, Köln 1989, 218-237. Von Ronald Nameth ist bisher

Erstellung des visuellen Materials beteiligt war. Es war der Graphiker Calvin Sumsion, der die Dias in ‚chance procedures‘ auswählte und deren Bearbeitung mit verschiedenen Farben und Flüssigkeiten vorbereitete.⁶⁶⁵

Wenn auch sehr weit ausgelegt, gab es ein gemeinsames thematisches Motiv dieses Bildmaterials, das umgekehrt bzw. komplementär zum Thema der kompositorischen Arbeit stand: Welt-Raum („outer space“).

„The basic idea (der Komposition, die Verf.) was to explore microtonality. Thus, the many scales, equal divisions of the octave, and so forth. Since the tonal material was therefore ‚microscopic‘, it seemed to me the graphic material should be ‚telescopic‘.“⁶⁶⁶

Die Größe des Performance-Raums mag diese Idee begünstigt haben wie auch die Tatsache, dass er sich durch einen Korridor von Glaswänden nach außen öffnet.⁶⁶⁷ Die Verbindung von Innen und Außen, Nähe und Ferne wurde u.a. – wie Youngblood beschreibt – in der visuellen Bespielung des Hauses deutlich, indem Fenster als Projektionsflächen benutzt wurden: „Thus people blocks away could see the entire structure glowing and pulsating like some mammoth magic lantern.“⁶⁶⁸ Welt-Raum und Raumfahrt waren zu dieser Zeit besondere Aspekte zeitgenössischer Technik-Faszination. Immerhin gelang im gleichen Jahr, nur kurze Zeit später, die erste Landung von Menschen auf dem Mond. Bild-Material stellte neben Observatorien und Planetarien auch die NASA zur Verfügung.

„In making the selection of the films, we decided to use films of ‚outer space‘ in contrast to the music’s introspection into microtones. These films not only revealed outer space, as we know it scientifically, but also revealed space from a metaphysical viewpoint – and showed mankind’s conception and experience of space subjectively and intuitively. There were films of Stonehenge and other ancient sites from around the world,

wenig bekannt: er hat 1968 gemeinsam mit dem Komponisten Salvatore Martirano und dem Schriftsteller Michael Holloway eine Mixed Media Performance/ Konzert mit dem Titel „L’s G.A (= Lincoln’s Gettysburg Adress) realisiert.

665 Siehe: Husarik 1983, 11-13

666 Cage zit. nach Husarik 1983, 11

667 Cage erwähnt das in: Charles 1984, 245

668 Youngblood 1970, 377

which revealed the earth’s long-standing contact with the universe. In addition we showed some of the earliest films concerning man’s understanding of space, including Méliès ‚Trip to the Moon‘. (...) We had also some of the latest examples of experimental and computer films, among them John Whitney’s computer-graphic films. In addition, I had prepared quite a lot of electronically generated film material exploring space as energy.“⁶⁶⁹

Die Beschreibung von Nameth macht die Reichweite des Themas deutlich und kontextualisiert die ‚kosmische‘ Perspektive, die eben den Weltraum nicht als das Andere, Fremde versteht, sondern als Teil eines umfassenden ‚Environments‘. Und so spiegelt die Vorstellung von einer „art, you can live in“, die die Performance in ein visuell und akustisch bespieltes, fließendes Environment überführt, auch diese Perspektive wieder. *An art you can live in* öffnet sich für Zuschauer/Zuhörer als Erlebnisraum. Cage beobachtete:

„The crowd moved around in complete freedom, and at times people spontaneously started to dance, thus adding their own theater to the whole global theater that had been given.“⁶⁷⁰

Kostelanetz hat die Performance von HPSCHD mit einem Central Park Be-In verglichen.⁶⁷¹ Francis Ott hat in dem bei Fetterman dokumentierten ‚Erlebnisbericht‘ die Erfahrungen während des Abends metaphorisch an das Thema „outer space“ angeschlossen:

„Sometimes in the center under the lights (especially the yellow) the dark corners of the stadium seemed like outer space – so black and far away. It was like being on a small planet sitting in space. You could get a feeling too of being in space and seeing a planet from high in the seats.“⁶⁷²

Durch die thematische Orientierung des Bildmaterials wird diese konzeptionelle Idee an eine allgemeinere Vorstellung von Environment gebunden, die eine entscheidende Grundlage in Texten und Entwürfen Buckminster Fullers hat. Die Metapher vom *Raumschiff Erde*, die im Titel seines wohl bekanntesten Buches

669 Ronald Nameth zit. nach Husarik 1983, 14

670 Cage 1981, 195. Die Zahl der Zuschauer wird mit 7000 angegeben.

671 Richard Kostelanetz: Fülle des Environments (1969). In: Kostelanetz 1973, 234-238, hier: 235

672 Francis Ott, abgedruckt als Appendix 6 in: Fetterman 1996, 253-255, hier: 254

enthalten ist⁶⁷³, die er aber schon 1951 prägte, umreißt dieses Verständnis spielerisch. „Space as energy“ – diese von Nameth gebrauchte Formulierung entspricht den Konstruktionsprinzipien seiner geodätischen Kuppeln ebenso wie die ‚kosmische‘ Perspektive schon im Titel seines 1938 erschienenen Buches *Nine Chains to the Moon* erscheint. Die implizierte Änderung der Blickrichtung ist ebenso wie die fortschreitende Technologie Basis für Fullers Vision – wie Joachim Krause zusammenfasste – „des planetaren Ökosystems, dessen dynamisches Gleichgewicht nur intelligent aufrechtzuerhalten ist, wenn dazu nicht nur adaptive Technologien zu entwickeln sind, sondern zuerst einmal die Selbstwahrnehmung des Menschen sich ändern muß.“⁶⁷⁴

673 Buckminster Fuller: *Operating Manual for Spaceship Earth* (O:1969). Dt. In: R. Buckminster Fuller: *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*, hrg.v. Joachim Krause, Dresden 1998

674 Joachim Krause: Buckminster Fullers Vorschule der Synergetik. In: Fuller 1998, 214-306, hier: 250

Inside Electronics – über die „allmähliche Entfaltung der Möglichkeiten der Systeme“ (David Behrman)

Live Electronic Music in den USA – zum Kontext

„I will define live electronic music as that in which electronic sound generation, processing and control predominantly occurs in realtime during performance in front of an audience. The idea that the concept of live performance with electronic sounds should have a special status seem ludicrous to many readers. Obviously music has always been a performance art and the primary usage of electronic musical instruments before 1950 was almost always in a live performance situation.

However it must be remembered that the defining of electronic music as its own genre really came into being with the tape studios of the 1950's and that the beginning of live electronic performance practice in the 1960's was in large part a reaction to both a growing dissatisfaction with the perceived sterility of tape music in performance (sound emanating from loudspeakers and little else) and the emergence of various philosophical influences of chance, indeterminacy, improvisation and social experimentation.“⁶⁷⁵

Das von Dunn hier formulierte zentrale Kriterium (sound generation, processing and control in realtime during performance) findet sich auch in anderen Beschreibungen und Definitionen. Humpert schreibt von Realzeit – „im Gegensatz zur ‚dissoziierten Zeit‘ im Studio“ –, „in der das Klangmaterial elektronisch erzeugt, verändert, transformiert (...) wird“⁶⁷⁶. Einen deutlichen Akzent in Hinblick auf ein Verständnis von *Live Electronic Music*, das den zentralen Stellenwert der Performance als Situation definiert, in der die Komposition erst entsteht, setzt z.B. Hilberg.⁶⁷⁷ Was Dunn darüber hinaus am Beginn seines

675 David Dunn: A History of Electronic Music Pioneers. In: ders. (Hrsg.): *Eigenwelt der Apparate – Welt. Pioneers of Electronic Art*. Katalog zur Ausstellung, Linz 1992, 21- 62, hier: 48/49

676 Humpert 1987, 209

677 Hilberg 1996, 19

Abschnitts zu *Live Electronic Music* zusammenfasst, macht sowohl den historischen Kontext der Begriffsbildung wie den spezifisch konzeptionellen Kontext vor allem der us-amerikanischen **Composer/Performer** deutlich.

Der Begriff entsteht historisch in Abgrenzung und Auseinandersetzung mit der im Studio entstandenen elektronischen Musik. Das ist der Ausgangspunkt, den Cage beschrieben hat. Das halten auch retrospektive Formulierungen und Definitionen von Humpert⁶⁷⁸ und Eimert/Humpert⁶⁷⁹ fest. Aus ihrer Sicht als Gründer und Leiter des Kölner elektronischen Studios betonten sie allerdings kritisch die technisch-kompositorischen Einschränkungen, die – auf dem historisch-technologischen Niveau – diese Entwicklung begleiteten. So heißt es im „Lexikon der elektronischen Musik“ (1972):

„(...) dafür entsteht ein neues Problem: die Einschränkung der musikalischen Phantasie durch häufig unzulängliche Mittel und die erzwungene Rücksichtnahme auf technisch begrenzte Bedingungen, welche die vermeintlich gewonnene Spontaneität wieder zunichte zu machen drohen.“⁶⁸⁰

Die beiden positiven Kriterien – ‚musikalische Phantasie‘ und ‚Spontaneität‘ –, die hier genannt sind, spiegeln im wesentlichen das u.a. von Cage kritisierte Verständnis von elektronischer Musik als Fortschreibung der westlichen Kompositionstraditionen. Sie treffen nicht den Kern der im folgenden diskutierten musikalischen Anordnungen und performativen Situationen, wie man sehen wird. Deren Motivationen und künstlerische Praktiken führen in einem spezifischen Verhältnis von medialer Anordnung (sound system) und Performance das Durchstreichen der traditionellen Konzert/Aufführungssituation und der Trennung zwischen Komposition und Aufführung fort. Der Begriff Composer/Performer, der als Selbstbezeichnung dieser Künstler quer zur Frage des Einbezugs oder der Konzentration auf elektronisch generierte, modifizierte und gesteuerte Klänge liegt, macht das deutlich. Allerdings handelt es sich bei den hier untersuchten künstlerischen Anordnungen nur um einen Ausschnitt – bezogen auf das gesamte Feld der 1960er Jahre *Live Electronic Music* um einen kleinen Aus-

678 Humpert 1987, 209 ff

679 Herbert Eimert / Hans Ulrich Humpert: *Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg 1972, 190 f

680 ebenda, 191

schnitt – dessen Auswahl aus mehreren Gründen notwendig und gerechtfertigt ist: zum einen kann eine solche Analyse mit einer spezifischen transdisziplinären Fragestellung nur exemplarisch vorgehen und muss sich – so weit möglich – auf bereits archiviertes und dokumentiertes Material stützen können. Zum anderen machen gerade die hier exemplarisch analysierten Entwicklungen den Aspekt *control & communication* als Elemente von Kunst deutlich. Sie zeigen den Anschluß von Mensch und Maschine als wichtigen Faktor im Verhältnis von Medien und Performern. Die Künstler selbst verstehen diese Prozesse als Arbeit an instabilen Systemen.

Wie mit den Begriffen ‚chance‘ und ‚indeterminacy‘ in Dunns Beschreibung angedeutet, waren deren gemeinsame Grundlagen wesentlich von den von Cage formulierten Ideen und Praktiken beeinflusst. Dass die Wechselseitigkeit der Beeinflussung in einem Netzwerk von kooperierenden Künstlern, das ja wesentlich auf Austausch und gegenseitiger Unterstützung beruhte, bis heute nicht beschrieben ist, liegt einerseits an einer auf einzelne Biografien konzentrierten Geschichtsschreibung (im wesentlichen der von Cage) aber auch daran, dass eine ähnliche Vielfalt an kunsttheoretischen, philosophischen Äußerungen und konzeptionellen Erläuterungen, wie sie von Cage publiziert sind, aus deren Umfeld (noch) nicht vorliegen.⁶⁸¹ Nicht zuletzt liegt es aber auch im Charakter der künstlerischen Arbeiten selbst, die als im Kern Performative kaum zu speichern oder zu reproduzieren waren.⁶⁸²

681 Am Beispiel Tudor lassen sich die Schwierigkeiten verdeutlichen. Rogalsky berichtet, dass er mit anderen 1995 – also ein Jahr vor Tudors Tod – mit der Sichtung und Archivierung seiner Materialien begann. Siehe: Matt Rogalsky: Archäologie. Zum Projekt eines David Tudor Archivs. In: *MusikTexte* 69/70, 1997, 60-62.

Die Getty Foundation hat in zwei Teilen (1993 und 1998) das Archiv übernommen und es jetzt der Forschung zugänglich gemacht. Im Mai 2001 fand das erste Symposium, veranstaltet von Getty Research Institute und California Institute of the Arts School of Music statt. Neben den im www zugänglichen Interviews und Texten über Tudor sind es vor allem die Veröffentlichungen der Zeitschrift *MusikTexte*, die einen Zugang ermöglichten, allerdings mit fast ausschließlichem Akzent auf der akustischen Ebene.

682 Robert Ashley hat in einem jüngst erschienen Text auf verschiedene Aspekte, die zu dieser Situation geführt haben, hingewiesen: „Ich schreibe diese (für mich) sterbenslangweilige ‚Autobiographie‘, weil die Musik, die ich liebe – als ich anfing Musik zu lieben – unmöglich hätte dokumentiert werden können. Aufnahmetechnik gab es nicht. Verleger in den Vereinigten Staaten gab es nicht. Und wenn es Verleger gege-

David Tudors – der zum engen Kreis der Cage-Mitarbeiter gehört – eigene Arbeiten als Composer-Performer werden den Ausgangspunkt der folgenden Untersuchung bilden und damit auch zurück verweisen auf die Kontextualisierung der in den *Nine Evenings* vorgeführten künstlerischen Praktiken. Mit Cage verbindet ihn – nicht nur die in dieser Bezeichnung aufgehobene Trennung zwischen Autor/Komponist und Auf(s)führenden, sondern das Interesse an im oben beschriebenen Sinne experimentellen Prozessen. Ihn interessieren Prozesse mit unvorhersehbaren Resultat, deren Steuerung z.T. an das sound system selbst delegiert wird. Ihn interessiert die Entwicklung von nahezu und scheinbar geschlossenen Systemen, die instabil oder destabilisiert werden können und sich insofern jederzeit nach außen öffnen lassen. Nicht-Intentionalität geht als nicht mehr ausdrücklich hervorzuhebendes Element in die einzelnen Konzeptionen ein. Das Interesse an den *small sounds* – also an den in der Welt vorhandenen unhörbaren Vibrationen, elektrischen Signalen u.a. – erstreckt sich bei einem Teil der Musiker/Komponisten auf astro-, bio- und geophysikalische Aktivität, wie es Gordon Mumma formulierte.

„With the development of ultra-sensitive electronic equipment during the past half century, much previously unknown astrophysical, biophysical and geophysical activity has been detected. (...) In the 60’s composers began using these phenomena in their works, mostly for live electronic music.“⁶⁸³

ben hätte, hätten sie diese Musik nicht veröffentlicht. So wie sie komponiert war, hielten Verleger sie nicht für Musik. (...) Der Komponist musste anwesend sein und die Musik ermöglichen, sogar wenn andere mitspielten.“ Robert Ashley: Sprache als Musik. Eine musikalische ‚Autobiographie‘. In: *MusikTexte* 88, Februar 2001, 37-51, hier: 38.

Ashley selbst hat 1975/76 mit der siebenteiligen Oper – wie er sie selbst nennt – „Music with Roots in the Aether“ (Fernseh)Porträts von sieben Composer-Performern erarbeitet, von sich und seinen Freunden, die einen Versuch jenseits aller üblichen dokumentarischen Fernsehformate und in diesem Bereich etablierter ‚Erzählformen‘ darstellen, die Haltungen, den Stil und die Radikalität ihrer Ablösung vom traditionellen Musik/Konzertbetrieb festzuhalten (s. Ashley, ebenda, 45 ff). Das damals ebenfalls geplante und vorbereitete Buch ist mit 25jähriger Verspätung vor kurzem erschienen: Robert Ashley: *Music with Roots in the Aether. Interviews and Essays about Seven American Composers*, Köln 2000.

Die porträtierten Composer/Performer sind David Behrman, Philip Glass, Alvin Lucier, Gordon Mumma, Pauline Oliveros, Roger Reynolds, Terry Riley und Robert Ashley selbst.

Dieses Interesse an *small sounds* erstreckt sich sowohl in die Mikro- wie die Makroperspektive, umfasst kosmische Strahlung aber auch die unwillkürlichen inneren Körperimpulse wie Herzschlag oder Gehirnwellen. Auch das Rauschen der Schaltkreise, die Eigengeräuschen der Sound Systeme werden als kompositorisches (oder ‚sich selbst komponierendes‘) Material integriert.

Mit den Stichworten „improvisation“ und „social experimentation“ hat Dunn auf weitere Aspekte hingewiesen, die deutlich machen, dass im Verlauf der Entwicklung verschiedene Formen von kollektiven Arbeitsweisen und Zusammenschlüssen wichtig wurden. Zu diesen regionalen wie konzeptionellen Knotenpunkten gehören u.a. das 1961 in San Francisco gegründete *San Francisco Tape Music Center (SFTMC)* sowie die aus einer Kooperation mit Milton Cohen's *Space Theatre* (1957-1964) und dem *ONCE Festival* (1961-1967) 1961 hervorgegangene *ONCE Group*, die in Ann Arbor ihren Standort hatte. Zu den Gründungsmitgliedern des *SFMTMC* gehörten die Komponisten Pauline Oliveros und Morton Subotnik sowie Anthony Martin (visuals) und William Maginnis (technician). Oliveros beschreibt die Motive und das Umfeld des Zusammenschlusses:

„The SMFTC grew out of the desires of its members for a place in the community where composers and other artists could meet, work together, and perform mixed media and other works in an unacademic atmosphere. It was dedicated to the idea that new works could fail.“⁶⁸⁴

Die Arbeit fand statt u.a. „in an electronic studio made up of pooled, begged, borrowed and stolen equipment“, was die Bedingungen der Ausstattung und Finanzierung deutlich beschreibt.

Die in Milton Cohen's *Space Theatre* zusammenarbeitenden Künstler, die dann z.T. in anderen personellen Konstellationen die *ONCE Group* sowie das gleichnamige Festival initiierten, waren: Robert Ashley und Gordon Mumma als Komponisten, Milton Cohen (Maler), George Manupelli (Filmemacher) sowie

683 Gordon Mumma: *Live Electronic Music*. In: Jon Appleton /Ronald C. Perrera (eds.): *The Development and Practice of Electronic Music*, Englewood Cliffs, New Jersey 1975, 286-335, hier: 331

684 Pauline Oliveros, zit. nach: *Groups - New Music Ensemble, Once Group, Sonic Arts Group, musica elettronica viva*. In: *Source 3*, Vol.2, No. 1, 1968, 14-27, hier: 16

Harold Brodtkin und Joseph Wehrer (Architekten).⁶⁸⁵ Schon diese personellen Konstellationen machen den intermedialen Ansatz der gemeinsamen Arbeit deutlich.

Mumma und Ashley haben dann 1966 zusammen mit den Composer-Performern Alvin Lucier und David Behrman die *Sonic Arts Union* gegründet, einen Zusammenschluss, der sich vor allem darauf richtete, ein gemeinsames Repertoire für Konzerte aufzubauen, also auf einem eher pragmatischem Umgang mit der Gruppenidee. Andere Zusammenschlüsse, die in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre gegründet wurden, setzten dann deutlich auf die Idee des kollektiven künstlerischen Prozesses und der Entwicklung neuer Formen von Improvisation.⁶⁸⁶ Das cross over zu Musikern, die nicht aus dem Bereich der traditionellen komponierten Musik kamen, im wesentlichen zu Jazzmusikern, war Bestandteil dieser Formationen.

1967 fand als Kooperation der University of California und dem Mills College in Oakland in Davis *The First Festival of Live Electronic Music* statt.⁶⁸⁷ Im selben Jahr wurde die Zeitschrift *Source. Music of the Avant Garde* u.a. von Larry Austin gegründet.

Gordon Mumma nennt in seinem Überblick über *Live Electronic Music* (1975) unter dem Aspekt „collaboration“ die Merce Cunningham Company an erster Stelle⁶⁸⁸, da viele der Composer-Performer mit der Company zusammenarbeiten konnten, Aufträge erhielten, das Interesse von Cunningham an der *Live Electronic Music* ein kontinuierliches war. Ich werde auf diese Kooperation unter der Frage nach der Konfrontation/ Verbindung/Ergänzung zweier Performance-Ebenen (Systeme) gesondert zurückkommen.

685 Gordon Mumma zit. nach ebenda, 17.

Siehe dazu im Kontext seiner eigenen Arbeit: Robert Ashley, in: Ashley 2001 sowie u.a. Gordon Mumma: *The Once festival and how it happened*. In: *Arts in Society* Vol. IV No. 2, 1967, gefunden u.a. unter <http://brainwashed.com/mumma/once.html> (21.3.01)

686 Es ist hier nicht der Ort einen Überblick zu versuchen über die zahlreichen Formationen und Gruppen, die sich natürlich nicht nur in den USA gründeten. Siehe dazu zum einen das in *Source 3* als Diskussions/collage veröffentlichte Material (Anm.684). Dann als Überblicke: Dunn 1992, 54-56 und Mumma 1975, 315-318 sowie Nyman 1974

687 Will Johnson: *The First Festival of Electronic Music 1967*. In: *Source 3*, 1968, 50-54

688 Mumma 1975, 315

Der Begriff *Live Electronic Music* verweist nicht nur auf eine spezifische Situation in der elektronischen (oder elektroakustischen) Musik, sondern zugleich wiederum auf den Bereich der Kunst-Musik, indem diese Konstellation als besondere herausgehoben wird. Bedenkt man, dass in Rock- und Popmusik live mit elektronischem Instrumentarium und Equipment in völlig anderen Dimensionen operiert wird, stellt sich nicht nur die Frage nach den Grenzgängern zwischen diesen Bereichen, sondern auch die Frage nach Kriterien, die Kunst von entertainment abgrenzen, jenseits der vorgängigen Entscheidung in welchem Kontext sie distribuiert, verkauft und rezipiert wird. Ohne diese Frage hier zum Gegenstand machen zu können, liegt im folgenden ersten gemeinsamen Kennzeichen der hier dargestellten Arbeiten ein mögliches Kriterium: indem den massenproduzierten und standardisierten Geräten und elektronischen Anordnungen die selbst konstruierten und entworfenen Unikate als sound systeme entgegengestellt werden, in denen die Besonderheiten der jeweiligen medialen Anordnung selbst die ‚Komposition‘ ist.

David Tudors künstlerische Grundlagen als Composer/Performer: von *Bandoneon!* (1966) zu *Rainforest I – IV* (1968-73)

Bandoneon!, David Tudors Beitrag zu den *Nine Evenings: Theatre and Engineering* war der Beginn seiner Arbeit als eigenständiger Composer/Performer. Sie basierte auf seinen Erfahrungen im Umgang mit elektronischem Equipment, die er als Performer in der Realisation unbestimmter Kompositionen anderer Musiker, insbesondere Cages, gewonnen hatte. Diese Erfahrungen führten ihn zu dem Ausgangspunkt der eigenen Arbeit, einer Haltung und Konzeption, die zugleich – in verschiedenen Entwicklungsstufen und immer als Forschungsprozess verstanden – seine Arbeit durchzieht.

„(...) I was playing works of many, many composers and I was employing electronics and many of the procedures were very similar. I discovered that if you work very seriously in electronics there is a point where a certain sound-world or a certain colour conception can appear, an electronic set up that's hooked together with a certain idea. And all of a sudden you realize that it has a life of its own. And that's when it occurs to me, it's I who have done that... I have given life to this configuration.“⁶⁸⁹

Der hier im Gespräch formulierte Aspekt, dass die künstlerische Arbeit in der Erfindung und Herstellung einer bestimmten Konfiguration von elektronischen Komponenten liegt, in der Verbindung von Schaltkreisen zu Systemen, ist eine der grundlegenden Charakteristika von Tudors Werk. Die Tatsache, dass es sich dabei notwendigerweise um selbst konstruierte und gebaute Anordnungen handelt, verbindet ihn mit anderen Composer/Performern der Zeit, wie etwa David Behrman oder Gordon Mumma. Sie findet sich auch im Namen der Gruppe *Composers Inside Electronics*, die Tudor 1973 initiierte⁶⁹⁰ und zu dem er sagte:

689 Teddy Hultberg/David Tudor: „I smile when the sound is singing through the space“. Interview, geführt in Düsseldorf am 17.-18.5. 1988, zit. nach der online-Version: <http://www.emf.org/tudor/Articles/hultberg.html> (12 Seiten, hier: S.6) (Stand: 23.8.99)

690 *Composers Inside Electronics* wurde 1973 von David Tudor gegründet, um gemeinsam die Realisierung von *Rainforest IV* zu erarbeiten, das sie dann an vielen verschiedenen Orten in den USA und Europa zeigten. Danach realisierte die Gruppe gemeinsam Projekte ihrer Mitglieder, zu denen u.a. John Driscoll, Phil Edelstein, Linda Fisher, Martin Kalve, Ralph Jones und Bill Viola gehörten.

„Well I tried to think of what we are doing, that other people don't do. We built equipment but also we think about what's inside. And is it doing what we would like to do it, or what it can do? Instead of using components as given (...).“⁶⁹¹

Der zweite Aspekt, der sich aus Tudors Statement lesen lässt und der die Nähe zu Cages Ideen deutlich macht, ist der, dass jede dieser Konfigurationen „has its own life“. Diese grundlegende Motivation an der Erforschung von Geräuschen und Klängen, die ‚in den Dingen selbst liegen‘, und sie hörbar zu machen, zum Zentrum von Musik werden zu lassen, entspricht Cages Idee der Nicht-Intentionalität. Tudor hat selbst mehrfach auf diese Gemeinsamkeit hingewiesen⁶⁹², ohne sie weiter diskursiv zu vertiefen. Diese Haltung ist zum selbstverständlichen Bestandteil seiner Kunst/Musik-Auffassung geworden. In einem Interview von Teddy Hultberg antwortet er auf dessen Frage „Why do you want to free sounds?“:

„It might presumptuous of me to think that I could free them. The thing is I want them to be free. As we were talking before, when the sound appears to be live in the space, then it's free, it seems to flow by itself and not to be caused by some specific intention, especially of an intellectual nature. If you put yourself in a situation of unpredictability and then find that it's completely possible to accept it, then you become an observer.“⁶⁹³

Der Künstler wird damit zum Beobachter, der die „Möglichkeiten der Systeme allmählich entfaltet“ – wie es David Behrman formulierte. Entscheidend für alle hier diskutierten Arbeiten ist, dass diese Systeme selbst konstruierte sind, die von materialen (physikalischen) Eigenschaften der verwendeten Komponenten ausgehen und sie anders ‚lesen‘ als es die Ingenieure tun: „(...) rather than taking the engineering criteria for granted, I have tried to discover what

691 John David Fullemann/David Tudor: „...performing is very much like cooking: putting it all together, raising the temperature.“ Interview, geführt in Stockholm am 31.5.1984, zit. nach der online-Version: <http://www.emf.org/tudor/Articles/fullemann.html> (14 Seiten, hier: S.13) (Stand 11.09.00) Eine deutsche Übersetzung liegt vor: John David Fullemann: *Composer Inside Electronics*. David Tudor im Gespräch. In: *MusikTexte* 15, 1986, 11-17

692 Siehe z.B. David Tudor: *From Piano to Electronics* (Interview zusammengefasst von Victor Schonfeld). In: *Music and Musicians* No. 12, 1972, 24-26, hier: 26

693 Tudor in: Hultberg 1988 (online-Version), 12

actually is unique“⁶⁹⁴. Das Interesse an der Einzigartigkeit einer bestimmten Konfiguration und an der Unvorhersehbarkeit des jeweiligen Resultates in der Performance setzt das Verständnis des Experimentellen fort, das Cage formuliert hat. Resonanzeigenschaften von unterschiedlichen Materialien und die akustischen Besonderheiten von Räumen bilden dabei einen Bezugspunkt zu Tudors Experimenten. Das Rauschen der Schaltkreise und elektronischen Konfigurationen selbst bildet einen anderen zentralen Aspekt seiner Sound-Generierung.

Das wird schon deutlich an einer ersten Sound-Anordnung, die er 1964 für eine Performance von Robert Rauschenberg im Moderna Museet in Stockholm⁶⁹⁵ aus simplen Ressourcen, mit vorhandenen Komponenten entworfen hat. *Fluorescent Sound* hat Tudor diese Arbeit im Nachhinein genannt.

„The piece made use of ‚existing technology‘ in the most literal sense: Tudor placed contact microphones on some 250 fluorescent light bulbs on the ceiling of the museum, amplifying their sound. As the lights were controlled by approximately 75 switches, Tudor could have planned his switching to the extreme without any hope of controlling the resulting sound: the numbers were against him and the result was the built-in degree of indeterminacy. (...) it was the flickering and flashing of the lights as they were turned on and off that produced the sound for the piece.“⁶⁹⁶

Diese so einfache wie verblüffende Idee, die Geräusche beim Ein- und Ausschalten einer großen Anzahl von Leuchtstoffröhren über verschiedene Schalterkombinationen zum Sound einer Performance zu machen, zeigt schon die Haltung, von einer gegebenen Anordnung – in diesem Fall auch im Raum – auszugehen, sie zu beobachten und, durch einen anderen Zugang als den des

694 ebenda

695 Es handelt sich um Robert Rauschenbergs Performance *Elgin Tie*, in der Rauschenberg mit einer lebenden Kuh agierte. Siehe dazu: Nancy Spector: *Rauschenberg und das Theater 1963-1967: Eine ‚Poesie unbegrenzter Möglichkeiten‘*. In: *Robert Rauschenberg – Retrospektive*. Katalog zur Ausstellung in New York – Köln – Bilbao, Dt. Fassung Ostfildern 1999, 226-246, hier: 237; sowie: Calvin Tomkins: *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, New York 1983, 230f

696 D'Arcy Philip Gray: *The Art of the Impossible*. Online-Version: http://www.emf.org/tudor/Articles/dpg_impos.html (5 Seiten, hier: S.1/2) (Stand: 3.9.99)

instrumentellen Gebrauchs, Neues zu finden. Auch hier wird das Rauschen – in diesem Fall der Lichtenanlage – zum Zentrum der ‚Komposition‘. Verstärkung ist die Art der Modifikation, die in der weiteren Arbeit Tudors neben anderen eine Rolle spielen wird.

Die Besonderheit eines Instrumentariums/einer Anordnung zum Ausgangspunkt einer NeuKonfiguration zu machen, diese Idee findet sich in doppelter Weise in Tudors *Bandoneon!* – zum einen was das Titel gebende Instrument selbst angeht, wie auch den neuartigen Umgang mit Lautsprechern.

„*Bandoneon!* dealt with the Bandoneon itself. It’s an instrument, one of the very few instruments which are two-sided, like an accordion is one-sided because the bellows only open in one direction, the bandoneon opens in two directions. But the reed assembly is available on two sides. So I modulated one side against the other. And that was the beginning of the piece *Bandoneon!*“⁶⁹⁷

In *Bandoneon!* benutzte Tudor zum ersten Mal sogenannte Transducer⁶⁹⁸, auf die er in der Verfolgung seiner Idee, Lautsprecher neu zu definieren, gestoßen war. *Rainforest I – IV* (1968-73) ist eine Serie von Arbeiten, die der Erforschung dieser Frage diene. „The heart of the piece is discovery of objects’ resonant characteristics by playing live or recorded sounds through transducers attached to the objects.“⁶⁹⁹ Das Interesse an den besonderen physikalischen Eigenschaften der verwendeten – gesammelten oder gebauten – Objekte verbindet sich mit der Idee, die ‚normale‘ Funktionsweise des Lautsprechers als Übertragungsmedium umzukehren. Am Anfang stand die Vorstellung „to make an orchestra of loudspeakers all having different ‚voices‘, which would all receive a common

697 Matthew Rogalsky. Interview mit Tudor (Tomkins Cove, 2.11.1994). Zit. nach der online-Version: <http://emf.org/tudor/Articles/rogalsky.html> (19 Seiten, hier: 3) (Stand: 11.09.00)

698 In einer Fußnote zur deutschen Übersetzung des Fulleman-Interviews heißt es dazu: „Transducer übertragen, im Gegensatz zu Lautsprechern, Schall nicht über eine schwingende Membran durch das Medium Luft, sondern auf festes Material (Glas, Metall etc.)“ Zit nach Fulleman 1986, 17

699 Matthew Rogalsky: „...in rehearsals, or preparation, or setup or from one performance to another.“ *Live Electronic Music Practice and Musicians of the Merce Cunningham Dance Company*. MA Thesis, Wesleyan University, Middletown 1995 (rev. 1996), 57

input“⁷⁰⁰. Daraus entwickelte sich dann die Grundidee für die *Rainforest*-Serie:

„One of the ideas of my *Rainforest* series is that the loudspeakers should be individuals, they should be instruments. (...) At present it’s a reproducing instrument, but my feeling all along has been that you should regard it as a generating instrument.“⁷⁰¹

Die erste Version von 1968 entstand als Stück für die gleichnamige Choreographie der Merce Cunningham Company. Tudor verwendete, wie er im Gespräch erläuterte, kleine Objekte deren Resonanzeigenschaften über Transducer den Input modifizieren, den er für diese Fassung beschreibt als „I had used oscillators that made animal and bird like sounds“.⁷⁰² Der Output wurde mit einem Kontaktmikrophon verstärkt. In der zweiten Version variierte er zu „vocal input“. Für die dritte Version benutzte er Tonbandmaterial, es war eine simultane Performance zu einer Performance von Cage.⁷⁰³

In der letzten Fassung *Rainforest IV* (1973) werden die Objekte zu Skulpturen, die in einem vom Publikum begehbaren Raum verteilt und von einer unterschiedlichen Anzahl von Performern (von acht an aufwärts) ‚bespielt‘ werden können.

„The largest version of the piece provides an incredibly rich visual and auditory experience. Attending a performance of the work, one can walk up to and even inside some of the loudspeaker objects. The result is a sort of concerto where, as the listener/observer moves about the room, the individual objects come to foreground for a Tudoresque solo, while the other objects recede into accompaniment. The performers select source material that enhances the frequency-response of their objects.“⁷⁰⁴

Die Anordnung von Lautsprechern bzw. Geräuschquellen im Raum, die auch in vorherigen Arbeiten Tudors eine wichtige Rolle spielte, wird in eine andere Dimension erweitert. Die Performance findet nun in einem begehbaren Sound Environment statt.

700 Tudor in: Fulleman 1984 (online-Version), 9

701 Tudor 1972, 25

702 Tudor in: Fulleman 1984 (online-Version), 10

703 ebenda

704 Gray o.J. (Art of the Impossible, online), 3. Eine sehr anschauliche Beschreibung einer Aufführung von *Rainforest* findet sich auch in: Tom Johnson: David Tudors’ *Rainforest* (20.7.1973). In: ders., *The Voice of New Music*, 1989, 93-95

Die Mobilität des Publikums, die es gestattet, das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund während des Hörens und Sehens individuell zu variieren, den Focus zu verändern, hatte Tudor in *Bandoneon!* dadurch ermöglicht, dass er die Objekte auf „remote controlled carts“ setzte: „And I send sound into them and caused them to run about the room.“⁷⁰⁵ Die beweglich gemachten Sound-Objekte sind noch Bestandteil einer Vorführung, die den Raum der Performer und den der Zuschauer trennt. Das spätere Environment hebt diese räumliche Trennung auf und ermöglicht es dem Zuhörer, selbst den Focus zu wählen. Zugleich wird deutlich, dass der (akustische) Raum wesentlicher Bestandteil von Tudors sound systems ist, die sich nicht nur auf die Konfiguration der elektronischen Komponenten beschränken. „Spatial positioning“⁷⁰⁶ ist für Tudor eine Kompositionstechnik und sie verweist zugleich auf den Aspekt der Live Performance, in der erst die Besonderheiten des jeweiligen Aufführungsortes zum Spielmaterial werden können.

Rainforest ist das bekannteste Werk von Tudor, nicht zuletzt deswegen, weil es bis zu seinem Tode (1996) das einzige war, was nicht nur unter seiner direkten Anleitung realisiert wurde. Matthew Rogalsky, der mit Tudor eine solche Realisierung vorbereitet hat, hält als Aufgabe für die Performer fest: „choice of found objects and discovery and orchestration of specific sounds to drive specific objects.“⁷⁰⁷ Die künstlerische Arbeit und Aufgabe liegt im Kern im genauen Beobachten des Materials/der Objekte und der Entwicklung von Neugier und Phantasie. Es geht darum, die inhärenten Möglichkeiten auszuloten, in ungewöhnlichen Gebrauchsweisen ihnen Unvorhergesehenes zu ‚entlocken‘. „Performance is like performing the possibilities which are in front of you. And so what’s in front of you becomes the composition.“⁷⁰⁸ Das deckt sich grundlegend mit der von Behrman im Titel des Abschnitts zitierten Aussage und wird auch von Tudor in anderer Weise in der Konstruktion von elektronischen Systemen fortgesetzt, die mit feedback arbeiten. Das Problem für die Performer besteht nicht nur darin, dass viele Aspekte dieser Realisationen auf mündlicher

705 Tudor in: Fulleman 1984 (online), 9

706 Gray o.J. (online-Version), 3

707 Rogalsky 1995, 58

708 Tudor in: Fulleman 1984 (online), 2

Weitergabe beruhen, sondern darin „ausführbare Möglichkeiten“, die einer elektronischen Konfiguration zugrunde liegen, in ihrem ganzen Umfang zu erkennen.“⁷⁰⁹

709 Ron Kuivila: Composer Inside Electronics. Anmerkungen zu David Tudor. In: *Musik-Texte 69/70*, 1997, 43-45, hier: 43

Prozessorientierung: die ‚Komposition‘ ist die Konstruktion elektronischer Systeme

Auch für die hier neben Tudor exemplarisch angeführten Composer/Performer Gordon Mumma und David Behrman gilt, dass die Komposition – oder allgemeiner: die künstlerische Arbeit mit akustischem Material – als durch die Partitur abgeschlossenes Werk durchstrichen und durch das vorrangige Interesse an Prozessen und deren unvorhersehbaren Resultaten ersetzt wird. In Bezug auf David Behrmans Arbeiten hält DeMarinis fest: „The piece is conceived from the start as a total process and the electronics are designed to carry out that process.“⁷¹⁰

Der Erforschung der besonderen Möglichkeiten elektronischer Konfigurationen führte alle drei – und nicht nur sie⁷¹¹ – dazu, diese sound systems selbst zu konstruieren, zumeist aus verfügbaren und preiswerten Komponenten, aber jenseits des ‚normalen‘ (sprich: eingeführten) Gebrauchs. Behrman hat dafür den Begriff „home made electronics“ geprägt, der diesen Aspekt betont, aber auch andere Anforderungen, die im Kontext der Live Performance notwendig wurden, umfasst, nämlich dass das Equipment leicht und transportabel sein musste. Das setzte auf der Seite der Künstler die entsprechenden technischen Kennt-

710 Paul DeMarinis: *Drifting Harmonies*. In: Ashley 2000, 35-54, hier: 43

711 Andere Namen von Composer/Performern, die in diesem Sinne live elektronisch arbeiten, werden sowohl in Ashleys *Music with Roots in the Aether* genannt und vorgestellt wie auch in den verschiedenen Nummern der Zeitschrift *Source*. Eine zusammenfassende Auswertung dieser Entwicklung existiert z.Zt. noch nicht. Auch insofern muss die Darstellung exemplarisch und ausschnitthaft bleiben. Es geht hier zentral aber um das Verhältnis von Elektronik und Performance und insofern um die an diesen Beispielen deutlich werdende allgemeine Haltung zur Verbindung dieser beiden Ebenen. Die Musiker/Komponisten stellen sich z.T. ausdrücklich in eine spezifisch amerikanische Tradition des Komponisten als Instrumentenbauers (Harry Partch wird als Vorläufer angeführt), der auch insofern er seine eigenen Instrumente konstruiert die westliche Konzertmusiktradition durchstreicht. Andererseits ist die Idee der Neu/Konfiguration elektronischer Anordnungen im digitalen Stadium z.B. von den Musiker/Komponisten von STEIM (Amsterdam) fortgeführt worden, die nicht nur an spezieller Software-Entwicklung arbeiten, sondern auch in Hinblick auf die Interface-Gestaltung ungewohnte und speziell für klangliche Situationen entwickelte Anordnungen konstruieren.

nisse bzw. ihre Aneignung voraus. Es zog aber einen bestimmten technischen Standard nach sich, der sich nicht am zeitgenössischen High-Tech Niveau, was den Künstlern selten oder gar nicht zugänglich war, orientieren konnte und wollte. Nur auf dieser Basis war es möglich, neue und ungewohnte klangliche Konstellationen zu imaginieren und experimentell zu erforschen. Der Sound ist Ergebnis dieses Prozesses an der Arbeit mit den Schaltkreisen, wie es Mumma in einem Gespräch mit Robert Ashley beschreibt:

„When I work with circuitry, maybe I have a sound, but not very commonly. It’s more that there’s an electronic process that I’ve played with that has to do with resonance, and I put some things together to make different parts interact and I play with the configuration. I may like something about the sound that results from my experimentation, and so I explore that direction.“⁷¹²

Dabei entwickelt jeder Musiker/Komponist seine eigenen Intentionen und Akzente in der Konstruktion dieser Systeme. Behrman z.B. experimentierte in den 1970er Jahren mit dem, was er „melody-driven electronics“ nannte, indem er Anordnungen baute, in denen die Elektronik durch Tonhöhen von Instrumentalisten bzw. Sängern gesteuert wurde.⁷¹³ Dabei nutzte er auch die Möglichkeiten der in den 1970er Jahren mit den technischen Innovationen zur Miniaturisierung zugänglich werdenden Mikrocomputer.⁷¹⁴ Mitte der 1970er Jahre z.B. arbeitete er an einem Stück mit dem Titel *Music for Instruments, Microcomputer and Home-made Electronics*, „which uses a Kim-1 microcomputer to examine the actions of the instrumentalists and accordingly change the harmonic accompaniment played by the homemade electronics“:⁷¹⁵

712 Mumma in: Ashley 2000, 108

713 David Behrman: „Extending our nervous systems“. Interview von Robert Ashley. In: Ashley 2000, 27-34, hier: 30

714 Siehe dazu: Hermann-Christoph Müller: Einheit von Klang und Technik. Die Musik des us-amerikanischen Komponisten David Behrman. In: *MusikTexte* 85, 2000, 31-36; sowie Rogalsky 1995, 30ff. Zu dem Begriff ‚Mikrocomputer‘ und der Geschichte der Entwicklung von Synthesizern und digitalen Computern in der Musik der 1960/70er Jahre siehe die beiden Aufsätze: Jerry Davidson: *Synthesizers and the Evolution of Electronic Music*. In: Gregory Battcock (ed.): *Breaking the Sound Barrier. A Critical Anthology of New Music*, New York 1981, 167-173; Hubert S. Howe: *Microcomputers and Electronic Music*. In: Battcock 1981, 174-190

715 DeMarinis in: Ashley 2000, 35-54 hier: 49

Runthrough (1967) – eine seiner ersten Arbeiten mit selbst konstruiertem sound systems – integrierte einen „photocell mixer“, durch den Performer mit Taschenlampen den Sound auf verschiedene Lautsprecher verteilen und so im Raum steuern konnten⁷¹⁶

Was Mumma 1967 für seine Arbeit formulierte war grundlegend für die allen gemeinsame Haltung und den Umgang mit den Möglichkeiten der Elektronik:

„My own electronic music equipment is designed as part of the process of composing my music. I am really like the composer who builds his own instruments, though most of my ‚instruments‘ are inseparable from the compositions themselves. (...) My ‚end product‘ is more than a package of electronic hardware, it is a performance of music... My decisions about electronic procedures, circuitry, and configurations are strongly influenced by the requirements of my profession as a music maker. This is one reason why I consider that my designing and building of circuits is really ‚composing‘. I am simply employing electronic technology in the achievement of my art.“⁷¹⁷

Die für jede Arbeit neu und anders konstruierten elektronischen Systeme sind die Basis dessen, was man als Komposition bezeichnen könnte. Die ‚Partituren‘ bestehen aus Schaltplänen und Spielanweisungen, die dem Performer einen Rahmen vorgeben, aber nichts über den Charakter des daraus resultierenden Sounds aussagen.⁷¹⁸ Behrman hat seine Arbeiten in diesem Sinne als ‚unvollendete Kompositionen‘ bezeichnet, die den Performern eine eigenständige künstlerische Rolle zuweist und damit – zwar nicht ganz so radikal wie es bei Cage der Fall ist – die alleinige Autorschaft des Komponisten durchstreicht.

„The tradition of ‚unfinished composition‘ of course is not new. Much of Jazz and other musics primarily designed for live performance have a lot to do with that kind of idea. You could say that when the composition is unfinished, authority being questioned“⁷¹⁹

716 Siehe dazu: Mark Traylor: Das schnelle Altern der Elektronik. Zur Wiederaufführung von *Runthrough*. In: *Musiktexte* 84, 2000, 37-40

717 Zit. in: Maggi Payne: The System is the Composition Itself. In: Ashley 2000, 109-124, hier: 110/111

718 Siehe dazu Müller in: *Musiktexte* 85, 2000, 35

719 David Behrman. Interview by Theresa Stern (August 1997). Online-Version: <http://www.furious.com/perfect/behрман.html> (Stand 13.4.2001), 4/5

Diese Öffnung der Komposition für den Performer erweiterte er in den 1980er Jahren gemeinsam mit anderen Musikern und visuellen Künstlern zu interaktiven Klang- und Graphikinstallationen, die „jemandem, der möglicherweise nur wenig über Aufführungspraxis, Notationssystem oder Musiktheorie weiß, eine aktive Erfahrung über das Musikmachen vermitteln wollen“⁷²⁰.

Das Interesse an den jeweils einer bestimmten elektronischen Anordnung inhärenten ‚individuellen‘ klanglichen Möglichkeiten war grundlegende Motivation für die eigenen Konstruktionen als Basis der Komposition. Die nach 1965 u.a. von Robert Moog industriell produzierten Synthesizer⁷²¹ wurden aus diesem Grund nicht nur von Tudor abgelehnt.

„That helped me, when the synthesizer came along, because I hated the way those machines were so predictable and it’s very difficult to make them sound, you know different then they’re supposed to.“⁷²²

Auch Gordon Mumma hat mehrfach darauf hingewiesen, dass dieses Verständnis elektronischer Medien als je eigenständige und sich (teilweise) selbst steuernde Systeme der in der industriellen Massenproduktion notwendigen Standardisierung entgegen steht.⁷²³ Der Musiker und Musikkritiker Tom Johnson hat in

720 David Behrman: „Keys to Your Music“. Zur Konstruktion computergesteuerter interaktiver Klanginstallationen. In: *Musiktexte* 85, 2000, 40-42, hier: 40/41

721 David Dunn schreibt: „By 1966 the first production model (of a modular electronic synthesizer) was available from the new company Moog had formed to produce this instrument. The first systems which Moog produced were principally designed for studio applications. (...) By 1969 Moog saw the necessity for a smaller portable instrument and began to manufacture the Mini Moog.“ Dunn führt ebenfalls aus, dass die zeitgleichen Entwicklungen von Donald Buchla einer anderen Designphilosophie folgten. „In contrast to Moog’s industrial stance, the rather counter-cultural design philosophy of Donald Buchla and his voltage-controlled synthesizers can partially be attributed to the geographic locale and cultural circumstances of their genesis (i.e. San Francisco). (...) Right from the start Buchla rejected the idea of a ‚synthesizer‘ (...). He never wanted to ‚synthetize‘ familiar sounds but rather emphasized new timbral possibilities.“ Dunn 1992, 38-40

722 Tudor in: Fulleman 1984, 3

723 Siehe u.a.: Mumma in: Ashley 2000, 99/100. Mumma hat diese Haltung des Eigenbaus und der Umnutzung massenproduzierter Komponenten sowie ihre Neukonfiguration hier in den Zusammenhang eines bestimmten Begriffs von ‚folk art‘ gestellt, der sicherlich auch dem diskursiven (politischen) Kontext der 1970er Jahre geschuldet ist. (Das Interview zum Video wurde ca. 1975 gemacht.) Mumma hat diese

der Rezension einer Aufführung von Behrman festgehalten, dass – im Gegensatz zu den mit selbst konstruierten Systemen arbeitenden Komponisten – die meisten derjenigen, die mit Synthesizern arbeiten, „tend to make use of the same convenient automatic devices supplied by the manufacturers.“⁷²⁴

Mumma hat zugleich deutlich formuliert, dass für ihn und andere Musiker/Komponisten, die in den 1960er Jahren mit solchen Experimenten begannen, die Basis ihrer Arbeit die analoge Technik blieb.

„And most of what we did in the analogue world, David (Tudor) and others at that time – and this is an important idea I think – is that we really worked with special-purpose devices that we had made. (...) And I suppose you could do that with digital things, but you start out with an instrument that’s already there, a general-purpose digital computer, and you then have to work down to the smaller, more special-purpose aspects of it. You know you can’t really change digital stuff in the same way. Except through programming, except through software.“⁷²⁵

Ausschlaggebend war dafür nicht allein das Interesse an einem „special-purpose device“, dessen Besonderheit den je eigenen Sound erzeugen sollte, sondern auch an der Performance als Steuerung eines Prozesses in Realzeit. Dieses Steuern ist ein taktils Eingreifen in die Hardware, eine Handhabung im wörtlichen Sinne, das die Interaktion zwischen Performer und elektronischer Anordnung unmittelbar erfahrbar macht – sowohl für ihn selbst als auch sichtbar für die Zuschauer/Zuhörer. Tudor spricht von einer gelungenen Performance, wenn er eine Situation etabliert hat „which you can handle in a musical way and where the handling of the components seems part of your fingers, part of your thought.“⁷²⁶ Das ist neu und verlässt die Ebene des Instrumentenspiels, auch wenn von den Musikern selbst des öfteren Analogien in dieser Hinsicht formuliert werden. Die der Konstruktion inhärente Eigentätigkeit und Soundgenerierung der elektronischen Systeme erfordert eine neuartige Balance unterschiedlicher Ebenen von *control & communication*.

Begrifflichkeit auch benutzt in: Gordon Mumma: Witchcraft, Cybersonics, Folkloric Virtuosity. In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 1974, 71-77

724 Tom Johnson: David Behrman: Slides and Whooshes (1.2.1973). In: Johnson 1989, 62-63, hier: 62

725 Gordon Mumma. Interview (1994). In: Rogalsky 1995, 135-151, hier: 141

726 Tudor in: Fulleman 1984, 12

Das Schalten, Stöpseln, Regeln – also Steuern des Systems – von Hand geriet aber mit der steigenden Anzahl von Komponenten an seine Grenzen. So zeigt Adams, dass mit der Entwicklung von *Untitled* sich auch die Zahl der involvierten Komponenten auf bis zu achtzig erhöhte, die unmöglich von Tudor in Realzeit zu bedienen waren. Er löste das Problem in diesem Fall teilweise durch Tonbandaufnahmen, die in der Aufführung wieder modifiziert wurden.⁷²⁷ David Behrman arbeitete aus einem ähnlichen Grund – wie erwähnt – mit digitalen Mikrocomputern.

„Mitte der siebziger Jahre erfahren die ‚homemade electronics‘ eine entscheidende Verbesserung. Die ersten Kleincomputer ermöglichen nicht nur die vorprogrammierte Steuerung der immer zahlreicher werdenden Oszillatoren und Modulatoren, sondern auch die Interaktion eines Instrumentalisten mit den Synthesizern.“⁷²⁸

Die ersten Anordnungen, die unter musikalischen Aspekten digitale Computermodule einbezogen – wie von Salvatore Martirano oder Ed Kobrin zu Beginn der 1970er Jahre entwickelt⁷²⁹ – waren genau in diesem Sinne hybride Systeme, „marrying digital control sophistication to the realtime sound generation capabilities of the analogue synthesizer.“⁷³⁰

Vor der mit der Chip-Entwicklung einsetzenden Miniaturisierung der digitalen Computer-Architektur war dessen Einbezug in Live Performances allein durch die Größe der Anlagen Grenzen gesetzt, vom Zugang gar nicht erst zu sprechen. So hat Gordon Mumma 1970 als einer der ersten Künstler in *Conspiracy 8* mit einem digitalen Computer auf rudimentäre Weise online gearbeitet, in dem er einen „data-link“ zwischen dem Ort der Live Performance (New York; Guggenheim Museum) und einem PDP-6 Computer (Boston) per Telefonleitung und Fernschreiber herstellte.

„Using a data-link, the remote computer received information about the performance, made decisions according to a basic program, and issued instructions to the performers. The computer participated as a decision-

727 Siehe dazu: John D.S.Adams: Die Elektronik ‚für sich sprechen‘ lassen. David Tudors „Toneburst“. In: *Musiktexte* H.69/70, 1997, 83-85, 84

728 Müller in: *Musiktexte* 85, 2000, 31-37, hier: 34

729 Siehe dazu Dunn 1992 sowie Mumma 1975

730 Dunn 1992, 53

making member of the ensemble (...).“⁷³¹

Mumma hat das selbst als ein erstes eher unbeholfenes Experiment bezeichnet.⁷³²

Die Idee einer in Realzeit stattfindenden control & communication durch direktes Ein-Greifen in die elektronischen Systeme, durch eine direkte Verbindung zwischen dem System und dem Körper des Performers – wie es Frederic Rzewski 1968 formulierte⁷³³ – wird für die digital basierten, ‚interaktiven‘ Medien-(Kunst)-Installationen der 1990er Jahre wieder relevant in der Gestaltung der Interfaces.

731 Mumma 1975, 300; sowie: Gordon Mumma/Stephen Smoliar: The Computer as a Performing Instrument. *Artificial Intelligence Memo No. 213* (MIT), Cambridge, Mass. 1971, 8ff

732 Mumma in Rogalsky 1995, 141

733 Frederic Rzewski: Statement. In: *Source* 3, Vol. 2, No. 1, 1968, 23

Kunst aus dem Rauschen der Systeme: „To generate sound without any input source material“ (David Tudor)

Ron Kuivila hat die Arbeiten Tudors unter dem Aspekt der technischen Implementierung in fünf Kategorien unterteilt, wovon eine zentrale Kategorie die Arbeit mit Rückkopplungs-Systemen betrifft – einer Konfiguration, die in der zeitgenössischen *Live Electronic Music* in unterschiedlichen künstlerischen Konzepten einer wichtigen Rolle spielt. Sie macht deutlich, wie die Idee einer teilweisen Delegation von *control & communication* an dynamische Systeme auf der Basis leicht verfügbarer Komponenten und unter Einbezug der Performance Situation entwickelt wurde. „Netzwerke mit phasenverschobener Rückkopplung“⁷³⁴ nennt Kuivila das Merkmal dieses Stranges in Tudors Arbeit und weist daraufhin, dass Tudor 1970 unter den besonderen Bedingungen des Expo Pavillons in Osaka mit diesen Anordnungen zu experimentieren begann. Gordon Mumma, der in dieser Zeit wesentlich zur Ausarbeitung elektronischer Systeme – u.a. für Cage und Tudor – aufgrund seiner Kenntnisse beitrug, hatte für den Pavillon eine „sound-modifier console“⁷³⁵ konstruiert, mit der auch Tudor seine *Pepsi*-Stücke realisierte (*Pepsibird, Anima Pepsi, Pepsillator, Microphone*). Tudor selbst hat die grundlegende Idee zu *Microphone*, die er in den 1970er Jahren experimentell weiter entwickelte, im Gespräch beschrieben:

„The original concept for *Microphone* came from the work I did in the Pepsi Pavilion at the Expo 70 in Osaka. (...) In the end, the number of loudspeakers in the space was 37 and there were 8 input channels which could contain modifying equipment. Each of the eight input channels could have a program card which routed them to the 37 loudspeakers in different ways so that one could make circles and squares. The building structure was that of a _ sphere so that the spatial propositions were quite interesting.

I was one of the programmers for the musical side (...). I made ten different programs there (von denen nur 4 realisiert wurden, die Verf.). One of them dealt with shotgun microphones which are highly directional,

734 Kuivila 1997, 44

735 Gordon Mumma: A Brief Introduction to the Sound-Modifier Console. In: Klüver/Martin/Rose 1972 (Pavilion), 235-237

using them in conjunction with the modifying equipment in the sound system without any sound input. That is nothing went into the microphones except the natural feedback. The modifying equipment gave me gating possibilities, since simply pointing the microphones in space and then having the sound moving between the loudspeakers at certain speeds, the feedback would occur only for an instance. There were marvellous sounds made that reminded me of being on a lonely beach, listening to birds flying around the air.“⁷³⁶

Die Besonderheit des Aufführungsortes (die Pavillon-Kuppel) wie auch die Verteilung einer großen Anzahl von Lautsprechern, mit denen wiederum ein eigener akustischer Raum gebildet werden konnte, sind Teil der feedback-Anordnungen, mit denen nicht nur Tudor zu dieser Zeit arbeitete. Die Verbindung von Mikrofon und Lautsprecher zur Rückkopplung, die im allgemeinen nur aus einem einzigen Ton besteht, wird von Tudor in *Microphone* durch einen Ringmodulator in eine komplexe Menge von Tönen verwandelt.⁷³⁷ Auf diese Weise nähert er sich der Unvorhersehbarkeit des Resultates in der Performance an. Die Arbeit an Rückkopplungs-Konfigurationen entwickelt er in diese Richtung weiter, wie es Ron Kuivila beschreibt:

„Tudors Verfahren beruhten auf Rückkopplungs-Netzwerken unterschiedlicher Form, die außerdem zu einem autonom sich verändernden ‚chaotischen‘ Verhalten tendierten. (...) Danach entdeckte Tudor, dass er die Frequenz der Rückkopplung durch elektronische Phasenverschiebungsnetze beeinflussen konnte. Durch die gleichzeitige Nutzung mehrerer Phasenverschiebungsnetze konnte er eine elektronische Situation herstellen, die bei sorgfältiger Abstimmung aus sich heraus instabil war. Diese Entdeckung ermöglichte ihm, mit ausschließlich elektronischen Mitteln elektronische Situationen zu schaffen, die ihr eigenes dynamischen Verhalten aufweisen.“⁷³⁸

„To generate sound without any input source material“ und „unpredictable oscillations“⁷³⁹ nennt Tudor selbst als Ziele dieser Experimente, zu deren Realisationen die Arbeiten *Untitled* (1972), *Microphone* (1973), *Toneburst* (1974)

736 Tudor in: Hultberg 1988 (online-Version), 8/9

737 Kuivila 1997, 45

738 ebenda

739 Tudor in: Hultberg 1988 (online-Version), 8

und *Pulsers* (1976) gehören.⁷⁴⁰ David Behrman hat diese ‚Werkreihe‘ Tudors als revolutionär bezeichnet, insofern sie sich unmittelbar an die Erforschung einer Klangsituation machte, die „Musik ohne eigentliche Klangquelle“⁷⁴¹ generiert, also allein auf dem Rauschen der Rückkopplungs-Anordnung beruht. Das macht auch die Radikalität deutlich, mit der sich Tudor – im analogen Stadium der Elektronik – dem systemischen Aspekt widmete. *Toneburst* gilt als Höhepunkt dieser Entwicklung, eine Arbeit, die ebenfalls für die Merce Cunningham Company entstand (die Choreographie trug den Titel *Sounddance*). Der Kern der Konzeption liegt darin, „in der Realzeit einer Aufführung phasenverschobene Schwingungen zu erzeugen, ohne vorher aufgenommene Signale zu verwenden“ und „das Ausgangssignal so zu verarbeiten, dass es multipliziert und weiter differenziert wurde“.⁷⁴² Das Rauschen der elektronischen Anordnung wird zum Zentrum der Sound Generierung und verweist damit auf nichts Anderes als auf die Arbeit der Systeme/Apparate/Maschinen selbst.

„Das Rauschen der Materie birgt Kunst in sich, sobald die Versuchsanordnung Kunstwerk das Uneingegrenzte wahrnehmbar macht, das heißt die Redundanz fortwährender Rückkopplung zur Wirkung kommen lässt.“⁷⁴³

Auch das ist klar, selbst wenn das Rauschen auf nichts Anderes als die Systeme selbst verweist, muss es gerahmt und geordnet werden, um als Kunst erkannt (bzw. überhaupt als vom allgemeinen Rauschen Abgetrenntes wahrnehmbar) zu werden. Das System wird als sich selbst steuerndes und Output generierendes ‚Gegenüber‘ des Performers entworfen, dem Tudor – in einer anthropomorphisierenden Redeweise – auch ‚personality‘, ‚its own life‘ zuschreibt. Allerdings liegt darin weniger der Versuch, der in den Begrifflichkeiten der zeitgleichen Artificial Intelligence-Forschung aufscheint, das Unbekannte und Undurch-

740 Diese Arbeiten nennt Kuivila im Kontext dieser Anordnungen. Siehe auch: Werkverzeichnis David Tudor. In: *Musiktexte*.69/70, 1997, 96

741 David Behrman: Chaotische Systeme – Tudor. In: *Musiktexte* 69/70, 1997, 73-75, hier: 75

742 Adams in: *Musiktexte* H.69/70, 1997, 83-85, hier: 84

743 Christian Scheib: Die indiskrete Arbeit am Realen. Das Rauschen ist die Musik. In: Sabine Sanio/ Christian Scheib (Hrsg.): *Das Rauschen*, Graz/Hofheim 1995, 67-80, hier: 72/73

schaute metaphorisch dem Menschen nahe zu rücken.⁷⁴⁴ Vielmehr akzentuiert Tudor damit die Eigenständigkeit, die inhärente Dynamik der Anordnungen, deren Besonderheiten vom Künstler selbst entworfen und konstruiert sind.

Die künstlerische Arbeit besteht darin, „der Maschine die richtigen Fragen zu stellen“ und auf dieser Basis Anordnungen zu konstruieren, mit denen er das Spiel (auch als Wettkampf) aufnehmen kann. Insofern sind sie dann keineswegs als geschlossene Systeme gedacht oder entworfen.

Das Verhältnis von unvorhersehbaren Klangereignissen als Resultat der elektronischen Konfiguration und dem direkten Eingreifen des Composer/Performers thematisiert Tudor u.a. am Beispiel *Toneburst*. Es zeigt das Austarieren des labilen Verhältnisses von ‚control‘ und ‚interfere‘ als Aufgabe des Performers:

„So you’ve set up a situation where you have some control and then you perform...“ Tudor: „Yes, well I let it play itself as much as I can, but if it doesn’t, then I interfere.“⁷⁴⁵

Die Realisation (der Komposition als Prozess) findet erst in der Performance, in der Interaktion zwischen elektronischer Konfiguration und dem Performer statt, der nicht nur die Kenntnisse der inhärenten Möglichkeiten dieser (einmaligen) Konfiguration mitbringt, sondern auch eine Idee von Strukturierung und eine Vorstellung des klanglichen Ergebnisses. Für *Toneburst* war es, wie Tudor selbst formulierte:

„The essential thing that had to happen there was the rhythm taking over. So that halfway through the piece the rhythmic element would begin and eventually drive everything crazy. But other than that everything could happen because there was basically just an oscillation in a state of instability.“⁷⁴⁶

Mit Schichtung, Überlagerung und Verschiebung inhärenter rhythmischer Muster verschiedener Komponenten hat Tudor dann auch in *Pulsers* gearbeitet.⁷⁴⁷

744 Siehe z.B.: Heinz von Foerster: Wahrnehmen wahrnehmen (1989). In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, 434-443, hier: 438

745 Tudor in: Fulleman 1984, 2

746 ebenda, 4

747 Tom Johnson hat eine Aufführung von *Pulsers* 1977 beschrieben: „Die meiste Zeit schien es so, als wenn die Lautsprecher sich räuspern würden. Sie spuckten und

Und so wird die Performance zu einer control & communication-Situation, in der der Performer steuernd in die Eigendynamik der Anordnung eingreift, wenn der Sound Output z.B. zu gleichförmig wird. Auch der Neustart des Systems ist eine, wenn auch ultimative, Möglichkeit des Eingreifens.

„The last resort is always to cut it off completely and start over – that’s perfectly acceptable. As a matter of fact, that’s part of the whole operation. I found that very rarely did I feel that there was an unacceptable situation, even though I don’t like it when feedback takes off. (...) I guess what I am trying to say is that since it’s supposed to be an unpredictable oscillation, that’s the condition in my mind. So that it stays in a so-to-speak static state, then that’s when I have to grapple. If I get it balanced, it’s constantly producing a variety of itself.“⁷⁴⁸

knallten und taten ganz einfach das, was die Schaltkonfiguration vorgab. (...) Tudor ließ einfach zu, dass die Geräte ohne derartige Rücksichtnahme ihr raues Spiel treiben konnten. Zugleich besitzen viele Klänge eine einzigartige Qualität, einfach weil die rhythmuserzeugende Konfiguration so ausgeklügelt ist und auch, weil es kein hohles koloristisches Beiwerk gibt.“ Zit. nach (der dt. Übersetzung): Tom Johnson: *Sich räuspernde Lautsprecher. David Tudors selbstgebaute Pulsgeneratoren. In: Musiktexte 69/70, 1997, 76*

748 Tudor in: Fulleman 1984, 8

Rückkopplung als künstlerische Strategie

Der Entwurf von Rückkopplungs-Anordnungen als Teil eines sound systems spielt auch in den Arbeiten anderer zeitgenössischer Musiker/Komponisten eine Rolle, wenn auch in anderen Kontexten. Die elektronisch erzeugte Rückkopplung als Störgeräusch zwischen Mikrofon und Lautsprecher im Fall des ‚normalen‘ Gebrauchs dieser Medien zu vermeiden, wird in unterschiedlicher Radikalität zu einer Form des durch die elektronische Anordnung selbst generierten Sounds, der mehr oder weniger stark durch den Performer gesteuert werden kann und damit eine Möglichkeit der Interaktion zwischen System und Performer eröffnet. Insofern der durch Rückkopplung erzeugte Output von der räumlichen Verteilung der Lautsprecher und den Resonanzeigenschaften des Raumes abhängt, verweist dieses Verfahren als künstlerische Strategie eben auch auf den Einbezug des Aufführungsortes als Teil eines Sound Systems - wie es auch für Tudors Arbeiten angesprochen wurde.

Die folgenden Beispiele machen in unterschiedlich komplexer Kombination der Faktoren Verstärkung, Input und Kontrolle des Prozesses verschiedene Formen von rückgekoppelter Klanggenerierung deutlich. Michael Nyman hat darauf aufmerksam gemacht, dass diese Art der Anordnung zugleich auch auf die Idee verweist, dass das Ergebnis dieses Prozesses in Performance unvorhersehbar sein soll.

„One of the most straightforward methods of ensuring unpredictability in the performance of live electronic music – a method which exploits the potentials of the machines themselves coupled with various simple facts of acoustic life – is the use of feedback.“⁷⁴⁹

Eine der damals bekanntesten und oft aufgeführten, schon 1964 entstandenen Arbeiten mit Rückkopplung ist Robert Ashley's *The Wolfman*. Zu vorgefertigten Tonbandcollagen (die kompositorische Spielanweisung stellt zwei zur Auswahl) findet eine nach genauen Regeln beschriebene Vokalimprovisation statt, die, extrem verstärkt, Rückkopplungen in Gang setzt.

„Between each vocal phrase (...) the singer or his assistant should increase

749 Nyman 1974, 84

(gradually) the amplification of the microphone signal until steady feedback sound is produced. The transitions between the feedback sound and the vocal sustained-tones (...) should be as smooth and ambiguous as possible.“⁷⁵⁰

Diese Idee eines fließenden Übergangs zwischen dem Output der beiden Sound Systeme' (Stimme und Verstärker/Mikrofon) beruhte auf einer besonderen Form der Steuerung des feedbacks, indem „der Vokalsolist die akustische Rückkopplung höchstpersönlich (mit Hilfe seiner Mundhöhle) kontrolliert“.⁷⁵¹ Ralf Dietrich hat darauf hingewiesen, dass Ashley nicht allein an der technischen Seite der elektronisch erzeugten Rückkopplung interessiert ist, sondern an Rückkopplung als Grundlage jeder kommunikativen Situation. In diesem Sinne ist Rückkopplung auch Thema eines früheren Stückes von Robert Ashley – *Public Opinion Descends upon the Demonstrators* (1961) –, das ohne vergleichbare Technik arbeitet, sondern mit einem menschlichen ‚Klangkontrollleur‘ der musikalische Reaktionen auf die Reaktionen des Publikums organisiert, das dann wiederum reagiert und so eine feedback-Schleife generiert.⁷⁵²

Aufgrund der für die Rückkopplung notwendigen großen Lautstärke ging in der Aufführung von *The Wolfman* dieser Aspekt einer Interaktion zweier Resonanzräume (Mundhöhle und Aufführungsort) verloren. Das ohrenbetäubende

750 Robert Ashley: *The Wolfman* (for amplified voice and tape). In: *Source. Music of the Avantgarde 4* (Vol.2 No. 2) 1968, 5-6, hier: 6. Die Partitur des Stückes ist eine Beschreibung der physiologischen Vorgänge, die der Vokalsolist in Gang setzen muss sowie eine Anweisung wie das Stück im Spiel zu entwickeln ist.

751 Ralf Dietrich: Unzensurierte Simultaneität der Stimmen. Robert Ashley's Frühwerk. In: *Musiktexte* 88, 2001, 63-81, hier: 72. In der ‚Partitur‘ von Ashley heißt es: „The singer should keep his mouth quite close to the microphone in order to achieve a proper acoustical mixing of the voice sounds and various elements of the feedback sound.“ Zit. nach Ashley 1968, 6

752 Dietrich schreibt dazu: „Da die Bühne gewissermaßen ins Auditorium verlegt ist, wird von Ashley schließlich, je nach der Größenordnung des Stückes, das Publikum verteilt, räumlich aufgeteilt, und auf die Aktivitäten einzelner Zuhörer hin den Beobachtungen eines ‚Klangkontrollleurs‘ ausgesetzt, der nach vorgegebenen Regeln auf bestimmte Aktivitäten reagiert, indem er das situative Verhalten des Publikums in den entsprechenden Teil (des Publikums) klanglich zurück projiziert.“ Zit. nach Dietrich 2001, 64/65. Die Rückkopplung als Teil einer kommunikativen Situation verweist hier – selbstreflexiv – auf die Aufführungssituation selbst und thematisiert zudem noch das ‚Rauschen‘ des Publikums angesichts einer musikalisch/klanglichen Anordnung, die es nicht versteht bzw. die es irritiert.

„Geheul“ des *Wolfman* sollte – so stellt es die Spielanweisung Ashleys allerdings den Performern frei – von einer auf entsprechende theatrale Effekte setzenden Szene ergänzt werden: „*The Wolfman as a sinister nightclub vocalist, spotlight and all.*“⁷⁵³

David Behrmans *Wave Train* (1966), in verschiedenen Versionen für zwei bis fünf Aufführende, kombiniert die Resonanzeigenschaften des Klaviers mit den Möglichkeiten der elektronisch erzeugten Rückkopplung. „(...) the player should have a minimum of two guitar pickups, each with its own volume control and, if available, its own tone control (equalizer).“ Im Kern besteht die Anordnung darin, dass die Lautsprecher-Rückkopplung die Saiten des Klaviers in Schwingung versetzt. „The loudspeaker feedback should make the strings resonate, and the resonance should, in turn, be fed back into the speakers through the pickups.“⁷⁵⁴ Die performative Realisation hängt von verschiedenen Faktoren ab und lässt da auch den Aufführenden Wahlmöglichkeiten: in der Art des Klaviers/Flügels, in den elektronischen Geräten, in der Position der Lautsprecher und in den akustischen Eigenschaften des Raumes.⁷⁵⁵ Allerdings legt Behrman in seinen Instruktionen Wert darauf, dass das ‚Aufheulen‘ eines unkontrollierten Feedbacks vermieden werden soll.

Eine in der Anordnung minimalistische Version der Klangerzeugung durch Rückkopplung entwarf Steve Reich in *Pendulum Music* (1968). Mehrere Mikrofone, die jeweils mit einem Lautsprecher verbunden sind, hängen in dessen unmittelbarer Nähe von der Decke.

„The performance begins with performers taking each mike, pulling it back like a swing (...). Performers then carefully turn up each amplifier just to the point where feedback occurs when a mike swings directly over or near to its speaker. Thus a series of feedback pulses are heard (...) depending on the gradually changing phase relations of the different mike pendulums. Performers then sit down and listen to the process along with

753 Ashley 1968, 6

754 David Behrman: *Wave Train*. In: *Source. Music of the Avantgarde* 3, Vol. 2, No. 1, 1968, 27-32, hier: 29

755 Müller 2000, 31-36, hier: 34

the audience.“⁷⁵⁶

Die Aufführung endet, wenn alle Mikrofone in Ruhestellung sind und die Rückkopplung einen kontinuierlichen Klang produziert. Das Pendel als sichtbar gemachte Schwingung zeigt dann gleichzeitig mit der akustischen Schwingungserzeugung den Vorgang optisch. Die Dauer der Aufführung liegt in der Anordnung selbst, im Prozess, dem ein simpler physikalischer Vorgang zugrunde liegt, in den – einmal ausgelöst – nicht mehr eingegriffen wird. Das unterstreicht die Anweisung an die Performer, die selbst zu Zuhörern, d.h. Beobachtern des Prozesses werden. So wie es Steve Reich 1968 an anderer Stelle formulierte: „Though I may have the pleasure of discovering musical processes and composing the musical material to run through them, once the process is set up and loaded, it runs by itself.“⁷⁵⁷ Diese Haltung des Nicht-Eingreifens in den einmal in Gang gesetzten Prozess unterscheidet ihn allerdings von anderen Künstlern wie etwa Gordon Mumma.

Das Interesse der Composer/Performer an dieser Art der Anordnung zur Klangerzeugung liegt im Charakter des sich (teilweise) selbst steuernden Systems – das, wie Tudor es formulierte, „has its own life“, und das in der Performance unvorhergesehene und ungewohnte klangliche Situationen erzeugt. Mit steigender Komplexität der elektronischen Schaltungen wird das Interesse an Formen der Interaktion – von *control & communication* – zwischen dem Performer und der Eigentätigkeit des Systems deutlich. Gordon Mummas *Hornpipe* (1967), eine Arbeit, die ebenfalls mit Rückkopplung arbeitet, ist ein frühes Beispiel dafür, ebenso wie die erwähnten Arbeiten von Tudor. Maggi Payne schrieb zu *Hornpipe*:

„In essence the system is a highly controlled and sophisticated feedback network, and as such characteristically utilizes the resonances of the space and the positioning of the performer (and therefore the microphones) in relation to the placement of the speakers.“⁷⁵⁸

756 Steve Reich: *Pendulum Music*. Abgedr. In: Nyman 1974, 11

757 Steve Reich: *Music as a Gradual Process* (1968), als Teil in: Steve Reich: *Writing about Music* (1974). In: Battcock 1981, 150-164, hier: 151

758 Payne in: Ashley 2000, 109-124, hier: 111

Hornpipe ist ein Stück, das das Waldhorn (French horn) verbindet mit dem, was Mumma „cybersonic console“ nennt, einen Begriff, den er für das speziell von ihm für seine eigenen Stücke gebaute elektronische Equipment geprägt hat. „The cybersonic console is a small analog computer which attaches to the horn player’s belt.“⁷⁵⁹

Der Begriff „cybersonic“ (cybernetic und sonic) markiert zugleich den Kontext und die Herkunft dieser Betrachtungsweise und akzentuiert den Aspekt des *control & communication*. Rückkopplung als eines der Basisprinzipien der Kybernetik⁷⁶⁰ wird Teil einer künstlerischen Strategie. Interaktion in diesem Sinne wird zum Kern der performativen Realisation.

„That word ‚cybersonic‘ I put on it, which is that I made circuitry which could take certain responsibility for what happened. You may be bothered by the semantics. I made circuitry which had decision-making possibilities, and I allowed it to make decisions. I knew the kind of decisions it would make, and I made its environment for it. An then I could share decision-making with it. (...) Hornpipe is a good example for that. The circuitry had certain things that it does - resonant characteristics. And by means of microphones it hears what I do and the space that I do it in, and by means of loudspeakers I hear what I it does, and we adjust ourselves to each other and to the circumstances through the course of a performance. (...) It’s an ensemble piece.“⁷⁶¹

759 ebenda. Payne beschreibt die Anordnung dort genauer: „The circuitry consists of a parallel configuration of automatically tunable, gated amplifiers which are set in motion by the sounds of the horn and adjust their resonances to compliment the acoustical resonances of the performance space. These sounds are picked up by two miniature microphones at the console. Each gated amplifier has a memory which accumulates information according to the sequence of sounds played by the hornist and their effects on the resonances of the space, and when sufficient information has been obtained the electronic gate opens, thus emitting the resonance of that particular amplifier through the loudspeakers. This sound is in turn picked up by other channels of the console and reinterpreted, possibly with the additional input of more sounds from the French horn, thereby activating more circuits to open and creating further combinations. Since the circuits are stereophonic, they also respond to each other.“ Siehe zur Erläuterung auch: Mumma/Smoliar 1971

760 Siehe die Grundlagen in: Norbert Wiener, *Kybernetik* (dt. und erw.) Düsseldorf 1963; und z.B.: Heinz von Foerster: *Ethik und Kybernetik zweiter Ordnung*. In: ders.: *Kybernetik*, Berlin 1993, 60-83; Heinz von Foerster: *Kybernetik*. In: ders.: *Wissen und Gewissen*, hrg.v. von S.J.Schmidt, Frankfurt/M. 1993, 72-76

761 Gordon Mumma: „I’m using the by-product of my culture“. Interview von Robert Ashley. In: Ashley 2000, 97-108, hier: 105

Das ‚Ensemble‘ wird von einem Netzwerk miteinander verbundener ‚Systeme‘ gebildet: Mensch/Performer, der hier nicht nur steuernd in die elektronische Anordnung eingreifen kann, sondern auch ein traditionelles Musikinstrument als ‚Interface‘ spielt, die elektronische Konfiguration (cybersonic console) und der Raum mit seinen akustischen Besonderheiten. Die Entscheidungen während der Performance werden verteilt. „Die Maschinen werden – in einem begrenzten Umfang – veranlasst zu improvisieren“, wie es Frederic Rzewski formulierte, „was eine nicht-triviale Handhabung von Elektronik für Musik bedeuten könnte.“⁷⁶²

Zwei Aspekte werden zusammenfassend deutlich: die Prozessorientierung als künstlerische/kompositorische Haltung erstreckt sich auf zwei Ebenen: auf die Konstruktion einer bestimmten und nur für diesen Zweck entworfenen/gebauten elektronischen Anordnung und auf die Realisation der ihr ‚eingeschriebenen‘ Möglichkeiten im Prozess der Performance. „The circuitry is the process is the score is the work itself. The performance is an exploration of what that particular process allows.“⁷⁶³

762 Frederic Rzewski: *Die Poetik der Improvisation* (1971/1983). In: *Musiktexte*.3, 1984, 20-26, hier: 26

763 Payne in: Ashley 2000, 109

Performance Praktiken: die Kopplung von Körper/Bewegung und Sound System und die Kopplung von Klang und Licht/Bild

Unter den Aspekten des Experimentellen und der Unvorhersehbarkeit ist die Performance – wie es bei Cage auch der Fall ist – die Realisation des den medialen Anordnungen inhärenten (vom Komponisten eingebauten) Prozesses in Realzeit. Sie ist die Vorführung und Erforschung dessen, was diese wiederum als Prozess konzipierten Anordnungen erlauben oder, wie David Behrman sagt, „die allmähliche Entfaltung der Möglichkeiten der Systeme“⁷⁶⁴. Die Verteilung der Autorschaft als Durchstreichen der traditionellen Rolle des Komponisten ist zunächst eine (teilweise) Delegation an die Dynamik der medialen Anordnung, dann aber auch eine an die Aktionen des/der Performer – als eine Form der kollektiven Improvisation⁷⁶⁵ – bis hin zur ‚interaktiven‘ Beteiligung des Publikums.

Dabei steht auf einer ersten Ebene das direkte Schalten und Regeln, taktile Handhaben der Steuerung als eine Form der Kopplung zwischen Performer und elektronischem Sound System im Zentrum. Für den Zuhörer werden die Operationen an den elektronischen Komponenten sichtbar vorgeführt, wie es Tom Johnson an einer Aufführung David Tudors beschrieben hat:

„Pulsers hat auch visuelle Aspekte. (...) Tudor zu beobachten, war besonders interessant. Auf seinem Tisch voller Elektronik müssen mindestens fünfzehn oder zwanzig verschiedene kleine Geräte gestanden haben, die alle mehr oder weniger die ständige Aufmerksamkeit erforderten. Eine Drehung an einem Knopf hier, eine andere da, eine Pause, um eine Verbindung zu überprüfen, die feinfühligere Bewegung einer Einblendung, ein weiteres Nachregeln dort, und so weiter. Zumindest eine Hand war immer in Bewegung, und wenn er irgendwo etwas regelte,

764 Behrman in: Ashley 2000, 32

765 Siehe dazu die Selbstdarstellung und Diskussion der Live Electronic Music Gruppen/Kollektive in: Source 3, 1968, 15-25. Dort wird auch die Frage nach der Art und der Produktivität von Improvisation diskutiert. „Performer’s music=composition becomes performance=a kind of ‚instant composition‘ (only one step from improvisation). It’s virtue is fragility.“ Lukas Foss, zit. nach ebenda, 17

konnte man sofort hören, was er gemacht hatte.“⁷⁶⁶

In *Bandoneon!* (Tudor) und *Mesa* (Mumma) sowie in *Hornpipe* (Mumma) wird dieses unmittelbare Operieren an den Schaltern, Reglern u.a. unterbrochen durch das Spiel eines traditionellen Musikinstrument – in den ersten beiden Arbeiten durch das Bandoneon, in der dritten durch das Horn –, das als eine Schnittstelle (Interface) zwischen Performer und elektronischem System fungiert. Für Mumma ist das Bild des Hornisten selbst ein theatrales Element seiner Performance:

„Everybody has seen the horn player: it’s an archetypal image which I’m perfectly conscious of - using a theatrically standard situation within which I did my acoustical experimentation.“⁷⁶⁷

Auf einer weiteren Ebene wird mit verschiedenen anderen, technisch vermittelten Formen der Kopplung von Körper/Bewegung und Steuerung experimentiert. Fotozellen als Steuerungselemente – wie sie auch im TEEM, dem zentralen elektronischen System der *Nine Evenings* und in einer komplexeren Weise als Lichtschranken im Raum in *Variations V* eingesetzt wurden – spielen eine wichtige Rolle.⁷⁶⁸ David Behrman arbeitet z.B. in *Runthrough* (1967) und *For Nearly an Hour* (1968) – einer Komposition für die Cunningham Company – mit einem Fotozellen-Mischer, den Frederic Rzewski 1965 entworfen hatte, um den Klang auf verschiedene Lautsprecher im Raum zu verteilen.

„The 1960s pieces like ‚Runthrough‘ used a simple circuit for light-activated sound distribution. We used to stir sounds around multi-channel surround sound systems by waving little flashlights over the photocell mixers in darkened halls.“⁷⁶⁹

An diesen einfachen Komponenten wird ebenso wie im simplen Schalten, Regeln und Knöpfe-drehen in rudimentärer Weise deutlich, dass es in der Frage

766 Tom Johnson: Sich räuspernde Lautsprecher (O: 1977). In: *Musiktexte* 69/70, 1997, 76

767 Mumma, in: Ashley 2000, 100

768 Volker Straebel hat die Wiederentdeckung von Fotozellen als Steuerungsinstrumente in den 1960er Jahre historisch kontextualisiert und weitere Beispiel aus dem Bereich Licht/Ton-Installationen beschrieben. Straebel 1997

769 David Behrman, zit. nach Interview von Theresa Stern (August 1997), online-Version unter www.furious.com/perfect/behрман.html (Stand 13.4.01), 2/3

der Steuerung um die Kopplung von menschlicher Bewegung und Signalübertragung/Modifizierung geht. Unter dem Aspekt der Mensch/Maschine-Interaktion im allgemeinen kybernetischen Sinne lässt sich der Umgang mit traditionellen Musikinstrumenten auch so beschreiben, wie z.B. Jeff Pressing es getan hat: „In nearly all instruments, the information transfer from human to instrument depends upon its dynamic encoding in human movement.“⁷⁷⁰ Die Virtuosität des Musizierenden ist u.a. die Virtuosität der jeweiligen Körperbewegung. Diese Körperlichkeit des Musizierens, des Spiels auf traditionellen Instrumenten, die in den Knöpfen und Schaltern der elektronischen Systeme fast ganz zu verschwinden scheint, wird hier auf andere Art und Weise thematisiert und akzentuiert. Die Verbindung der Bewegung der Tänzer in *Variations V* über Fotozellen als Steuerungselemente, die allerdings nur als An/Aus-Schalter funktionierten, mit dem Sound Output war einer der zeitgenössischen Schritte in diese Richtung. Mit einer anderen Form der Kopplung, die noch deutlicher das Thema Bewegung vorführt, arbeitete Gordon Mumma in drei seiner Arbeiten, von denen eine wiederum für/mit den Tänzern der Cunningham Company entstand. In *Beam* (1969), *Telepos* (1971, Choreographie: *TV Rerun*) und *Ambivex* (1972) benutzte er „accelerometers“, die die Geschwindigkeit bestimmter Bewegungen abnahmen und als Signale an das elektronische System gaben. *Beam* ist ein Stück für zwei Violinen bzw. Violine und Viola.

„The players wear ‚bow-arm coordinate sleeves‘ which contain accelerometers. The acceleration and decelerations of the bow arm are sensed by the accelerometers. An analysis of these signals is made by the cybersonic modification circuitry which is also analysing the sounds that are being played.“⁷⁷¹

In *Telepos* tragen die Tänzer jeweils drei dieser Beschleunigungsmesser in einem Gürtel an ihrem Körper, so dass hier – auf eine erheblich komplexere Art als es in *Variations V* möglich war – die Körperbewegung der Tänzer den Sound Output kontrolliert. In *Ambivex* sind die ‚accelerometers‘ mit der rechten Hand eines Hornspielers verbunden. Insbesondere die doppelte Nutzung der

770 Jeff Pressing: Cybernetic Issues in Interactive Performance Systems. In: *Computer Music Journal*, Vol.14, No. 1, Spring 1990, 12-25, hier: 12

771 Payne in: Ashley 2000, 116. Dort sind alle drei Arbeiten genauer beschrieben.

Körperbewegung der Instrumentalisten in *Beam* und *Ambivex* macht den Zusammenhang zwischen Bewegung – Interface/Instrument – Sound-Generierung deutlich und führt ihn vor. Mummas ursprüngliche Idee für *Beam* – „to wire circuitry directly to the muscles of the performers, deriving pulses that change according to the contraction and fatigue of the bow-arm muscles“⁷⁷² – war für die Instrumentalisten unpraktikabel.

Sie verweist aber zugleich auf eine weitere experimentelle Anordnung, an der sich zu dieser Zeit eine ganze Reihe von Künstlern versuchten und die den Körper des Performers auf neue Weise einbezog: die Kopplung von unwillentlichen Körperimpulsen wie Gehirnwellen, Herzschlag, Muskel- oder Atemtätigkeit mit elektronischen Systemen.

„Impulses sent OUT from different brains and bodies
IN to a common electronic system
AMPLIFIED, INTERMODULATED, COMBINED, CO-MINGLED.“⁷⁷³

Richard Teitelbaum, der ebenso wie Frederic Rzewski zur Gruppe *Musica Elettronica Viva*⁷⁷⁴ gehörte, formuliert in diesem Statement die grundlegende Idee dieser Anordnungen, die als Biofeedback in den 1960er Jahren auch ein populäres Interesse gewann. Der durch willentliche Entscheidungen nicht zu beeinflussende Anschluss an bestimmte klangliche Prozesse wurde zu einem Aspekt der Meditation, der Suche nach neuer Spiritualität und ganzheitlicher Erfahrung. Dieser Gesichtspunkt – sowie der damit verbundene philosophische Kontext – ist auch Motiv für eine Reihe von Komponisten, ergänzt durch das Interesse an den *small sounds*, am klanglichen und sonst unhörbaren Innenleben des menschlichen Körpers. Die Affizierung des Körpers der Anwesenden/Aufführenden durch die neuen und ungewohnten Sounds stellte Rzewski in den Vordergrund:

772 ebenda

773 Richard Teitelbaum, zit. nach: *Musica Elettronica Viva: Words...* November 1967. In: *Source 3*, 1968, 24

774 „*Musica Elettronica Viva* was organized in Rome in 1966 as a collaboration of mostly American musicians, including Frederic Rzewski, Allan Bryant, Alvin Curran, Jon Phetteplace and Richard Teitelbaum. (...) Perhaps their most interesting contribution to live-performance procedures was the development of ‚Sound Pools‘, a concert situation that encouraged extensive audience participation.“ Mumma 1975, 316

„Above all its materials are no longer known and limited but consist of new and in part irrational phenomena directly connected with electronics: the performer's entire body and his sense of identity are affected by such things as intermodulation and feedback. It strives towards a new concept of harmony which goes beyond formal relations and deals with new ones (...).“⁷⁷⁵

Diese Kopplungen nutzen in den Interfaces – z.B. in Form von Gehirnwellensensoren – die Kenntnisse der Neurophysiologie, Biotechnologie und medizinischer Anwendungen. Nur indem die Physikalität des menschlichen Körpers als Basis emotionaler und psychischer Prozesse gedacht wird, können diese Anordnungen Bestandteil einer künstlerischen Arbeit werden. Oder wie es ebenfalls Teilbaum formulierte: „Our circuits combine two kinds of electro-physical systems: neurophysiological and electroacoustical.“⁷⁷⁶ Unter kybernetischen Aspekten hat Jeff Pressing diese Experimente der 1960er Jahre als Vorläufer der digital basierten Interaktivität und als ein historisch neues Performance-Modell dargestellt:

„The first of these different conceptualizations relies on using information from the human body not produced by voluntary physical movement: that is, it is either traditionally considered to be involuntary, or it doesn't directly involve motion in space. This information is monitored, amplified and/or transduced to be used either as (1) a sound source or (2) a control source for sound production.“⁷⁷⁷

So benutzte z.B. Mumma für das Solo Loops (1971) von Merce Cunningham verstärkte Herzschlag- und Atemgeräusche als Sound. In Pauline Oliveros *Valentine* (1968), das sie für die Sonic Arts Group entwarf, bilden die verstärkten Herzimpulse von vier Karten spielenden Performern die Klangsituation.

„The interest of the piece depends greatly on the players' real involvement in the game of Hearts and their peripheral interest in the hearing of their own heartbeat bio-feedback loop while the game is in progress. If the players' interest is real, audience sensitivity should increase, and the players' heart rates should change significantly with various events during the game.“⁷⁷⁸

775 Frederich Rzewski: Statement. In: *Source* 3, 1968, 23

776 Richard Teilbaum, zit. nach: *Musica Elettronica Viva*, in: *Source* 3, 1968, 24

777 Pressing 1990, 13

In diesen Arbeiten steht die Verstärkung als Hörbar-machen von *small sounds* im Vordergrund. Eines der frühesten und bekanntesten Beispiele, das mit Gehirnwellensensoren arbeitete, war Alvin Lucier's *Music for Solo Performer* (1965). Lucier ließ die Alphawellen des Gehirns, die erst in einem Zustand der Entspannung entstehen, verstärkt über Lautsprechermembrane Perkussionsinstrumente in Gang setzen.⁷⁷⁹ „I found the alpha's quiet thunder extremely beautiful and instead of spoiling it by processing, chose to use it as an active force in the same way one uses the power of a river.“⁷⁸⁰ Eine Reihe von weiteren Composer/Performer (u.a. Richard Teilbaum) hat mit Gehirnwellensensoren experimentiert. Der besondere Reiz liegt u.a. darin, dass in der Performance erst durch die sichtbare (motorische) Nicht-Aktivität der Performer Aktivität (sei es als Klang durch Verstärkung oder als Steuerung anderer Klangerzeuger) entsteht.⁷⁸¹

In den meisten der hier erwähnten Aufführungen dieser Zeit bleibt die traditionelle Trennung zwischen Publikum und Akteuren erhalten. Allerdings führt die Einbeziehung des Raums als Teil des Sound Systems – wie es am Beispiel von Tudors „spatial positioning“ als Teil der Kompositionstechnik oder in der Arbeit mit Rückkopplung als künstlerischer Strategie gezeigt wurde – in der Tendenz zur Gestaltung eines klanglichen Environments.

„An entirely new dimension assumes importance whenever we combine live instruments and electronic means, and that is space. Or, perhaps even more broadly ‚ambience‘ - the special impact, in the context of a work with live performers on stage, of sounds emanating not from the players but

778 Pauline Oliveros: *Valentine*. In: Elliott Schwartz: *Electronic Music. A Listener's Guide*, London 1973, 246-249, hier: 248

779 Siehe dazu: Alvin Lucier: *Music for Solo Performer*. Für extrem verstärkte Gehirnwellen und Schlagzeug. In: ders.: *Reflexionen – Interviews, Notationen, Texte*, hrg.v. Gisela Gronemeyer u. R. Oehlschägel, Köln 1995, 300f. Siehe auch: Gordon Mumma: *Alvin Lucier's Music for Solo Performer 1965*. In: *Source* 2, Vol. 1, No. 2, 1967, 68-69

780 Alvin Lucier: *Statement on Music for Solo Performer*. In: David Rosenboom (ed.): *Bio-feedback and the Arts*, Vancouver 1976, 61

781 Siehe dazu: Barbara Büscher: *Brain Operas. Gehirnwellen, Biofeedback und neue Technologien in künstlerischen Anordnungen*. In: 384 – Körperinformation. *Kaleidoskopien* H.3, 2000, 32-49

from loudspeakers.“⁷⁸²

Das betrifft zunächst und vor allem die Anordnung der Lautsprecher im Raum, dann aber auch, wie in Behrman's *Runthrough* durch den Fotozellenmischer gesteuert, die Bewegung der Sounds im Raum, die dann schließlich – wie es bei Tudors *Rainforest IV* der Fall ist – aber auch in den Installationen und ‚Environments‘ anderer Composer/Performer zur Bewegung der Zuhörer/Zuschauer im Raum führen können. In den performativen Realisationen von Alvin Luciers *Vespers* (1969), in der es um Echo-Ortung geht⁷⁸³ oder in Pauline Oliveros *In memoriam: Niklas Tesla* (1969), in der akustische Eigenschaften des Raumes in Realzeit untersucht werden, bewegen sich die Performer im gesamten Raum – ohne die Trennung in Aufführungs- und Publikums-Raum. Das zeitgenössische Interesse an einem nicht nur klanglich gestalteten, elektronisch gesteuerten/modulierten Environment realisiert sich in anderer Größenordnung und mit anderem Aufwand im Expo Pavillon 1970, in Cages *HPSCHD* und auch in den im Außenraum installierten Licht/Sound-Anordnungen der PULSA-Gruppe.⁷⁸⁴

Im Bewusstsein der visuellen Seite der performativen Situationen, aber auch in Erforschung der Möglichkeiten „to produce images of sound“⁷⁸⁵ – die Verbindung von Klang und Licht/Bild hat ja ihre eigene Geschichte⁷⁸⁶ – wird an der technischen Kopplung von Licht/Bild und Ton-Generierung bzw. -Modulierung gearbeitet. Als frühes Beispiel gilt hier die Zusammenarbeit von David Tudor und Lowell Cross, Musiker und Mathematiker, der seit Mitte der 1960er Jahre am University of Toronto Electronic Music Studio begann, mit der Kopplung von Sound und Fernsehbild/Grafik zu experimentieren.⁷⁸⁷ Die akustischen Schwin-

gungen werden in der Art eines Oszilloskops auf dem Fernsehmonitor grafisch visualisiert. 1966 hatte Cross das Stück *Musica Instrumentalis* für Tudor ‚komponiert‘, das diese Anordnung als Partitur und als Kopplung von Grafik und Spiel des Instrumentes im Raum verwendete.

„A performance of *Musica Instrumentalis* requires constant manipulation of acoustical space, by varying microphone placement and mixing, producing audio feedback, and gradually moving the musical instrument about as it is played. Originally, the score consisted of colored drawings of images which the performer tries to reproduce on the color TV screen as a result of his sonic activities.“⁷⁸⁸

Folgt man Cross' Ausführungen, hat er eine ähnliche Anordnung für *Bando-neon!* konstruiert, nur dass in diesem Fall ein Fernsehprojektor die Grafiken auf einer großen Leinwand zeigen sollte, was allerdings an Kompatibilitätsproblemen scheiterte. In verschiedenen anderen Arbeiten – mit den Titeln *Video I – III* hat Cross gemeinsam mit Tudor u.a. an dieser Kopplung von Audio- und Videosignalen gearbeitet und schließlich 1970 für den Expo Pavillon in Osaka ein „laser deflection system“ entworfen, durch das der Sound als Input erlaubte, „simultaneous and independent control of separate red, yellow, green and blue displays.“⁷⁸⁹

Auch Nam June Paik hatte 1966 in seinen *Dancing Patterns* mit der Verbindung von Audio-Signalen und Fernsehmonitoren experimentiert.

„Ich machte es aus der inneren Modulation dreier Audio-Signale. Ich gab die Audio-Signale in das Gerät ein und sie erzeugten variable Muster, zumal bei Farbfernsehgeräten. (...) Die Muster bewegen sich sehr langsam und ich kann sie steuern, indem ich die Klänge moduliere.“⁷⁹⁰

Hier steht, wie Rolf Großmann festgestellt hat, das Vorführen des technischen Prozesses der Transformation im Vordergrund, den er beschreibt als „Inszenierung der den technischen Einzelmedien gemeinsamen Signalprozesse, die eine ‚Wiederverschaltung‘ der technisch getrennten Wahrnehmungsmodi hervor-

782 Schwartz 1973, 112

783 Alvin Lucier: Taking slow sound photographs of the space. In: Lucier 1995, 72-82

784 Siehe dazu u.a. Davis 1975, 113 ff (und Kapitel „Ephemere Umgebungen“)

785 Rogalsky im Interview mit Tudor (1994). In: Rogalsky 1995, 131

786 Siehe dazu: Rolf Großmann: Farbklavier, Oszilloskop, Sequenzer. Technische Transformationen von Ton und Bild. In: Helbig 1998, 108-119. Sowie in einem allgemeinen Sinne: Karin von Maur (Hrsg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung in Stuttgart, München 1985

787 Siehe dazu die einleitenden biografischen Notizen in: Lowell Cross: The Stirrer. In: *Source 4*, Vol. 2, No. 2, 1968, 27

788 Lowell Cross: Audio/Video/Laser. In: *Source 8*, Vol. 4, No. 1, 1970, 28-29, hier: 28

789 ebenda. Siehe auch: Lowell Cross: Laser Deflection System. In: Klüver/Martin/Rose 1972, 235-238

790 Nam June Paik: Die Kathodenstrahl-Leinwand. Interview. In: Davis 1975, 185-191, hier: 188; siehe auch: Edith Decker: *Paik Video*, Köln 1988, 63f

bringt.⁷⁹¹ Entscheidend unter performativen Aspekten ist die elektronische Kopplung in Realzeit.

Die Haltung, dass Sehen und Hören in einer (Musik)Aufführung zusammengehören, wie sie von Cage exemplarisch entwickelt wurde, führte zu einer weitergehenden ‚Theatralisierung‘ – wie z.B. in den Arbeiten Robert Ashleys und der ONCE Group oder in denen des SFMTC und Pauline Oliveros, die in den 1960er Jahren entstehen.⁷⁹² Im gleichberechtigten Einbezug verschiedener Medien und Künste (Film, Dias, Skulptur, Tanz) manifestiert sich die Tendenz zur intermedialen Arbeit in der Performance. Für Pauline Oliveros z.B. waren diese Formen der ‚Inszenierung‘ auch eine Möglichkeit, dem Publikum unterschiedliche Hör-Weisen bewusst zu machen:

„It is common to all these works that the musicians’ actions as performers and the visual elements are as important as the sounds produced. My concern with stage behaviour and its unusual nature tends to disorient audiences, and is intended to bring about in varying degrees an new understanding of how to listen.“⁷⁹³

Für das *First Festival of Live Electronic Music* 1967 hat Will Johnson in einem Bericht, der die unterschiedlichen Aufführungspraktiken in den Mittelpunkt stellt, genau diese Bandbreite festgehalten. Sie reicht von der Anlehnung an eine ‚traditionelle Konzertsituation‘, in der „the sound is primary“ über die Betonung der Aktivitäten, die zur Hervorbringung des sounds notwendig sind, bis hin zu dem, was er „movement toward mixed media“⁷⁹⁴ nennt.

Einige der dort zitierten Spielanweisungen, die an die Stelle von Partituren treten, zeigen, dass eines der Sujets, das in Szene gesetzt wird, das ironische Spiel mit Musik-Aufführung selbst war. – Beispiele sind Larry Austin’s *Accidents* oder Stanley Lunetta’s *Music for Bandoneon and Strings*, in dem der Bando-

791 Großmann 1998, 114

792 Ich kann hier nur mit wenigen Beispielen auf diese Entwicklung hinweisen. Es bleibt eine Aufgabe, dieses Material zu sichten und es zunächst überhaupt, insofern es noch möglich ist, zusammenzutragen.

793 Pauline Oliveros zit. nach: Margaret Ahrens: *Shedding Another Skin*. In: Ashley 2000, 135-152, hier: 138

794 Will Johnson: *First Festival of Live Electronic Music* 1967. In: *Source* 3, 1968, 50-54

neon-Spieler als Marionette vorgeführt wird, deren Bewegung von vier anderen Performern gesteuert wird.⁷⁹⁵

795 ebenda, 53

Merce Cunningham Dance Company und Live Electronic Music: die Überlagerung zweier Performance-Systeme

In Zusammenhang mit der Realisation von *Variations V* ist auf die Bedeutung der Zusammenarbeit zwischen John Cage und dem Tänzer und Choreographen Merce Cunningham hingewiesen worden. Sie begann in den 1940er Jahren und endete erst mit dem Tod Cages im Jahre 1992.⁷⁹⁶ Cages Einfluss auf bestimmte Arbeitsformen und künstlerische Haltungen von Cunningham – wie z.B. das Choreographieren anhand von chance operations – ist unbestritten ebenso wie die Tatsache, dass Cunningham bestimmten radikalen Konsequenzen seines Freundes in Hinblick auf ‚indeterminacy‘ und damit auch auf die Unvorhersehbarkeit des performativen Resultates nicht folgte. Entscheidend in diesem Zusammenhang, in dem es nicht allein um die choreographischen und tänzerischen Innovationen Cunninghams gehen soll, ist die Tatsache, dass Cage als musikalischer Leiter der Merce Cunningham Dance Company (MCDC) die Kompanie zu einem „center for experimental music“ machte, wie es Rogalsky formulierte. Eine kleine Gruppe von Composer/ Performer ‚in residence‘ – zunächst waren es Cage selbst und David Tudor – wurden zu gleichberechtigten Mitgliedern der Kompanie und realisierten live in Auftrag gegebene Kompositionen. Diese Gruppe wurde beständig dadurch erweitert, dass für eines oder mehrere Projekte andere Composer/Performer herangezogen wurden.

„John Cage invested a great deal of time, energy and financial resources to make the company work as an ongoing project employing not only musicians, Cunningham and the dancers, but also commissioning and performing works by as many other composers as could be accommodated.“⁷⁹⁷

Cunninghams Interesse an elektronischer Musik reichte zurück bis ins Jahr 1952, wo er zu Teilen aus Pierre Schaeffers *Symphonie pour un homme seul*

796 Eine Biografie sowie eine ausführliche Werkliste Cunninghams findet sich im Anhang von: Sabine Huschka: *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*, Würzburg 2000

797 Rogalsky 1995, 9

seine *Collage I and II* choreographierte und tanzte. In den 1960er Jahren entsteht aus diesem Interesse, verbunden mit der künstlerischen Haltung Cages, eine enge Zusammenarbeit mit den Composer/Performern, die live elektronisch arbeiteten. Gordon Mumma wird von 1965 bis 1973 eng mit der Kompanie zusammenarbeiten, vor allem für die Installation komplexer technischer Anordnungen, ebenso wie David Behrman. Projekte von Alvin Lucier und Pauline Oliveros werden realisiert und immer wieder ‚Kompositionen‘ von Cage und Tudor selbst. Das ist der Grund, aus dem Mumma in seiner Geschichte der Live Electronic Music an erster Stelle der Gruppen, die *Live Electronic Music* realisierten, die Cunningham Dance Company nennt. „The Cunningham Dance Company is a particularly important collaborative ensemble (...). A list of the composers for the MCDC is a virtual cross section of contemporary music history.“⁷⁹⁸ Die weltweiten Tournées der Kompanie verhalfen auch den Komponisten zur Bekanntheit.

Folgt man nun den konzeptionellen Grundzügen der *Live Electronic Music*, wie sie im vorigen Abschnitt entwickelt wurden, so rückt eine Frage ins Zentrum: welche Voraussetzungen auf Seiten der beteiligten Künstler – ausgehend zunächst von den Composer/Performern einerseits und den Choreographen/Tänzern andererseits – ermöglichen diese Verbindung und wie geschieht die Kopplung der beiden Performance-Ebenen konkret? Auch wenn man zunächst – wie es am Beispiel der Realisation von *Variations V* angesprochen wurde – über den praktizierten Versuch einer technischen Kopplung auf diese Frage stößt, ist sie eine grundlegende und der Lösung durch elektronische Anordnungen vorgelagerte Frage. Allerdings spielt sie in der Geschichtsschreibung und wissenschaftlichen Untersuchung bisher kaum eine Rolle. Sie konzentriert sich entweder auf Aspekte der Körper/Bewegung und choreographischen Modelle im tanzwissenschaftlichen Sinne⁷⁹⁹ oder auf Aspekte, die den musikalischen

798 Mumma 1975, 315

799 Siehe als eine neue wissenschaftliche Arbeit: Huschka 2000 (Diss. HU Berlin 1999). Das trifft aber auch zu auf die materialreiche Monografie: Melissa Harris (ed.): *Merce Cunningham. 50 Years. Chronicle and Commentary* by David Vaughan, New York 1997. Rogalsky hat bei seinen Recherchen ebenfalls festgestellt, dass sich diese Trennung von Musik und Tanz auch im Archiv der Cunningham Foundation wider-

Kontext betreffen. Rogalsky hat in seiner MA Thesis 1995 erstmals den Aspekt der performativen Praktiken der Live Electronic Musiker, die mit der Cunningham Company arbeiteten, zum Ausgangspunkt einer wissenschaftlichen Recherche gemacht und dabei Erkenntnisse über die Arbeitsweise/teilung der beiden beteiligten (Künstler)Gruppen veröffentlicht. Seine Analyse konkreter Projekte bleibt aber auf diesen Aspekt beschränkt und geht der Verschränkung von Tanz-Performance und Performance der Composer/Performer nicht nach.

Wenn hier von einer Überlagerung zweier Performance-Systeme die Rede ist, dann geht in diese Begrifflichkeit ein, was für die *Live Electronic Music* als wichtige Merkmale herausgearbeitet worden ist. Wenn *Live Electronic Music* die Eigenständigkeit des Prozesses in der Performance betont mit dem Ziel, unvorhersehbare Situationen zu schaffen, und gleichzeitig zum intermedialen Einbezug von visuellen Komponenten tendiert, verstehen die Composer/Performer nicht nur die technische Anordnung, sondern die gesamte performative Anordnung als ein *System*. In Zusammenhang mit ‚Rückkopplung als künstlerische Strategie‘ ist das explizit dargestellt worden. Es handelt sich – um die allgemeine Beschreibung Bertalanffys zu zitieren, auf die sich, wie im ersten Teil gezeigt, Burnhams Idee einer ‚systems esthetics‘ bezieht – um „a complex of components in interaction“.

Diese Verbindung/Interaktion verschiedener Komponenten, die in unterschiedlichen Kunstgattungen ihren Kontext haben, ist allerdings dem Theater und dem Tanz bzw. Ballett inhärent. Ihr Verhältnis ist der Geschichte und den Traditionen des westlichen Theaters und des Tanzes/Balletts auf jeweils unterschiedliche Art und Weise eingeschrieben. Aus diesem Grund stellt sich zunächst die Frage: auf welchen Voraussetzungen (Durchstreichen – Verschieben – Ersetzen) im Umgang mit den Konventionen von Tanz/Ballett beruht die Möglichkeit einer Neukonfiguration des Verhältnisses von Musik(Performance) und Tanz (Performance)?

spiegelt, insofern die Arbeit der Composer/Performer dort kaum dokumentiert worden ist. Siehe: Rogalsky 1995, 34

Die Physikalität des Körpers und ‚chance operations‘ als Ordnungsverfahren

„Dancing is movement in time and space“. Diese vielfach zitierte⁸⁰⁰, fast auf eine Formel reduzierte Aussage Cunninghams verweist indirekt – in dem was sie nicht beschreibt – auf das Durchstreichen jeglicher narrativer oder expressiv motivierter Ordnung/Struktur bzw. Dramaturgie der Choreographie sowie ein entsprechendes Verständnis der Körperbewegung als Ausdrucksverhalten. „Cunninghams Neugier richtet sich statt dessen“ – wie Brandstetter schreibt – auf

„Bewegung als motorisches, als kinetisches Phänomen, die einfachste Bewegung wie Gehen, Fallen ebenso wie die komplizierteste tänzerische Passage, das ‚Wie‘ einer Bewegung ebenso wie die Frage, welche Motionen in welchen Kombinationen möglich sind“.⁸⁰¹

Indem jede Bewegung – eben auch solche alltäglichen wie Gehen, Fallen, aber gelegentlich auch das Putzen der Zähne oder Bürsten der Haare⁸⁰² – zum Material werden kann, wird das Material des Tanzes als Repertoire möglicher Körper-Bewegungen erweitert. „Just as Cage burst open music’s definitions to include a whole world of sound, Cunningham enlarged the physical vocabulary we use to describe ‚dance‘.“⁸⁰³ Allerdings bleibt, wie Sally Banes feststellt, Cunninghams Arbeit in einem „dance-technical system“ verwurzelt, das erst von der nachfolgenden Generation von Tänzer/Choreographen, die zu Beginn der 1960er Jahre in der Judson Church zusammenarbeiteten, gänzlich durchstrichen wird. Cunninghams Interesse gilt – wie es Huschka ausführlich diskutiert und dargestellt hat – der Erforschung neuer Bewegungsformen/kombinationen auf der Basis der Physikalität ‚seines‘ Mediums, der Bewegung menschlicher

800 Hier zitiert nach: Huschka 2000, 139

801 Gabriele Brandstetter: Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts. In: Martin Bergelt/ Hortensia Völckers (Hrsg.): *Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeiträume*, München 1991, 225-270, hier: 244

802 Siehe dazu: Richard Kostelanetz: *Metamorphosis in Modern Dance*. In: *Dance Scope* (New York), Vol.5, No. 1, Fall 1970, 6-21, hier: 11

803 Sally Banes: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Boston 1980, 7

Körper.

„Alles in allem habe ich immer mit den Möglichkeiten des menschlichen Körpers gearbeitet: Natur in ihren Einsatzmöglichkeiten, wenn Sie so wollen. Ich habe alle meine Tänze gemacht, indem ich mir selbst eine bestimmte Frage zur Flexibilität und Anwendbarkeit gestellt habe. Ich arbeite mit Menschen, die zugleich auch mein Material sind.“⁸⁰⁴

Insofern spielt für Cunningham die individuelle Physis seiner Tänzer eine wesentliche Rolle.⁸⁰⁵ Diese Abstraktion – im Verhältnis zu konventionalisierten narrativen oder expressiven Formen der Dramaturgie/Ordnung – ist gleichzeitig eine Konkretion, eben in Richtung auf die Physikalität des Körpers (und die Physis individueller Körper).

Gerade in Hinblick auf die von Huschka ausführlich referierten tanztheoretischen Positionen, in denen es u.a. um den Begriff der ‚reinen Bewegung‘ geht, ist es wichtig festzuhalten, dass es sich hier um eine doppelte Relation handelt: um das Verhältnis von Abstraktion und Konkretion in der performativen Realisation, der wiederum die De/Konstruktion als ein Verhältnis zu traditionellen Dramaturgien und Erzählweisen entspricht. In Cunninghams Choreographien werden erarbeitete Bewegungssequenzen zu Modulen, die variabel in Zeit und Raum kombiniert werden können. Dieser Fragmentierung als Durchstreichen von Spannungsbögen oder narrativen Mustern entspricht eine Defokussierung der Blickrichtung des Zuschauers oder wie es Kenneth King formulierte:

„(...) Fragmentation is transformed and becomes (...) a perceptually assimilative device that allows the eye to take in greater, more inclusive, and multiple ranges of (overlapping) details, and how the parts (...) resonate or coalesce together on stage, or in the mind’s eye“⁸⁰⁶

In Cunninghams immer wieder als vorrangig betontem Interesse an der Erforschung der Bewegung – von der alltäglichen bis zur virtuosens des Ballett-Tän-

804 Merce Cunningham: *Der Tänzer und der Tanz. Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve*, Frankfurt/M. 1986, 182

805 „Die Tänzer müssen sehr stark sein. Außerdem will ich, dass alles äußerst klar und ohne große Expressivität getanzt wird. (...) Ich möchte herausfinden, welche Form die Bewegung bei verschiedenen Körpern annimmt. Man muss sie unmittelbar am Tänzer sehen.“ Ebenda, 74

806 Kenneth King: *Space Dance and the Galactic Matrix*. In: Richard Kostelanetz (ed.): *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, Pennington/Chicago 1992, 187-213, hier: 194

zers –, des Zusammenspiels verschiedener physischer Faktoren, liegt zugleich das Nachahmen einer naturwissenschaftlichen Haltung, vor allem durch Selbstbeobachtung.⁸⁰⁷

Sie korrespondiert mit einer nicht-intentionalen Arbeitsweise, von Cage inspiriert, sowohl auf der Ebene der Bewegungsformierung wie auf der der Choreographie als Performance in Raum und Zeit. Klosty schreibt:

„Cunningham proceeded to develop a choreography and technique based on the kinetic integrity of the body unconstrained by the rhythmic, melodic or formal proposals of an external music.“⁸⁰⁸

Das, was Cunningham auch der Öffentlichkeit verweigert, eine Erläuterung von Bedeutung, beabsichtigter Atmosphäre oder vorgelagerter Assoziationen, ist Bestandteil seiner Arbeitsweise, wie es einige seiner Tänzer/innen in einem Gespräch beschrieben haben.

„When I was told to ‚do the movement fully‘, what that meant to me was to generate an emotion through movement. But the emotion had nothing to do with some intellectual fantasy; it had to do with the physical feeling the movement gave me.“ (Gus Solomons)⁸⁰⁹

Oder an anderer Stelle die Tänzerin Carolyn Brown:

„Merce requires of his dancers that the rhythm comes from within; from the nature of the step, from the nature of the phrase, and from the dancer’s own musculature.“⁸¹⁰

Brown beschreibt hier als in den ‚Muskeln‘ verankert, was in der Neurobiologie mit ‚Propriozeption‘ bezeichnet wird, also die Fähigkeit, die Körperteile zueinander in Bewegung unreflektiert zu steuern und zu kontrollieren.⁸¹¹ Deutlich wird das Ziel dieser Konzeption von Körper/Bewegung: den Körper als physi-

807 Ich spreche hier von Nachahmung, weil es sich nicht um einen systematischen Einbezug physiologischer u.a. Kenntnisse über den Körper handelt, sondern um eine Art systematisierten Erfahrungswissens. Das habe ich u.a. geschlossen aus der Darstellung Huschkas, die diese Frage – des Einflusses (natur)wissenschaftlicher Kenntnisse und Haltungen auf die künstlerischen Vorstellungen Cunninghams – gar nicht diskutiert. Siehe u.a. Huschka 2000, 348 ff

808 James Klosty: Introduction. In: ders. (ed.): *Merce Cunningham*, New York 1986 (2nd ed.), 11-17, hier: 11

809 Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Farber, Steve Paxton, Marianne Preger Simon, Valda Setterfield, Gus Solomons jr., David Vaughan: *Cunningham and his Dancers* (1987) (*dokumentierte Diskussion*). In: Kostelanetz 1992, 101-123, hier: 111

810 Carolyn Brown. In: Klosty 1986, 19-31, hier: 22

sche Entität zu verstehen, dessen Möglichkeiten in der Bewegung erweitert und bis an die Grenzen erprobt werden sollen. Dieses Körper-Konzept sieht zugleich von dessen historischen und sozialen Einschreibungen ab, versteht ihn in diesem Sinne als ‚neutral‘.

Nicht-Intentionalität bedeutet in diesem Kontext und in Anlehnung an Cages' Vorstellung, dass dieses Potential des Mediums ‚Körper‘ freigelassen werden soll, jenseits und vor aller auf Ausdruck, Emotion oder narrativer Bedeutung gerichteten Absichten des Autor/Choreographs, so wie es Cunningham 1955 in seinem Text *Impermanent Art* formulierte: „It is simply a matter of allowing it to happen.“⁸¹² Für Cunningham hat das ‚Freisetzen‘ allerdings nicht zur Folge, dass er das Entwerfen einer Choreographie als Basis der Aufführung durchstreicht, wie es Cage in seinen unbestimmten Arbeiten im Bereich der Klangerzeugung macht. Und auch Cunninghams Bewegungskonzeption mit den Prinzipien von Klarheit, Präzision, Flexibilität und Virtuosität steht tendenziell Formen des Improvisierens auf Seiten der Tänzer entgegen. Hinzukommt, dass es sich in diesem Fall um ein Medium von höchster Komplexität und zugleich mit eindeutigen Determinationen handelt. So sind dem Experimentieren im Sinne Cages – als einem Vorgang mit unvorhersehbarem Ausgang – deutliche Grenzen gesetzt. „Gegenseitige Durchdringung durch Nicht-Behinderung“ – dieser wesentliche Aspekt in der Realisation von nicht-intentionalen Prozessen in der

811 In einem Lehrbuch für Neurobiologie wird das so beschrieben: „Für die exakte Durchführung und die Reproduzierbarkeit von Bewegungen und Verhaltensabläufen sind Informationen aus dem Körperinneren erforderlich. Diese interne Sensorik oder Propriozeption hilft dabei, die Körperhaltung und Bewegungen zu kontrollieren und passive, durch Aussenwirkungen bedingte Stellungsänderungen auszugleichen. (...) Propriozeption ist ein von Sherrington eingeführter Begriff zur Beschreibung aller Sinneseingänge aus dem Muskel-Skelett-System (...) führt nicht notwendigerweise zu bewussten Wahrnehmungen (...). Unter Kinästhesie versteht man das Empfinden der Haltung und Bewegungen der Gliedmaßen, wozu Haut- und Propriozeptoren beitragen. (...) dieser Stellungs- und Bewegungssinn schließt bewusste Wahrnehmungen ein (...).“ Gordon M. Shepherd: *Neurobiologie* (Springer Lehrbuch), Berlin u.a.1993, 242. Siehe dazu: Huschka 2000, 338 (ihre Fußnote 107) und z.B. Louise Steinman: *The Knowing Body. Elements of Contemporary Performance and Dance*, Boston & London 1986, 11ff

812 Merce Cunningham: *The Impermanent Art* (1955). In: Richard Kostelanetz (ed.): *Aesthetics Contemporary*, New York 1978, 310-314, hier: 312

Performance – stößt im Tanz, wie Cage es formulierte, an eine physisch bedingte Grenze:

„If two sounds bump into each other, there is no problem; in the case of choreography, a slightly violent collision between two dancers can prohibit one of them from continuing the dance. You have to consider the opposition between utility – this time I am using the word in the sense of a necessity you cannot avoid – and aesthetic experience.“⁸¹³

Cunningham verfolgt das Ziel der Nicht-Intentionalität, ähnlich wie Cage in den 1950er Jahren, durch chance operations in der Entwicklung seiner Choreografien.

„The feeling I have when I compose in this way is that I am in touch with a natural resource far greater than my own personal inventiveness could ever be.“⁸¹⁴

Die nicht-subjektiven Methoden der Kombinatorik – als die man die *chance operations* verstehen muss – sind für Cunningham Erweiterungen seiner eigenen künstlerischen Imaginationsfähigkeit.

„For Cunningham, it is less a philosophical choice than a pragmatic, potent tool. Cunningham uses chance much as he might use a magnet, to draw possibilities to him from beyond his reach, and to arrange his materials, like iron filings, into relationships he might not otherwise have seen.“⁸¹⁵

Dieses Durchstreichen der subjektiven Anteile der Autorschaft (Willen, Geschmack, Assoziationsfähigkeit u.a.) findet im wesentlichen im Entwurfsprozess statt und im Arbeitsprozess mit den Tänzern. Das Ergebnis – die Choreographie – ist zumeist in einer „fixed final form“ vorhanden und vom Autor/Choreograph signiert, wie es Carolyn Brown beschrieben hat.⁸¹⁶ Zur Konkretion der Arbeitsweise führt Klosty weiter aus:

„How does one make a dance by chance? Cunningham began by throwing coins to assemble his materials. His procedures require hours of arduous manual labor drawing up charts - charts to determine the number of dancers, charts for their spacing, charts for sequences, charts for movements for certain parts of the body, charts for whatever element of a work he wishes to submit to the chance procedures. He may use chance,

813 Cage (Birds) 1981, 163 (dt. Ausgabe 203/204)

814 Cunningham zit. nach: Klosty 1986, 12

815 ebenda

816 Carolyn Brown: On Chance. In: *Ballet Review* Vol.2 No. 2, 1968, 7-25, hier: 19

but chance ‚(...) within a very strict arrangement, of course‘.⁸¹⁷

Klosty macht in seiner Beschreibung zugleich deutlich, welche Operationen dieser Art und Weise des Choreographierens zugrunde liegen: die Auflösung von Bewegung in diskrete Einheiten, die Erstellung von Listen, die Auswahl durch ein numerisches Verfahren (Zählen). Schließlich wird dieses Verfahren in der performativen Realisierung ergänzt durch das Messen als wesentlichen Aspekt der Strukturierung (Stoppuhr), das allein dem eigenen Rhythmus der Bewegung einen Zeit/Raum gibt.⁸¹⁸ Insofern ahmt diese Methode des Choreographierens Vorgehensweisen der ‚exakten‘ (Natur)Wissenschaften nach.⁸¹⁹ Sowohl Remy Charlip⁸²⁰ wie vor allem Carolyn Brown in ihrem ausführlichen Text über Zufallsoperationen in den Künsten haben auf diesen Zusammenhang hingewiesen: „Chance and indeterminacy (...) come directly from the mathematical world which scientists have been exploring for centuries.“⁸²¹ Das ist sicherlich einer der Gründe, warum die Tänze der Merce Cunningham Dance Company lange Zeit – wie Huschka ausführlich darlegt – in der Trias „abstrakt – kalt – inhuman“ diskutiert und kritisiert worden sind.⁸²²

817 Klosty 1986, 13

818 Carolyn Brown schreibt: „Merce’s way of working with a stopwatch, which shocked the modern dance world at Connecticut College in 1958, led to the company’s reputation of being cold, inhuman, impassive, expressionless automatons. But Merce works with the stopwatch from the belief that rhythm comes out of the nature of the movement itself and the movement nature of the individual dancer.“ Brown in: Klosty 1986, 24

819 Jill Johnston hat in einem Aufsatz von 1965, in dem sie die verschiedenen Stufen herausarbeitet, in denen Cunningham jeweils weitere Komponenten der traditionellen Tanzaufführung und Choreographie mittels *chance operations* durchstreicht, eher nebenbei, aber sehr prägnant die Differenzen zwischen den Anwendungen von Zufallsmethoden der historischen Avantgarde (Dada u.a.) und denen der 1950er/1960er Jahre beschrieben: „The complexity of present methods is the result of analyzing the various components of a medium and applying the devices, which may be various in themselves, to the different components.“ Siehe: Jill Johnston: *Modern Dance*. In: Richard Kostelanetz (ed.): *The New American Arts*, New York/London 1965, 162-193, hier: 171. Der analytischen Zerlegung des Mediums entspricht in der Konstruktion (Choreographie) eine Adaption oder Nachahmung mathematischer Operationen. Das verbindet das künstlerische Entwerfen durch *chance operations* mit der generativen Computer-Ästhetik.

820 Remy Charlip: *Composing by Chance*. In: Kostelanetz 1992, 40-43, hier: 43

821 Brown 1968, 9

822 Siehe Huschka 2000, 16

Die radikale Trennung von Choreographie und Klangerzeugung: zwei performative Systeme

Für die Frage der performativen Anordnung in der Realisation seiner Choreographien und der Verbindung mit denen der *Live Electronic Music* sind mehrere Ergebnisse bzw. Implikationen dieser choreografischen Methode wichtig. Indem die Positionierung der Tänzer im Raum sowie ihre Bewegungsrichtungen Zufallsentscheidungen unterworfen werden, wird die zentralperspektivische Organisation des Bühnenraums durchstrichen. Entwicklungen in der Bildenden Kunst aufgreifend und unter Bezug auf Einsteins Relativitätstheorie, wie Cunningham selbst ausführt, öffnete er den Modus der Anordnung im Bühnenraum.

„Deshalb habe ich mich entschlossen, den Raum zu öffnen und alle Punkte darin gleichwertig zu behandeln (...). (...) denn sie eröffnet ein enormes Feld an neuen Möglichkeiten. Wenn man die einzelnen Sequenzen nicht aufeinander ausrichtet, kann man alles permanent verschieben, und so ergeben sich zahllose Transformationen. Man kann immer noch eine Phrase von mehreren Leuten gleichzeitig tanzen lassen, aber sie können eben auch unterschiedliche Figuren zur gleichen Zeit tanzen (...). Der Raum befindet sich in ständigem Fluss und ist nicht mehr auf einen festen Ort reduziert, in dem aufeinander abgestimmte Bewegungen stattfinden.“⁸²³

Insofern wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers verteilt und er kann sich je eigene Fokussierungen suchen. Auch wenn Cunningham konzeptionell den Raum der Choreographie als dezentrales Feld für die Anordnung der Tänzer/Bewegungen verstand, hat er nie die Trennung zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum durchstrichen oder die Proszeniumsfläche als Aufführungs-ort in Frage gestellt. Eine Ausnahme bildet die Reihe der (nummerierten) *Events*, die ausdrücklich für „non standard performance spaces“ entwickelt wurde – Museen, Galerien oder Hallen –, in denen das Publikum die Aufführung von verschiedenen Seiten betrachten konnte.⁸²⁴

823 Cunningham/Lesschaeve 1986, 18

824 Siehe dazu: Richard Kostelanetz: *Twenty Years of Merce Cunningham’s Dance* (1982). In: Kostelanetz 1992, 15-20, hier: 18; sowie Klosty 1986 und zu einer chronologischen Darstellung der verschiedenen *Events*: Harris 1997

Indem die Abfolge von Sequenzen und Phrasen, also die Anordnung der choreographierten Elemente in der Zeit, sowie die Dauer der einzelnen Elemente Zufallsentscheidungen unterworfen werden, wird die Linearität einer Zeitstruktur/Ordnung durchstrichen. Eine festgelegte Abfolge von Bewegungsverläufen weicht einer variablen Zusammensetzung von choreographierten Modulen. Das aber umfasst eine radikale Veränderung des traditionellen Verhältnisses von Bewegung und Musik (und visueller ‚Ausstattung‘) im Tanz/Ballett.

„Wir haben in unserer Arbeit drei verschiedene Elemente, die Musik, den Tanz und das Dekor in Zeit und Raum zusammengebracht. Jedes davon kann für sich, unabhängig von den anderen, existieren. Die drei Künste entspringen also nicht einer einzigen Idee, die vom Tanz vorgeführt, von der Musik getragen und durch das Dekor illustriert wird. Vielmehr sind es drei eigenständige Elemente, von denen jedes auf sich selbst bezogen ist.“⁸²⁵

Die radikale Trennung zwischen Choreographie – sowohl im Entwurf wie in der Performance – und Musik/Klangorganisation (und Performance) ist ein wesentliches Ergebnis der Zusammenarbeit von Cage und Cunningham - Carolyn Brown spricht vom „official Cage-Cunningham dogma“.⁸²⁶ Erst auf dieser Basis war es möglich, mit den Composer/Performern der *Live Electronic Music* zusammenzuarbeiten, aber auch nur so wurde es denkbar, dass Cage in und mit der MCDC einige seiner ‚unbestimmten‘ Arbeiten realisierte. Cunningham hat erläutert, dass diese Trennung von Musik und Tanz, die eine Aufhebung gemeinsamer zeitlicher Strukturierung bedeutet, u.a. auf Entwicklungen in der elektronischen Musik reagierte.

„Auch in der Musik hat die Elektronik große Veränderungen ausgelöst. Die Möglichkeiten, sowohl im Hinblick auf Klang als Kompositionsmaterial als auch auf die Kompositionsmethoden, haben sich enorm erweitert. Die Zeit wurde nicht mehr in Takte eingeteilt, sondern in Sekunden und Minuten bzw. beim Magnetband in Raummaße. (...) Dadurch ist auch für die Tänzer eine ganz neue Situation entstanden. Wenn Sie als Tänzer mit einer Musik arbeiten müssen, die nicht in Taktschlägen, sondern in tatsächlichen Zeiteinheiten gemessen wird, wie wollen Sie damit umgehen?

825 Cunningham/Lesschaeve 1986, 165

826 Brown in: Klosty 1986, 28

Viele haben sich entschieden, das einfach zu ignorieren. Ich habe mich entschieden, es als notwendigen nächsten Schritt zu betrachten.“⁸²⁷

Diese Nicht-Relation zwischen Musik und Tanz (aber auch den bildnerischen Elementen der Aufführung wie Kostüme, Objekte/Requisten und wesentlich Licht) wurde radikalisiert durch einen vollständig getrennten Arbeitsprozess, in dem nur noch die Dauer des Gesamtwerks als gemeinsame Größe festgelegt wurde. Das war die Basis, auf der es Cunningham und Cage nicht nur gelang, bedeutende zeitgenössische Musiker/Komponisten⁸²⁸ an die Kompanie zu binden, sondern auch bildende Künstler: von der langjährigen Arbeit Robert Rauschenbergs⁸²⁹ bis hin zu Jasper Johns, Robert Morris, Andy Warhol, Frank Stella u.a. Auch wenn Details dieser verschiedenen Arbeitsprozesse und ihrer – in der Praxis zu vermutenden – Vernetzung über Gespräche zwischen Cunningham und den beteiligten anderen Künstlern nicht aufgearbeitet sind, gilt als Prinzip dieser radikalen Trennung, dass die Ergebnisse erst in der Aufführung zusammengeführt werden. Insofern entsteht in der Performance dann Unbestimmtheit – in Annäherung an die für Cage herausgearbeiteten Prinzipien – durch Simultaneität und Überlagerung dieser Ergebnisse verschiedener Arbeitsprozesse (in unterschiedlichen Medien). Cage hat das 1964 – allerdings nicht in den für seine Arbeit zugespitzten Begriffen – beschrieben:

„The two arts take place in a common place and time, but each art expresses this Space-Time in its own way. The result is an activity of interpenetrations in time and space, not counterpoints, nor controlled relationships, but flexibilities as are known from the mobiles of Alexander Calder.“⁸³⁰

827 Cunningham/Lesschaeve 1986, 167. Siehe auch: Merce Cunningham: Zeit/Raum und Bewegung. In: Bergelt/ Völckers 1991, 298-304

828 Dazu gehören neben John Cage u.a.: Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman, La Monte Young, David Tudor, Gordon Mumma, Alvin Lucier, Pauline Oliveros u.a.

829 Robert Rauschenberg war von 1954 bis 1964 an der szenischen Realisation von MCDC Aufführungen beteiligt. Siehe dazu u.a. Nancy Spector: Rauschenberg und das Theater. In: *Rauschenberg Retrospektive*. Katalog 1998, 226-246

830 John Cage: A Movement, a Sound, a Change of Light (1964). In: Richard Kostelantz (ed.): *John Cage – Writer*, New York 1993, 91-92, hier: 91

Der Zuschauer/Zuhörer sollte so die Möglichkeit erhalten, seine je eigenen Relationen und Assoziationen herzustellen.

Eine der Schwierigkeiten – nicht nur in der zeitgenössischen Rezeption – der Arbeiten Cunninghams in den 1960er und frühen 1970er Jahre, die hier interessieren, liegt in der Differenz zwischen diesem Modell einer radikalen Trennung der beteiligten Künste und seiner Konkretion in verschiedenen, konzeptionell unterschiedlichen (Arbeits) Prozessen. Während auf der Seite der Musik/des Klangs in der Einbeziehung von *Live Electronic Music* der Prozesscharakter in der Performance betont wird, also Unbestimmtheit ein wesentliches Moment ist, ist die Choreographie – mit wenigen Ausnahmen gerade im hier avisierten Ausschnitt der Arbeit Cunninghams – fixiert und geprobt.

„The dancers however are far from being free. They must execute precise, always taxing material, material whose considerable virtuosity is rarely perceived, which they have rehearsed that afternoon in silence under a simple work light. And they must perform it as they rehearsed it regardless of what occurs around them.“⁸³¹

Die Tänzerin Carolyn Brown, die von 1952 bis 1972 mit Cunningham gearbeitet hat, hat deutlich gemacht, dass diese Beziehung zwischen Körper/Bewegung auf einem hohen virtuoson Niveau und den Resultaten der Klangproduktion auch zu Kollisionen statt zu Koexistenz geführt hat.⁸³²

Neben diesen Aspekt, der in der performativen Realisation vor allem die Hierarchie zwischen Tänzer als Material und Choreograph als Autor betrifft, tritt aber die andere Frage: wie wird reflektiert und praktiziert, dass als Konsequenz aus dieser Konstellation – Modell der Trennung der Künste und Betonung der Performance zur Klangerzeugung – zwei Ebenen der Performance aufeinandertreffen. Oder wie es Rogalsky formuliert: „In performance the two

831 Klosty 1986, 16

832 Carolyn Brown schreibt: „And it is here that Cage’s notions of anarchy and coexistence as practiced by Cunningham work in strange ways. (...) Usually we would hear the music and feel the lighting in the first performance. I will not pretend that this is not extremely difficult for the dancers. Loudness, especially unexpected loudness, affects the inner ear, the seat of balance, of equilibrium. Continual loudness can make one irritable, nauseous, even faint. Brilliant lights which come on suddenly can momentarily blind and disorient the dancer and that too effects the balance, and makes quick-moving exits hazardous(...)“ Brown 1986, 28

(i.e. music and dance, die Verf.) are not separated any longer but are coexisting in a shared space.“⁸³³

Was John Cage um 1960 mit *Theatre Piece* begann, das Experimentieren mit Aktionen aller Art, die zu Klängen/Geräuschen führen, sowie mit der Performance als Prozess nach unbestimmten Vorgaben, hat Cunningham in einigen seiner Arbeiten der frühen 1960er Jahre aufgegriffen, ohne allerdings die Radikalität des Durchstreichens mitzuvollziehen. So gelten vor allem zwei seiner Choreographien als solche, die mit unbestimmten Parametern arbeiten, d.h. die bestimmte Entscheidungen innerhalb einer gegebenen Struktur den Tänzern überlassen: *Field Dances* und *Story* (beide 1963).

„Both are concerned with variable factors during the performance. *Story* was the more complex of the two. But each dealt in fragments which could be freely changed in the order and place and time. (...) The fragments and sections for both dances were choreographed (...). The variable factors were in the change of continuity, the length of the fragments and sections and the changes in space.“⁸³⁴

Es ist darauf hingewiesen worden, dass diese Versuche Cunninghams mit Anteilen von *indeterminacy* eine Reaktion auf die Experimente der Tänzer/Choreographen war, die zeitgleich als Judson Dance Group arbeiteten.⁸³⁵ Wesentlichen Anteil daran hatte aber vor allem Cages Konzeption/Haltung sowie die Tatsache, dass Cunningham und Carolyn Brown an *Theatre Piece* mitgewirkt hatten (s. Abschnitt „Focus Cage“). Dabei erscheint hier als Paradox der (eigenen) Geschichtsschreibung, was das gesamte Feld dieser Frage nach dem Verhältnis verschiedener Performance-Ebenen durchkreuzt: die Frage der Autorschaft und Signatur. Musste es schon problematisch erscheinen, dass Cage solche gänzlich ohne notierte Vorgaben/Spielmaterialien entstandenen Arbeiten wie *Variations V* signiert hat, so ist die Tatsache, dass *Theatre Piece* (1960) in der Liste der Choreographien Cunninghams – zur ‚Musik von John Cage‘⁸³⁶ – auftaucht, einfach irreführend. Seine (u.a. tänzerischen) Aktionen sind ebenso

833 Rogalsky 1995, 11

834 Cunningham, zit. in: Harris 1997, 129

835 Harris 1997, 131 sowie Huschka 2000, 419

836 Werkliste in: Huschka 2000, 450

wie die von Carolyn Brown und der beteiligten Musiker Aktionen aller Art, die Klang/Geräusche erzeugen. Die Gleichberechtigung und Gleichbehandlung von Aktionen aller Art als „simultaneous presentation of unrelated events“ – wie es bei Cage heißt – wirft die Frage nach der strukturellen Verbindung verschiedener Performance-Ebenen gar nicht auf. Simultaneität behandelt alle performativen Module gleich.

Erst auf der logischen Basis und Vorstellung von zwei getrennten (eben auch getrennt erarbeiteten) Einheiten, die man jeweils als Systeme verstehen kann, und die dann zu konfrontieren bzw. zu überlagern/zu schichten sind, stellt sich die Frage der Verbindung als solche. Die daraus resultierenden performativen Situationen möchte ich an einigen Beispielen einkreisen und damit vor allem auf die zentrale Bedeutung einer solchen Untersuchungsrichtung hinweisen.

Simultaneität und Überlagerung. Elemente der Unbestimmtheit in der Choreographie (als Irritation)

Field Dances (1963)⁸³⁷ ist eine der Choreographien, die bestimmte performative Entscheidungen den Tänzern überlässt. Sie war auf der Klangebene mit Cages *Variations IV* verbunden – ein Faktum, das in der Literatur zu Cage z.B. nicht auftaucht.⁸³⁸ Cage hat die ‚Partitur‘ unmittelbar vor der Premiere von *Field Dances* (Premiere am 17.7.1963) beendet, zumindest ist sie auf den 10.7.1963 datiert. Fetterman hat als erste Performance die vom Januar 1964 (Los Angeles) genannt und (fast) folgerichtig erfährt man im Kontext der Tanzgeschichtsschreibung wiederum so gut wie nichts über diese performative Realisation einer Arbeit Cages. Während Mumma von einer Realisation mit in Performance ausgewählten Tonbandausschnitten spricht, ohne den weiteren Kontext oder auch die konkrete Aufführung zu erwähnen⁸³⁹, sagt Cunningham:

„Die Musik dazu sind die *Variations IV* von John Cage. Ich hatte mir etwas vorgestellt, das wie von weither klingt. Wenn wir den Tanz im Theater aufführten, nahm John Radios, die er draußen in die Gänge stellte. Da hörte man sie dann aus der Entfernung. Das war 1963.“⁸⁴⁰

Zumindest ein grundlegender Aspekt – der in Zusammenhang mit dem Entwurf Cages herausgearbeitet worden ist – taucht in Cunninghams Anmerkung auf: dass es Cage um die Untersuchung des Raumes, des Verhältnisses von Innen/Außen geht. Die Frage, mit welchem Klangmaterial oder ‚Instrument‘ (Tonband,

837 Cunningham sagt zu dieser Arbeit: „Field Dances bezieht sich sowohl auf das Feld draußen auf dem Land als auch auf das räumlich gemeinte Feld. (...) Ich wollte etwas machen, was jeder tun kann, nicht nur professionelle Tänzer. Es ist insofern ein nicht festgelegter Tanz, als jeder Tänzer einfach nur eine Reihe relativ einfacher Bewegungen vorgegeben bekommt. Das Stück soll nicht lang sein, die Tänzer können ihre Bewegungen in jeder beliebigen Reihenfolge und Frequenz ausführen, sie können sie auch wiederholen oder zwischendurch die Bühne verlassen. (...) mit der Vorstellung zu tun, (...) dass die Linearität durch ein Bewegungsfeld ersetzt ist.“ Cunningham/Lesschaeve 1986, 120

838 Fetterman z.B. hat das gar nicht erwähnt.

839 Mumma 1997, 52

840 Cunningham/Lesschaeve 1986, 120

Radio) diese Untersuchung betrieben wird, war dagegen nach Cages Auffassung variabel zu beantworten. Dieser Aspekt aber, dass die Klangsituation jeweils erst in der performativen Realisation entsteht, wird in beiden Äußerungen nicht erwähnt, scheint also relevant. Auf welche Weise daraus neue Performance-Konstellationen – und Konflikte mit den Grundsätzen der Cunningham'schen Bewegungsauffassung – entstehen, wird in *Story* (1963) deutlicher.

Story „was made up of a series of sections, solos, duets, trios and larger units, that could freely got from one to another, so their order was changeable. Within a section the movements given to a particular dancer could change in space and time and the order, the dancer choose to do them in, could come from the instant of doing them.“⁸⁴¹

Dieser Charakter der Choreographie, die aus geprobtten Modulen bestand, deren Reihenfolge und Dauer jeweils erst am Abend der Aufführung festgelegt wurde⁸⁴², macht einen Aspekt ihrer Unbestimmtheit aus, da sich die Gesamtheit einer Aufführung von Abend zu Abend veränderte. Innerhalb dieser Struktur gab es für die Tänzer „a certain amount of freedom“, wie es Carolyn Brown formulierte; „given phrases of movement, the dancers were free to vary them in the space, direction, order of continuity, speed and dynamics.“⁸⁴³ Diese Mischung aus fixierten und offenen Modulen in der Choreographie bzw. tänzerischen Bewegung war aber nur ein Element der Unbestimmtheit.

Auch für die Kostüme und die Ausstattung der Bühne hatte Cunningham sich eine Variabilität von Aufführung zu Aufführung gewünscht:

„My original idea for the costumes was that they be picked up or found in the particular playing situation we were in, and than the set, or the way the stage looked, would also be devised from the existing circumstances (...).“⁸⁴⁴

Robert Rauschenberg, der nach 1964 nur noch gelegentlich für die Kompanie arbeitete⁸⁴⁵, improvisierte in diesem Sinne in den zahlreichen Vorstellungen 1963 und während der Welttournee der Kompanie 1964 Bühnenbild/Objekte

841 Merce Cunningham: *Changes. Notes on Choreography*, New York 1968, unpag.

842 Siehe dazu Harris 1997, 131 sowie Brown 1968, 22

843 Brown 1968, 21

844 Cunningham zit. in: Harris 1997, 130

845 Siehe dazu u.a. Calvin Tomkins: *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, New York 1980; sowie Spector 1998

und Kostüme jeweils erst am Veranstaltungsort aus ‚found objects‘. Wenn man die zusammenfassende Beschreibung von Spector liest⁸⁴⁶, wird deutlich, dass durch den Einfallsreichtum und die Größenordnung, die von Rauschenberg jeweils neu zusammengetragene ‚Bricolage‘ eine völlig eigenständige performative Qualität entwickelte, bis hin zu der Tatsache, dass er (u.a. gemeinsam mit Alex Hay, der ihm damals assistierte) auf der Bühne agierte und damit eben eine weitere Performance-Ebene eröffnete. Dass sich die Tänzer dadurch an die Wand gespielt fühlten und eine Gleichberechtigung der ‚Aktionskünste‘ auf dieser Ebene auch für Cunningham nicht akzeptabel war, macht die Grenzen dieser Form der ‚Trennung der Künste‘ deutlich. Rauschenberg, der zu dieser Zeit mit eigenen ‚Choreographien‘ begonnen hatte, die er als performative Erweiterung seiner Combines verstand, sah in seinen Aktionen auf der Bühne so etwas „like a live passive set, like a live decor.“⁸⁴⁷ Offenbar ermutigte aber dieser

846 „Er verwendete dabei Materialien, die vor Ort vorhanden waren, leicht zu transportieren und, jedenfalls in der Regel, kostenlos zu bekommen waren. Das einzige konstante Element des Dekors war ein großer schwarzer Pfeil auf gelbem Grund, den Rauschenberg auf einer Baustelle stibitzt hatte. Was die Kostüme betraf, so durchwühlten die Darsteller vor jeder Vorstellung einen sich in den Kulissen befindenden Marineseesack, der mit ausgewählten, sich ständig verändernden Fundstücken gefüllt war – einem Arztkittel, einem grünen Plastikhelm, einer Jacke mit dem Schriftzug ‚El Monte Beauty Center‘ -, welche sie in einer Weise tragen sollten, nach der ihnen gerade der Sinn stand. *Story* war Teil des Repertoires der sechsmonatigen Welttournee, die die Truppe im Jahre 1964 unternahm; Rauschenbergs Bühnenbilder änderten sich ständig. (...) In Les Beaux de Provence in Frankreich wurden drei Autos auf eine Freilichtbühne gefahren. An einem Abend in Tokio bestand das Bühnenbild aus großen Zylindern mit Farbdosen, an einem anderen aus einem Kleiderständer. In Osaka konstruierten Rauschenberg und Alex Hay (...) Türme aus Licht. In Venedig erhielten die Bühnenarbeiter die Anweisung, die Bühne während der Aufführung systematisch zu fegen und so als eine Art lebendes Bühnenbild zu dienen. In Wien erschien Rauschenberg selbst verkleidet auf der Bühne. Cunningham verglich ihn mit einem ‚Happening-Objekt‘ unter Sackleinen, Ästen, einem Tau und Holzleiste‘. In Helsinki entwarf der Künstler ein Bühnenbild, das an seine eigenen Combines erinnerte und aus einem alten Fahrradrahmen, dem Kopfende eines Bettes, einer Öltonne und einer Autotür bestand. In Dartington, England, standen er und Hay für die Dauer des Tanzes schweigend auf der Bühne und bügelten Hemden (...). Und während der vier Vorstellungen im Londoner Phoenix Theater saß Rauschenberg auf der Bühne und malte ein Bild.“ Spector 1998, 232/233

847 Rauschenberg, zit. nach: Richard Kostelanetz: *The Artist as Playwright and Engineer*. In: *New York Times Magazine* 9.10.1966, 109

spielerische Umgang mit den Objekten und Kostümen auch die Tänzer, die vorgegebene Disziplin zu verlassen. Brown erinnert sich z.B. darin, dass die Tänzerin Barbara Lloyd bei einer Performance alle Kostüme, die sie erreichen konnte, übereinander zog.⁸⁴⁸

Deutlich wird, noch vor der Frage nach der performativen Realisation der Klangsituation als zweiter Performance-Ebene, dass das teilweise ‚Freilassen‘ einer der beteiligten Künste kollidiert mit der Vorstellung Cunninghams einer als Entität choreographierten Tänzer-Bewegung. *Story* wurde dann auch nach 1964 von Cunningham aus dem Repertoire der Kompanie herausgenommen.⁸⁴⁹

Mit der Realisation der Komposition *Sapporo* des japanischen Komponisten Toshi Ichianagi – der Ende der 1950er Jahre in New York u.a. an Cages Kursen in der New School for Social Research teilgenommen hatte und im Umkreis von Fluxus agierte⁸⁵⁰ – durch Cage und Tudor wird dann eine dritte Performance-Ebene, die der Klangerzeugung, eröffnet. Die Aktionen Cages und Tudors zeigen, was sich in späteren Produktionen mit den Composer/Performern der Live Electronic Music wiederholen wird: dass die Eigenständigkeit dieser performativen Ebene auch visuell deutlicher hervortritt als in solchen Anordnungen, die mit Tonband oder Radio als Instrumenten agieren.

„The music called for rubbed sounds. The musicians used the entire theatre – auditorium, backstage and on stage – as sound sources. Naturally each theatre provided an enormous variety of surfaces.“⁸⁵¹

So erfüllt auch die Klangsituation, die an jedem Ort neu und anders erzeugt wird, das Merkmal der Variabilität. Aber die aktiven Anstrengungen der Musiker fokussieren auch die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf deren Performance. Die Tanzkritikerin Marcia Siegel beschrieb:

„(...) Cage climbing all over the theatre, rubbing the mike against different wall surfaces, chewing aluminium foil with a mike in his mouth, to find

848 Brown 1968, 21

849 Cunningham selbst hat die Entwicklung der Aufführungen von *Story* in einem dreiteiligen Text beschrieben. Siehe dazu Huschka 2000, 416/417

850 Siehe dazu: Emmanuelle Loubet: Rund um die ganze Welt. Toshi Ichianagi – von Japan aus gesehen. In: *Musiktexte* 61, 1995, 8-11 sowie eine kurze Biographie unter: http://www.tokyo-concerts.co.jp/artist_e/ichianagi.html (22.6.2001)

851 Brown 1968, 21

sounds for *Story*.“⁸⁵²

In diesem Text, den Siegel aus Anlass einer Aufführung von *Canfield* (1969, Titel der Choreographie) verfasste, beschreibt sie aus ihrer zwar auf den Tanz konzentrierten, aber nicht darauf reduzierten Sichtweise kritisch die Entwicklung des Verhältnisses von Körper-Bewegung und akustischer Performance. Sie konstatiert schließlich eine Dominanz der Klang-Performance.

„But it is the sound that dominates ‚Canfield‘, a sound devised by Pauline Oliveros (...) that by its literalness and its overriding force insistently calls attention to itself in an unequal competition with what is going on on the stage.“⁸⁵³

Was sie ins Zentrum stellt, die Kollision von akustischen und visuellen Wahrnehmungen – später spricht sie auch von der Unfähigkeit, sich überhaupt noch auf das Sehen zu konzentrieren –, ist ein Aspekt dieses Verhältnisses zweier Performance-Ebenen. Die Tatsache, dass die Choreographie ein ebenso geschlossenes System wie die Klangperformance ist, also jeweils eine bestimmte Stufe von Komplexität erreicht, wirft die Frage neu auf nach der Defokussierung als Wahrnehmungsstrategie, wie sie Cage mit seinen simultanen und sich überlagernden Aktionen aller Art projiziert hat. Auch andere Kritiker, die die gesamte Aufführung nicht vorrangig unter dem Gesichtspunkt des Tanzes rezensierten, sondern als „writing about environments“⁸⁵⁴ verstanden, haben von einer Zerstörung der Aufmerksamkeit gesprochen. Smoliar nennt als einen der Gründe – neben der Tatsache, dass Dialoge, gesprochene Sprache, Bestandteil des Sounds sind – genau die Geschlossenheit der Klang-Performance als ‚Environment‘.

Die ‚Partitur‘ von *In memoriam: Nikola Tesla, Cosmic Engineer* von Pauline Oliveros, die aus einer schriftlich fixierten Handlungsanweisung an die Performer besteht, konzentriert deren Arbeit auf die Erforschung der akustischen Eigenschaften des jeweiligen Performance-Raumes. Die Diskussion der Performer

852 Marcia Siegel: *Come in Earth. Are You There ? (1969/1970)*. In: dies.: *At the Vanishing Point. A Critic looks at Dance*, New York 1972, 236-243, hier: 240

853 ebenda, 239

854 Stephen Smoliar: *Merce Cunningham in Brooklyn*. In: *Ballet Review* Vol.3, No. 3, 1970, 39-54

sowie die Aufzeichnung des gefundenen Klangmaterials fand mit dem Ziel statt, durch Verstärkung und Manipulation der Resonanzen den Raum selbst in Schwingung zu versetzen.

„If the search for the resonant frequency has been successful, then the frequency of the generators selected by the musicians can cause the performance space to add its squeaks, groans, and other resonance phenomena to the general sound. Thus the space performs in sympathy with the musicians.“⁸⁵⁵

Diese Vorstellung hat Oliveros einem Experiment von Nikola Tesla nachgebildet.⁸⁵⁶ Die Partitur, die eine wissenschaftliche Versuchsanordnung simuliert, impliziert eine ganz eigene Dramaturgie, die die Aktivitäten der Klang-Performer in den Vordergrund rückte. Sie sollten sich im ganzen Raum bewegen und sich zudem über die Ergebnisse ihrer Untersuchungen über Entfernungen verständigen.

„In an amplified conversation conducted from the orchestra pit and various other positions in the theater, the three musicians of the MCDC – John Cage, David Tudor and Gordon Mumma – could be heard discussing their most recent sound experiences and giving a subjective acoustic evaluation of the Brooklyn Academy of Music. (...) It soon developed that the piece involved an objective analysis of the sound environment. Like scientists, the musicians worked independently in teams on a series of experiments. (...) Their activities consisted of making sounds, listening to them and recording them – experimenting within the entire space of the Academy, maintaining

855 Pauline Oliveros. In: Klosty 1986, 79-80

856 Oliveros schreibt: „This philosophical relationship (zwischen Musik und Tanz, die Verf.) is embodied in the following description of a Tesla experiment and the response of the environment and its inhabitants from which the central tasks of the score are derived: Tesla's experiment with mechanical resonance in his New York City laboratory nearly ended in disaster. He adjusted an oscillator to the resonance of the building and then began to give the machine more power. This caused a minor earthquake which terrorized the neighbourhood and brought the police out in full force just as Tesla perceived the magnitude of his procedure and smashed the oscillator before the building began to fall apart.“ In: ebenda, 79. Nicola Tesla (1856-1943) war ein serbischer Physiker und Elektrotechniker, der 1884 in die USA auswanderte und u.a. mit Thomas Edison zusammenarbeitete. Er entdeckte das rotierende Magnetfeld, das die Basis der meisten Wechselstrommaschinen bildet. Ab 1887 leitete er eigene Laboratorien u.a. in New York und Denver. (Großer Brockhaus)

contact with each other by radio communications.“⁸⁵⁷

Später wurden die aufgenommenen Geräusche zurückgespielt und mit elektronisch generiertem Sound gemischt.⁸⁵⁸ *In memoriam: Nikola Tesla* ist Teil einer Serie von Experimenten Oliveros der 1960er Jahre, in denen sie die akustisch-physikalische Beschaffenheit von Räumen untersuchte und Rückkopplungs-Anordnungen mit Zeitverzögerung entwarf.⁸⁵⁹

Während Cunningham in seinen Äußerungen über *Canfield* diese akustische Performance gar nicht erwähnt⁸⁶⁰, tritt in den zeitgenössischen Kritiken die Beschäftigung mit diesem Teil der Aufführung in den Vordergrund. Die Komplexität der performativen Anordnung wurde dadurch noch erhöht, dass Robert Morris, der für die Ausstattung verantwortlich war, der Körper/Bewegung der Tänzer eine weitere Bewegung, nämlich eine mechanische des Lichts zuordnete. Er hatte eine auf Rollen zu bewegende, vertikale Säule entworfen, auf deren Rückseite starke Scheinwerfer angebracht waren, die sich in gleichmäßiger Geschwindigkeit unaufhörlich von einer Bühnenseite zu anderen bewegte und den Effekt eines Scanners erzeugte, „systematically exposing portions of the stage and thus illuminating certain dancers and casting a variety of shadows on the wall“⁸⁶¹.

Zwei weitere Produktionen in Zusammenarbeit zwischen MCDC und Composer/Performern spielten mit den akustischen Besonderheiten des Raumes und der räumlichen Wahrnehmungsfähigkeit des Publikums. Eine ähnliche Kon-

857 Smoliar 1970, 40

858 Der Ablauf ist beschrieben in Oliveros 1986, 79. Einen besonderen Effekt der Rückkopplung konnte das Publikum eines Kölner Gastspiels der MCDC 1972 erfahren: „At a memorable Cologne performance in 1972, when *Canfield* was given in its entirety, the company encountered the most boorish audience of its entire history. The recording of their catcalls, laughter and shouted comments was played back on them, and they gradually became silent as they realized what they were listening to.“ Harris 1997, 170

859 Pauline Oliveros: Akustischer und virtueller Raum als dynamischer Bestandteil der Musik. In: *Musiktexte* 76/77, 1998, 91-94

860 Siehe Cunningham/Lesschaeve 1986, 138-140. Cunningham erläutert stattdessen ausführlich die Operationen, mit denen er die Choreographie entwarf und die den Spielregeln des *Patience*-Spiels *Canfield* folgten, das dem Stück den Titel gab.

861 Smoliar 1970, 41

stellation zwischen Choreographie und eigenständiger performativer Erforschung eines Raumes wie *Canfield/In memoriam: Nikola Tesla zeigte Objects* (1970), das mit der Komposition *Vespers* ein nicht eigens für die Kompanie entworfenes Projekt von Alvin Lucier integrierte. Der Titel *Vespers*, der an eine Fledermausgattung erinnert, sowie der lange Untertitel seiner Partitur (Spielanweisung) machen deutlich⁸⁶², worin Luciers Interesse lag: in der Erforschung von Echo-Ortung als Raum-Sinn. Ausgerüstet mit speziellen Geräten – sogenannten Sondols – erkunden die Performer einen Raum, indem sie das Echo, das als Reaktion auf die von diesen ausgesandten Klicklauten beim Auftreffen auf unterschiedlich reflektierenden Oberflächen entsteht, als Informationen über die Beschaffenheit des jeweiligen Raumes ‚lesen‘ lernen. Diese performative Anordnung, die davon ausgeht, dass die Performer sich nicht durch den Augensinn orientieren können sollen, beruht ebenfalls auf Aktivitäten im Raum, allerdings zielt sie im Unterschied zu Oliveros *In memoriam* auf eine sehr fein differenzierte akustische Wahrnehmungsfähigkeit, die den Zuhörer dazu bewegen will, diesen Sinn erst zu trainieren.⁸⁶³ Lucier ging es nicht um das rhythmische Muster der Überlagerung und Schichtung der Klickgeräusche und ihrer Echos. – Das allerdings trat dann in der Zusammenführung der beiden performativen Ebenen Choreographie und Klang-Performance in den Vordergrund.

Das zweite Beispiel ist die Choreographie *Place* (1966) zu der ‚Komposition‘ *Mesa* von Gordon Mumma – einem Duett für Bandoneon und cybersonic console. *Mesa* war durch zwei Aspekte charakterisiert, wie es Payne beschrieben hat:

„The character of the piece is one of sustained gradually changing

862 Der Titel/Untertitel lautet: *VESPERS* für eine beliebige Anzahl von Spielern, die allen Lebewesen ihren Respekt bezeugen möchten, die das Dunkel bevölkern und in all den Jahren eine große Genauigkeit in der Echo-Ortung entwickelt haben, das heißt in der Kunst, Töne als Kundschafter zu benutzen, die in die Umgebung ausgesandt werden und als Echos zurückkommen, wodurch sie Aufschluß über die Gestalt, Ausdehnung und materielle Beschaffenheit dieser Umgebung und der in ihr befindlichen Gegenstände geben (1968). Zit. nach: Lucier 1995, 313-315, hier: 313

863 Siehe dazu das Interview mit Lucier: „Raum-Klangfotografien aufnehmen“. In: ebenda, 73-83

complex sounds interrupted by occasional bursts of extremely loud sounds. Another aspect deals with inharmonic sound spectrums (...) being routed through different loudspeakers in the space. (...) The constantly changing inharmonic distribution continually reshapes the listener's spatial perspective (...) thus totally disorienting the listener's sense of place.“⁸⁶⁴

Allerdings war diese Verwirrung der akustischen Raumperspektive im Falle von *Place* eine Ergänzung des Themas der Choreographie, von der in diesem Fall ausdrücklich in verschiedenen Rezensionen die Rede ist. Siegel hat diese Produktion neben anderen zur Reihe der ‚dunklen‘ Stücke von Cunningham gezählt, die in assoziativ erzählenden Bewegungssequenzen um Entfremdung, Isolation und Bedrohung kreisen.⁸⁶⁵ Auch Gordon Mumma hat in diesem Sinne *Place* einem Sujet zugeordnet:

„*Place* is a drama of human anxiety, the anxiety of failure to establish identity. Some people have seen *Place* as a clinical panorama of the schizophrenic experience, the narrative of a degenerative syndrome which culminates in stark, outright withdrawal.“⁸⁶⁶

In diesem Fall entsteht also die Kopplung der beiden performativen Ebenen über die thematische Gemeinsamkeit und einen im Resultat vergleichbaren expressiven Gestus von Körper-Bewegung und Klang. Hinzukam, dass die Aktionen der Klang-Performer sich auf das Spielen/Operieren an ihren ‚Instrumenten‘ reduzierte, sie sich also nicht im Raum bewegten.

864 Payne in: Ashley 2000, 114-115

865 „In Cunningham's dark pieces, *Winterbranch*, *Place* and the new *RainForest*, and his own solos, *Untitled* and *Collage III*, man is no longer in control. He alternately pits his energy against the nameless forces around him and submits to them while gathering courage for another bout. These works are more tightly choreographed and take place in setting of planned menace, like the merciless light glaring down on a bare, lonely stage in *Winterbranch*, and the subterranean chamber of *Place*, shut in by grub-white gratings with old newspapers blown against them.“ Marcia Siegel: *Cunningham's Here and There* (1968). In: Siegel 1972, 233-236, hier: 234/235. Siegel zeigt damit zugleich auf, dass sich – trotz der Weigerung Cunninghams über Sujets seiner Choreographien zu sprechen – solche Ansätze aus der Sicht der Rezipienten finden.

866 Mumma zit. nach: Harris 1997, 154

Von der Simultaneität zur technischen Kopplung von Körperbewegung und Klangperformance. Intermedia

Folgt man der Argumentation, die ich an diesen Beispielen exemplarisch entwickelt habe, wird deutlich, dass sich in einer Konstellation, in der die verschiedenen Komponenten einer Performance, die wiederum aus eigenen Performances (Musik, Tanz, ‚lebendes Bild‘) bestehen, die Frage nach der Kopplung noch vor ihrer technischen Auflösung stellen. Dabei werden in den hier diskutierten gemeinsamen Arbeiten zwischen der MCDC und den Composer/Performern verschiedene Formen der Kopplung experimentell erprobt. Sie basieren darauf, dass die Resultate getrennter und unterschiedlich motivierter Arbeitsprozesse ohne vorherige Planung der gesamten Anordnung aufeinander treffen. Und dass diese Arbeitsprozesse jeweils wiederum einen eigenen Kontext in den Versuchsreihen z.B. der Composer/Performer haben. Die Ergebnisse reichen von einer allein auf gemeinsam geteilter Zeit und geteiltem Raum beruhenden Überlagerung (Simultaneität), ohne dass eine zielgerichtete Kopplung beabsichtigt ist – wie z.B. in *Canfield* – bis hin zu einer gemeinsamen expressiven Grundsituation als quasi narrativem Rahmen.

Mit *Variations V* (1965) – das im Zusammenhang mit den performativen Realisationen der unbestimmten Kompositionen von Cage schon in Ausschnitten beschrieben wurde – und *TV Rerun* (1972) zusammen mit der Klang-Anordnung *Telepos* von Gordon Mumma entstehen zwei Arbeiten, die diese Kopplung technisch fundieren. Die Kopplung ist zugleich eine (teilweise) Delegation der Steuerung und Generierung des Klangmaterials an die Tänzer.

Mumma hat diesen Aspekt als direkte Zusammenarbeit zwischen Tänzern und Musikern hervorgehoben und als Ausnahmefälle in der Gesamtkonzeption der MCDC markiert, insofern sie zu den wenigen Produktionen gehören, in denen die Tänzer direkt Einfluss auf Teile der Gesamtauführung nehmen konnten, die nicht die Körper-Bewegung betreffen.

„Repertory collaboration between the dancers and the musicians was also suspended following ‚Variations V‘, and occurred only once, again in an

elementary way, in my own music for ‚TV Rerun‘.“⁸⁶⁷

Diese Zusammenarbeit beruht allerdings auf den Determinationen der elektronischen Anordnungen, d.h. der Spiel-Raum wird durch sie definiert. „For the performers it was participation in man-machine-environment.“⁸⁶⁸

Während – wie im Abschnitt „In Performance Variations“ erläutert – die Musiker/Performer in *Variations V* das Klangmaterial generieren, modifizieren und auf die Lautsprecher verteilen, können die Tänzer durch ihre Bewegungen vor den Photozellen oder Antennen den Soundoutput aktivieren, d.h. ihn ein- oder ausschalten. „Aus der Gesamtheit der akustischen Möglichkeiten treffen die Tänzer, ohne dass sie es im einzelnen kontrollieren können, eine Auswahl.“⁸⁶⁹

Es geht hier – wie in anderen elektronischen Anordnungen Cages – nicht um willentliche, vorkonzipierte Eingriffe der Tänzer, sondern um eine Form von Nicht-Intentionalität. Die Choreographie zu *Variations V*, die festgelegt und erprobt war⁸⁷⁰, sollte nicht gezielte klangliche Effekte verursachen. „The dance contrasts slow ordinary paced gestures such as sitting and walking with high-velocity dancing.“⁸⁷¹ Die Abfolge von ruhigen Sequenzen mit wenig aktiven Tänzern und solchen mit Bewegungen von großer Dynamik und Geschwindigkeit operierte allerdings mit den Bedingungen der Steuerung. Dichte, Dynamik und Komplexität der Bewegungsfolgen korrespondierte mit Dichte und Komplexität des Sound Mixes. Insbesondere in zwei Sequenzen gegen Ende der Aufführung aktivieren die Tänzer das sound system in voller Lautstärke mit spielerischen Aktionen.⁸⁷² Die Integration solcher spielerischen Aktionen – wie das Fahrradfahren rund um die Antennen oder das Entblättern und Umtopfen

867 Gordon Mumma: From where the Circus went. In: Klosty 1986, 65-73, hier: 68

868 ebenda, 66

869 So formulierte es Hansjörg Pauli in der Einführung zur Fernsehstrahlung des Films *Variations*, gesendet vom NDR am 27.1.1967 (Regie: Arne Arnbom, NDR Hamburg und Sveriges Radio TV, s/w, 16mm, 48 Min.)

870 Brown 1968, 23

871 Don MacDonagh: Merce Cunningham. In: Kostelanetz 1992, 1-14, hier: 10

872 McDonagh hat diese beiden Sequenzen beschrieben, wobei in der ersten Aktion das Seil rund um die Antennen gespannt wird. „Then all join in unwinding a long cord which is pulled into a large zigzag shape that they weave up and down, and then they all dash off. There is a momentary pause, and then suddenly the first man returns, and this time he is riding a bicycle (...). He wheels in and around all of the poles, breaking the magnetic fields and causing changes in sound (...).“ Ebenda

einer Plastikpflanze – lässt deutlich den Collage-Charakter der Choreographie hervortreten. Kostelanetz zählt denn auch *Variations V* zu den ‚theatre pieces‘ im Unterschied zu reinen ‚dance pieces‘ von Cunningham.⁸⁷³ Die Musiker/Performer und Ingenieure – Cunningham spricht von acht Männern bei der Premiere⁸⁷⁴ – befinden sich mit ihren Equipment auf einer Plattform im hinteren Teil des Bühnenraums.

„There was a fairly constant scuttling amongst them – they were quiet about it – back and forth on the platform to fix things, wiring that had come out, a plug etc.“⁸⁷⁵

Ihre Aktionen bleiben im Hintergrund.

Simultaneität und Überlagerung verschiedener medial-performativer Ebenen wurde in dieser Produktion – wie oben angeführt – ergänzt durch eine zusätzliche Schichtung von visuellem Material. Auf vier Projektionsflächen – drei kleinere, die in den Raum hereingestellt waren, und der Rückwand des Bühnenraums – wurde eine Vielzahl von Filmausschnitten, Dias und Fernsehbildern projiziert, die in einem Live Mix einen sich überlagernden Bilderfluss erzeugten. *Found footage*, das sich z.T. selbstreferentiell auf das Thema Tanz bezog, aber auch Spielfilmausschnitte, Werbespots, Trickfilmspots zeigte, wurde ergänzt von kurzen Filmsequenzen, die Vanderbeek bei den Proben der Kompanie gedreht hatte⁸⁷⁶ und Dias mit abstrakten Farbmustern.

Man kann die gesamte Aufführung, die hier als aus drei Performance-Systemen, die an einer Schnittstelle technisch gekoppelt sind, analysiert worden ist, auch als „Collage zweiter Ordnung“⁸⁷⁷ bezeichnen. Ihre Komplexität liegt in der Vernetzung dieser drei Systeme jenseits einer narrativen oder formal-strukturellen Einheit.

Eine solche komplexe intermediale Anordnung blieb nicht allein wegen der technischen Schwierigkeiten bei ihrer Installation⁸⁷⁸ eine Ausnahme in den Arbeiten Cunninghams. Kostelanetz hielt fest:

873 Kostelanetz 1994, 172

874 Siehe Cunningham in: Chages, unpag.

875 ebenda

876 ebenda, sowie auch zu einem Teil des verwendeten Film/Diamaterials: Fetterman 1996, 180

877 Pauli in der Einführung zur Fernsehausstrahlung 1967 (s.870)

„Spätere Werke offenbaren jedoch, dass Cunningham zum Tanz zurückkehrt. ‚Ich interessiere mich wieder dafür, Schritte zu erfinden, im Unterschied zu Bühnenstrukturen‘.“⁸⁷⁹

Das Experimentieren mit der technischen Kopplung von Körperbewegung der Tänzer und Steuerung des Klangoutputs wurde noch einmal – wie oben schon erwähnt – aufgenommen in *TV Rerun* (1972), einer Choreographie zu Gordon Mummas *Telepos*, einer Komposition, die wiederum Teil einer Versuchsreihe Mummas mit ‚accelerometers‘ war.

Mumma hatte für die Tänzer leichte elastische Gurte entworfen, die Beschleunigungssensoren und Radiosender enthielten.

„The dancers‘ movements were translated into audible pitches, transmitted to special electronic equipment in the orchestra pit, and heard from loudspeakers around the audience. This process of telemetry was like that used in space travel.“⁸⁸⁰

Was diese Anordnung technisch implizierte – wie die Entfernung und Beschleunigung auf der Seite der Körper-Bewegung die Bewegung des Klangs im Raum veränderte – war auch Thema der Choreographie Cunninghams. Sein Interesse in dieser Arbeit galt der Untersuchung wechselnder Foci bei gleichen Bewegungsabläufen mit unterschiedlicher Geschwindigkeit, zeitlich verschobenem

878 „The electronic devices did not always work.“ zit. nach: Harris 1997, 150; auch Gordon Mumma erinnert sich daran in dem Interview, das Rogalsky mit ihm 1994 geführt hat. Siehe: Rogalsky 1995, 139. Er beschreibt dort auch die Schwierigkeiten bei Aufführungen an anderen Orten, an denen die Ingenieure der New Yorker Premiere nicht mehr teilnehmen konnten.

879 Richard Kostelanetz: Merce Cunningham. In: ders.: *American Imaginations*, Berlin 1983, 103-134, hier: 125. Cunningham hat sein Interesse an zeitgenössischen Technologien immer wieder neu praktiziert – allerdings unter seinem zentralen Interesse an Tanz und Choreographie. So hat er Mitte der 1970er Jahre – in Zusammenarbeit u.a. mit dem Filmkünstler Charles Atlas – begonnen Choreographien für die Kamera zu entwickeln, Choreographien, die allein im Medium Film und Video existieren. In den 1990er Jahren entwickelte die Simon Fraser University in Vancouver für und mit ihm „Life Forms“ – ein Computerprogramm zum Choreographieren. Ende der 1990er Jahre begann eine Zusammenarbeit mit dem Multimedia-Studio Riverbed (*Hand-drawn Spaces*, 1998; *BIPED*, 1999). Siehe dazu: <http://www.riverbed.com> (23.06.2001)

880 Mumma 1986, 68; siehe auch: Payne in: Ashley 2000, 117

Einsatz und verschiedener Platzierung der Tänzer im Raum.

„I wanted to find some way to deal with shifting focus on stage. Jasper (Johns, d. Verf.) suggested having camera-men moving around so that the dancers could do that - not necessarily facing the camera, but being aware of a nonfixed focus.“⁸⁸¹

Carolyn Brown berichtet, dass alle Tänzer das gleiche Bewegungsmaterial lernten und in der Aufführung daraus eine persönliche Auswahl treffen konnten. Ein Kritiker sah darin: „an accordion effect of overlapping movement“.⁸⁸² Den Tänzern wurde eine oder mehrere Personen zugeordnet, die ihren Bewegungen mit der Kamera folgten. Indem Jasper Johns diese Anordnung als seinen Part der Ausstattung definierte⁸⁸³, nahm er noch einmal die Konzeption Rauschenbergs vom ‚live décor‘ auf. Die Aufführung als Ganzes verbindet so auf einer konzeptuellen Ebene Musik, Tanz und ‚Ausstattung‘, indem die Bewegung der Körper, des Klangs und der Kamera in Relationen gesetzt werden.

Das Medium Film wurde formal-strukturell als Aktionsträger eingesetzt indem der Prozess des Filmens als performative Bewegung einbezogen wird. Das ist ein Aspekt, der in den Arbeiten, die in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre als ‚Expanded Cinema‘ bezeichnet werden, eine wichtige Rolle spielt.

881 Cunningham zit. nach: Harris 1997, 183

882 Tom Borek: Merce Cunningham Dance Company, Brooklyn Academy of Music February 1-13, 1972. In: *Dance Magazine*, April 1972, 85-89, hier: 89

883 Harris 1997, 183

INTERMEDIA 1: TANZ (THEATER) PERFORMANCE ALS INTERMEDIALE KONSTRUKTION IN BEWEGUNG

Die Erweiterung der Klangerzeugung zur Aktion unter Einbeziehung des Raums als Environment und in der Verbindung mit den neuen künstlerischen Möglichkeiten technischer Medien nimmt einen ähnlichen Verlauf wie die Veränderungen, die vom Bereich der Bildenden Kunst ausgehen. Indem allerdings Musik immer schon Aktion in der Zeit war, können die Experimente in diesem Bereich auf einer anderen Stufe ansetzen, die sich die Bildenden Künstler erst im Übergang zu Kinetik und dem Happening/Event ‚erarbeiteten‘. Diese Ähnlichkeit der Entwicklungen zum Performativen wird zur Schnittstelle verschiedener Kunst (gattungen), die Jack Burnham – wie an entsprechender Stelle dargestellt – als zukünftiges Stadium, allein von der Entwicklung der Skulptur ausgehend und unter dem Primat der Erfordernisse neuer Technologien prognostiziert hat. So verfolgen dann eine Reihe von Composer/Performern (u.a. Behrman) in ihren weiteren Arbeiten die Entwicklung von akustisch-visuellen Environments, die, reaktiv oder interaktiv, dem Zuschauer/Benutzer Eingriffsmöglichkeiten eröffnen. Der Composer/Performer geht in die mediale Anordnung ein und die Live Performance wird eine des Publikums.

Dagegen ist die Entwicklung im/ausgehend vom Bereich des Theaters bzw. des Tanzes komplexer zu beschreiben.

Während also die Künstler, die ausgehend von Bildender Kunst und Musik, die Relationen zwischen Raum – Objekt/Prozeß – Zeit, Medien – Anordnung – Prozeß/Performance oder Hören – Sehen – Taktilität an die Oberfläche holen, neu reflektieren und als Komponenten künstlerischer Gestaltung besetzen, ist dem Theater und Tanz diese intermediale ‚Gefügigkeit‘ inhärent. Insofern könnte man das Theater als Prototyp einer ‚systemic art‘ ansehen, wie sie Burnham umrissen hat. In der allgemeinen Definition von Bertalanffy kann man das Theater als mediales System, als „a complex of components in interaction“, beschreiben, in dem allerdings in einer historisch und kulturell spezifischen Ordnung die Relationen zwischen den einzelnen Komponenten konventionalisiert sind. Auf diesem Charakter des Theaters baut u.a. die Argumentation auf, die Michael Fried zum Vorwurf der Theatralisierung gegenüber der minimal art führte. Ebenso wird das im Verständnis von Theater deutlich, wie es Dick Higgins 1964 formulierte: „The new theater is any art in any medium that happens, and in its narrower sense, it is a synthesis of ideas already obvious in other art

media.“⁸⁸⁴ Wenn es sich also in einem allgemeinen Sinne und unter strukturellen Aspekten beim Theater um ein intermediales Gefüge bzw. mediales System handelt, dessen einzelne Komponenten auf einem spezifischen Einsatz von Medien und deren jeweiligem künstlerischen Kontext aufsetzen, stellt sich die Frage, unter welchen Bedingungen und mit welchen Operationen vergleichbare Schritte des Durchstreichens, Verschiebens und Ersetzens vollzogen werden, die die Medialität an die Oberfläche holen und insofern in Bezug auf den eigenen, den Theater-Kontext, selbstreflexiv werden. Diese Frage verschiebt zunächst das Feld der Untersuchung, insofern der Medienbegriff sich nicht mehr allein auf die technischen Medien bzw. die elektronische Kopplung von Performer und Apparatur beziehen kann. Sie knüpft an den Intermedia-Begriff Dick Higgins an, wie er eingangs vorgeführt wurde. Medien sind demnach alle als diskret erkennbaren (und eingesetzten bzw. gebrauchten) Elemente (u.a. Gegenstände, physische und physikalische oder technisch-apparative Einheiten), die als Zeichenträger fungieren können, auch wenn sie auf nichts als sich selbst verweisen. Ihre materialen Eigenheiten oder technisch-apparativen Dispositionen bilden Potentiale und Determinanten für die jeweilige Form, in denen sie konkretisiert werden.

Diese Fragestellung verlängert einerseits eine These, die der Kunsttheoretiker Boris Groys – in der Auseinandersetzung mit McLuhan’s „das Medium ist die Botschaft“ – formulierte, ohne dessen Begrifflichkeit (des Aufrichtigen oder der Wahrheit des Medialen) zu verfolgen:

„McLuhan hat den Glauben an die Botschaft des Mediums vom Kubismus geerbt, ohne sich allerdings die Frage zu stellen, unter welchen Bedingungen und unter Anwendung welcher Methoden das Mediale zur Aufrichtigkeit gebracht wird. Der Kubismus jedoch hat das Bild nicht bloß als eine Botschaft des Mediums interpretiert, sondern das Geständnis seiner Medialität regelrecht erzwungen – unter Anwendung rigoroser Maßnahmen (...): Reduktion, Fragmentierung, Zerschneidung, Collagierung. (...) Die aktive, offensive künstlerische Praxis der Avantgarde wurde von McLuhan zu einer rein interpretativen Praxis

884 Dick Higgins: Postface. In: ders.: Postface/Jefferson’s Birthday, New York – Cologne – Nice 1964, 1-86, hier: 18

umfunktioniert.“⁸⁸⁵

Entscheidend in diesem Zusammenhang sind gerade diese beiden Aspekte, die Groys hervorhebt: dass es sich um offensive künstlerische Operationen handelt – über deren medienhistorischen Kontext Groys allerdings nicht spricht – und dass es sich um solche zur Auflösung mimetischer Referenz handelt, die sich als Prozesse zwischen Abstraktion und Konkretion beschreiben lassen. Oder wie es Groys formuliert: „Die Abkehr moderner Kunst von der Referentialität, von der Mimesis war kein Akt der individuellen Willkür, sondern eine Folge der systematischen Suche nach der Wahrheit des Medialen.“⁸⁸⁶

Andererseits nimmt diese Fragestellung zwei Beobachtungen aus der Entwicklung des Verhältnisses von (performativen) Künsten und neuen Medien auf, die sich auch auf den hier untersuchten historischen Abschnitt beziehen:

Das Durchstreichen der konventionalisierten Beziehungen zwischen den einzelnen Komponenten des intermedialen Gefüges ‚Theater‘ ist Voraussetzung für das Reflektieren deren Medialität. Das wiederum ist Voraussetzung von bzw. verzahnt mit dem Einbezug neuer Medien. Abstraktion – als Durchstreichen der narrativen Ordnung, die durch den dramatischen Text hervorgebracht wird – und Formalisierung sowie eine mediale Erweiterung der szenischen Strukturen basiert auf der Frei-Stellung aller an Theater beteiligten Medien/Künste und dem Hervortreten ihrer spezifischen Materialität.⁸⁸⁷

885 Groys 2000, 96

886 ebenda, 95

887 Siehe dazu (auch in Anwendung der Analyse auf aktuelle Beispiele eines ‚Medien-theaters‘): Barbara Büscher: Scenes and Screens. Akteure in hybriden Bild/Räumen. In: Tilman Broszat/ Sigrid Gareis (Hrsg.): *Global Player, Local Hero. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater*, München 2000, 159-173. Dass es sich dabei um eine in der Geschichte der Theateravantgarde wiederkehrende Konstellation auf verschiedenen Niveaus der De/Konstruktion handelt, hat Lehmann – leider nur als knappe These – formuliert: „Darin wird vielmehr eine der beiden Logiken deutlich, nach denen sich die Entstehung neuer Formen der darstellenden Künste vollzieht: die Logik derzufolge das Erscheinen eines neuen Mediums der Formbildung und Weltabbildung beinahe automatisch dazu führt, dass die plötzlich als ‚älter‘ definierten bisherigen Medien nach dem fragen, was ihnen als Kunst spezifisch (...) sei. Unter dem Eindruck der neuen Medien werden die älteren selbstreflexiv. (...) Die andere Regelmäßigkeit der Kunst scheint zu sein, dass aus dem Zerfall Dynamik erwächst. (...) Aus der Dekomposition des Ganzen eines Genres in seine

Die zweite Beobachtung ist: nimmt man die Gesamtheit der traditionellen performativen Künste (also Schauspiel, Musiktheater/Oper, Ballett/Tanztheater), so ist es vor allem der Bereich des Tanzes, aus dem heraus sich solche Experimente (z.B. mit historisch je neuen Medien) entwickeln. Das zeigen auch die Projekte der *Nine Evenings*, an denen aus dem Bereich der performativen Künsten eben allein Tänzer/Choreographen beteiligt waren, und die im vorigen Abschnitt dargestellten Arbeiten der MCDC. Beide Beobachtungen lassen sich dann verknüpfen, wenn man den Tanz als einen Abstraktions/Konkreionsprozess im Verhältnis zum Theater des dramatischen Textes versteht: Körperbewegung wird abgelöst vom Sprechen/ (Rollen)Text. Auf der Basis dieser grundlegenden Differenz werden weitere Schritte des Durchstreichens in Hinblick auf Abstraktion/Konkreion bzw. Frei-Stellung der einzelnen Medien offensichtlich naheliegender als im Theater des dramatischen Textes.⁸⁸⁸

Einzelemente entstehen die neuen Formsprachen.“ Lehmann 1999, S.81/82. Leider sind die Begrifflichkeiten – wie auch andernorts – unsauber eingezogen: der problematische Kern liegt für mich darin, Theater als Medium zu verstehen und nicht, wie ich es tun möchte – was erst die Frage nach den Relationen der Komponenten zu stellen ermöglicht – als Konfiguration oder Anordnung (oder System) von diversen Medien zu verstehen – also auf seiner Intermedialität zu bestehen.

888 Dieser Zusammenhang zwischen Tanz und Experimentieren mit neuen Medien – was offensichtlich die dem Tanz als Abstraktion näherliegende Fokussierung auf Strukturen voraussetzt – kann man deutlich an der aktuellen Entwicklung von Performances, die mit technischen (computergesteuerten oder generierten Bild und Tonapparaturen) Medien arbeiten, verfolgen. Eine Systematik in Hinblick auf die Geschichte dieser Relation fehlt. Brandstetter z.B. hat darauf hingewiesen, dass „wesentliche Impulse jenes mit der Formel ‚Re-theatralisierung des Theaters‘ umschriebenen Prozesses aus dem Bereich des Tanzes stammen“ (S.20), was sich dann auf die Theateravantgarde seit der Jahrhundertwende beziehen würde. Sie selbst hat ihre Analyse im zweiten Teil unter dem Aspekt der Toposformeln genau in diesen Kontext der Abstraktion gestellt: „(...) erscheinen die Toposformeln als spezifische Variante des Prozesses der Abstraktion in der Kunst der Moderne“ (S.317). Sie hat das u.a. an Oskar Schlemmers „Triadischem Ballett“ und an Marinettis „Danse aviateur“ nachvollzogen. Beide Beispiele aus der Geschichte der ‚historischen Avantgarde‘ (können/sollen) fungieren gleichermaßen als Teil der Theater- wie Tanzgeschichte und lassen diese Trennung als fragwürdig erscheinen. Siehe: Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1995 (Seitenzahlen s.o.). Auch Lehmann hat als grundlegenden Prozess der ‚Dekomposition‘ des Theaters (im postdramatischen Theater), ohne allerdings den systematischen Zusammenhang zum Tanz zu benennen, festgehalten: „Trennen sich die früher ‚verklebten‘ Aspekte der Sprache und des Körpers im Thea-

Wobei dieser Prozeß des Durchstreichens, der hier mit der doppelten Bewegung Abstraktion/Konkreion benannt worden ist, für das Theater auf verschiedenen Ebenen zu beschreiben wäre. Die Abstraktion in der Bildenden Kunst, die etwa in der Malerei des Kubismus das Bild von seiner mimetischen Referenz befreit, verweist zugleich auf die konkrete Materialität ihrer Medien Farbe, Linien, Pinselstrich u.a. Ein ähnlicher Prozess ließe sich in der Theatergeschichte durch den Einsatz des elektrischen Lichtes um die Jahrhundertwende beschreiben, der das naturalistische Bühnenbild ablöst und den Raum als Medium hervortreten ließ.⁸⁸⁹ Allerdings hat es das Theater – ähnlich wie die Skulptur (und natürlich alle anderen Formen von Performance und Aktion) – mit einer weiteren Ebene der Konkreion zu tun, nämlich mit der Gegenständlichkeit der anwesenden Körper und Objekte. In der semiotisch orientierten Theaterwissenschaft ist diese Eigenart als ‚Verdopplung‘ in Zeichen von Zeichen beschrieben worden: „Die theatralischen Zeichen sind daher stets Zeichen von Zeichen, die dadurch charakterisiert sind, dass sie dieselbe materielle Beschaffenheit haben wie die primären Zeichen, die sie bedeuten.“⁸⁹⁰ Wenn man diese Beschreibung von dem (Zu)Ordnungsschema löst, das die Semiotik stiftet, in dem die verschiedenen Objekte als Zeichen der Bedeutungszuweisung verknüpft werden, bleibt eben als wesentlicher Aspekt ihre Objektivität. Objektivität in diesem Sinne wird nun wiederum in der Frage des Durchstreichens und in dem Verhältnis von Abstraktion und Konkreion in Bezug auf die im folgenden untersuchte Entwicklung eine zentrale Rolle spielen (found objects, found movements u.a.). Auch lässt sich hier erneut an Friedes Text und seine inhärente Charakterisierung von Theatralität anschließen, die sich übrigens im Titel seines berühmten Aufsatzes findet.

„Die literalistische Kunst (...) will ihre Objektivität weder überwinden noch aufheben, sondern im Gegenteil als solche entdecken und projizieren. (...) Alles zählt – nicht als Teil des Objekts, sondern als Teil

ter, (...) so ergeben sich neue Darstellungschancen aus der Autonomisierung der einzelnen Schichten.“ Lehmann 1999, 82

889 Siehe dazu: Büscher 2000 (Scenes and Screens)

890 Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983, 19 und 182 f. Siehe auch: Petra Maria Meyer: Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft. In: *Forum Modernes Theater* Bd.12, H.2, 1967, 115-131

der Situation, in der dessen Objekthaftigkeit entsteht und von der diese zumindest teilweise abhängig ist.“⁸⁹¹

Wobei dieser Begriff des Objektes bzw. der Objekthaftigkeit durch seinen Kontext in Frieds Argumentation eine deutliche Bedeutungsverschiebung gegenüber Burnhams Begriff des Objektes als abgeschlossenes Kunstwerk erfährt und dabei zugleich auf eine paradoxe Strategie innerhalb der *minimal art* verweist. Was Burnham erwartet und einfordert, die Auflösung des Objektes (Skulptur) in ein System von Komponenten, lässt die *minimal art* durch die radikale Reduktion des Objektes auf seine Objekthaftigkeit (und sonst nichts)⁸⁹² hervortreten. Das Objekt ist Teil einer räumlichen/relationalen und damit auch Wahrnehmung reflektierenden Anordnung.

Allerdings tritt mit der Integration von ‚found objects‘ (auch: *junk*, wie es Haskell als ein wichtiges Element der Arbeiten von Rauschenberg und anderen beschreibt⁸⁹³) ein weiterer Aspekt der Konkretion hinzu, der auch für die Arbeiten einiger Tänzer/Choreographen wichtig wird: dass diese Objekte die Kontexte ihrer Gebrauchsweisen ‚mitbringen‘.

Einige der im vorigen Abschnitt im Zusammenhang mit Arbeiten von Merce Cunningham schon besprochenen Aspekte sollen in Hinblick auf diese Fragestellung anhand der künstlerischen Praxis der zunächst als *Judson Dance Theater* zusammenarbeitenden Tänzer/Choreographen fundiert werden.

Dabei geht es einerseits um die Voraussetzungen, auf denen ihr Interesse am Experimentieren mit zeitgenössischen Technologien basierte und das erst in einer Radikalisierung des für Cunningham aufgezeigten Durchstreichens möglich wurde. Es geht um eine Präzisierung dessen, was die Tanzwissenschaftlerin

891 Michael Fried in: Stemmrich 1995, 339 und 345

892 Georges Didi-Huberman formuliert in seinem Essay zur *minimal art* das Paradox so: „(...) ist gerade das Paradox der minimalistischen Objekte: ein nicht nur theoretisches, sondern beinahe unmittelbar und visuell wahrnehmbares Paradox. Auf der einen Seite ihr angespanntes Streben nach formaler Spezifität, nach geometrischer ‚Buchstäblichkeit‘ unzweideutiger Volumen; auf der anderen Seite ihre unwiderstehliche Neigung zu einer Gegenwart oder Präsenz, erreicht durch ein – unweigerlich ambivalentes Spiel mit den Dimensionen des Objekts oder seiner Situierung in Bezug zum Betrachter.“ In: ders.: *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999, 55/56

893 Haskell 1984, 15-30

Sally Banes beschrieb als:

„Technology offered an objective rigor that was a welcome antidote to the subjectivity of dramatic dance, and a logical extension of a concern with methodology.“⁸⁹⁴

Andererseits geht es um die Kontexte, die diese Experimente tangieren, sowohl in individuellen künstlerischen Konzepten – die hier nur exemplarisch diskutiert werden können – wie auch in der Reaktion auf (bzw. als Haltung zu) zeitgenössische politische und soziale Entwicklungen, die als Gründe für die Singularität dieser Experimente mit neuen technischen Medien anzusehen sind. Singulär geblieben sind für alle vier der an den *Nine Evenings* beteiligten Tänzer/Choreographen (Rainer, Childs, Paxton, Deborah Hay) die Experimente mit medialen Anordnungen, die elektronisch vermittelte *control & communication* implizierten, also mit mehr oder weniger komplexen Mensch-Maschine-Kopplungen in Performance arbeiteten. Das hat sicherlich Gründe im technologischen Standard der Zeit und in den Zugangsmöglichkeiten. Wichtiger aber ist, dass *control & communication* immer deutlicher zu einer Frage nach sozialen Praktiken innerhalb des künstlerischen Prozesses wurde, aber auch als Frage nach gesellschaftlicher Veränderung verstanden wurde.

894 Banes 1980, 14

Netzwerke und konzeptionelle Verschränkungen: Dance construction, (single) Event und Happening - um 1960

„The Judson choreographers, the Pop artists, the Cage/Cunningham axis, the Lower East Side society, the Happening creators and the Neo-Dada or Fluxus performers mixed incestuously in a broad network of social/personal/professional interests.“⁸⁹⁵

Dieses Netzwerk von Künstlern, das die Tanzkritikerin Jill Johnston hier für die frühen 1960er Jahre beschreibt, beruhte weniger auf gemeinsamen Programmatiken als auf einer sich immer wieder kreuzenden und verschiebenden Zusammenarbeit in wechselnden Konstellationen und auf der experimentierenden Arbeit an ähnlichen Fragestellungen. Sie war – trotz aller konkreten Unterschiedlichkeit – geprägt von strukturellen Fragen nach dem Verhältnis von Performance (als Vor/Aufführung) und Medialität.

Die personellen und konzeptionellen Verschränkungen innerhalb dieser Künstler Community werden in zeitgenössischen wie auch in retrospektiv reflektierenden Diskussionen/Texten immer wieder betont. Sie wird deutlich in einer Diskussion, die ehemalige Mitglieder der Judson Dance Group 1967 führten⁸⁹⁶ und sie ist zentrale These der 1984 von Barbara Haskell kuratierten Ausstellung *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance*. Sally Banes hat ihr ein ganzes Buch gewidmet, in dem sie – allerdings in einer spezifischen Geschichtskonstruktion⁸⁹⁷ – das Jahr 1963 als Zentrum einer Demokratisierungs-

895 Jill Johnston, zit. nach Haskell 1984, 65

896 Siehe: Judson: A Discussion (Participants: James Waring, John H. McDowell, Judith Dunn, Arlene Croce, Don McDonagh). In: *Ballet Review* Vol.1, No. 6, 1967, 30-52

897 Sally Banes: *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham/London 1993. „Here, in Greenwich Village in 1963, numerous small, overlapping, sometimes rival networks of artists were forming the multifaceted base of an alternative culture that would flower in the counterculture of the late 1960s, seed the art movements of the 1970s and shape the debates about postmodernism in the 1980s and beyond.“ Ebenda, 2.

Diese Konstruktion von Geschichte, in der die art community dieser Zeit und dieses Ortes zum Nucleus für die Entwicklungen der folgenden 30 Jahre erklärt werden, und in deren weiterer Entfaltung die demokratischen Tugenden von Gleichheit und

bewegung markiert. Wichtige Ereignisse sind, was die gemeinsamen Aktivitäten der Künstler Community angeht, neben den *Concerts of Dance* in der Judson Church, die von 1962-64 mit dem Kern der Judson Dance Group und vielen Neuankömmlingen und nur zeitweise Involvierten stattfanden, vor allem das *YAM Festival*, das die später als Fluxus-Künstler apostrophierten George Brecht und Robert Watts 1963 organisierten sowie das von Charlotte Moorman 1963 zum ersten Mal veranstaltete *Festival of the Avant-Garde* und die 1965 von Steve Paxton und Alan Solomon veranstaltete *New York Theatre Rallye*.⁸⁹⁸

Diese Art Netzwerk, das weder auf eine gemeinsame Organisation noch auf einen institutionellen Kontext setzt, ist im wesentlichen angewiesen auf Orte, an denen Arbeitsprozesse in Gang gesetzt, ausprobiert, reflektiert und vorgeführt werden können. Zu einem solchen Ort wurde z.B. die Klasse von Cage an der New York School for Social Research, verschiedene Galerien, wie etwa die New Yorker Reuben Gallery, in der die ersten Happenings von Oldenburg, Dine, Kaprow u.a. stattfanden, und eben auch die Judson Church, die – wie Banes ausführt⁸⁹⁹ – als Kirchengemeinde eine lange Geschichte in sozialer und

Freiheit auf engste – politisch-korrekt interpretierend – an die künstlerischen Prozesse und Konzeptionen angedockt und zudem noch als spezifisch amerikanisch kategorisiert werden, scheint mir doch etwas kühn.

898 Soweit die Veranstaltungs- und Festivalaktivitäten die Judson Dance Group bzw. ihre Mitglieder bzw. den gemeinsamen Ort betreffen, sind sie in einer Chronologie 1962-1967 gelistet. Siehe: Judson: A Dance Chronology. In: *Ballet Review* Vol.1, No. 6, 1967, 54-72. Hier ist auch das Programm der *First New York Theatre Rallye* (Mai 1965) aufgeführt (S.65/66) – ob es allerdings vollständig ist, kann ich nicht beurteilen. Obwohl diese Veranstaltungsreihe – wie man dem folgenden Zitat von Tomkins entnehmen kann – Bedeutung für die Darstellung dieses Netzwerkes hatte, ist weder das Programm noch eine Untersuchung/Kommentierung seiner Veranstaltungen zugänglich. „Early in 1965, Rauschenberg and Steve Paxton asked Solomon (i.e. Alan Solomon, ehemaliger Leiter des Jewish Museum in New York und Kurator der amerikanischen Sektion der Biennale von Venedig 1964) if he would like to produce a series of dance performances, and Solomon, whose art-historical imagination never slept, conceived the idea of putting on a series that combined the new dance and happenings. (...) He believed that the Judson dance activities, which had flourished as the happenings waned, were directly related to happenings in several ways and that it would be illuminating to present them together.“ Calvin Tomkins: *Off the Wall*, New York 1981, 237

899 Sally Banes: *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham/London 1993 (2nd ed.), 35/36

Bildungsarbeit, und seit der Nachkriegszeit auch in der Kunstförderung vorzuweisen hatte.

Für die Herausbildung des Teils der Community, der stark mit den Entwicklungen der Tänzer/Choreographen verbunden war, wurden die Workshops von Robert Dunn zu einem solchen Ort. Er hatte die Workshops auf Bitten von Cage eingerichtet. Dunn war Musiker, der als musikalischer Repetitor und Pianist u.a. bei Cunningham arbeitete.⁹⁰⁰ Er hatte an Cages Klassen teilgenommen und untersuchte gemeinsam mit den Teilnehmern u.a. die Möglichkeiten der Anwendung von chance operations und anderen kombinatorischen Modellen auf künstlerische Verfahren im Bereich des Tanzes.

„Dunn’s classes, both in their heritage from Cage and in their eclectic assimilation of various cultural preoccupations of the 1960s (...) were a microcosm of New York’s avant-garde art world. (...) To Dunn, the classes were a generalized clearinghouse for structures derived from various sources of contemporary action: dance, music, painting. Sculpture, Happenings, literature.“⁹⁰¹

Dieses Interesse an strukturellen Fragen quer zu den verschiedenen Künsten und in ihrer Verbindung als performative ‚Aktionen‘ knüpft an den Durchstreichungen Cunninghams an und will sie – wie Cage – radikalieren. Dabei gibt es zwar auch Berührungspunkte mit den Happening-Künstlern wie Oldenburg, Dine und Whitman, aber konzeptionelle Nähe entsteht eher zu den Reduktionsstrategien der Fluxus-Performer.

„The formative years of Fluxus (*das sind für Haskell die Jahre vor den Manifesten und organisatorischen Rigiditäten von Maciunas, die Verf.*) nevertheless proved seminal to the development of a reductivist art which was to find expression in Minimalist sculpture and the Judson Dance Theatre.“⁹⁰²

Chronologisch noch vor den gemeinsamen *Concerts of Dance* der dann als *Judson Dance Theater* zusammenarbeitenden Künstler⁹⁰³, wird diese Verflech-

900 ebenda, 2

901 ebenda, 3

902 Haskell 1984, 59

903 Siehe dazu: Banes 1993 (Democracy’s)

tung an verschiedenen Aktivitäten in den Jahren 1960/61 deutlich, in die die Tänzerin und Choreographin Simone Forti involviert war. Forti war im Herbst 1960 zusammen u.a. mit dem Composer/Performer La Monte Young und dem Bildhauer, Theoretiker und Performer Robert Morris aus San Francisco nach New York gekommen. Sie hatte einige Zeit mit Anna Halprin an der Westküste gearbeitet, die – neben Cunningham – als eine zweite radikale Erneuerin des zeitgenössischen Tanzes galt. Ihre Arbeitsweise war wesentlich durch Improvisation geprägt, die sie als Möglichkeit ansah, den Zusammenhang zwischen ‚natürlichem‘ (organischem) Bewegungsfluss und Eigenwahrnehmung erfahrbar zu machen.⁹⁰⁴ Aus der Arbeit mit Halprin brachte Forti auch Erfahrungen in ‚task-oriented movement‘ und mit dem Einsatz von Sprache als Kontrapunkt zu Bewegung mit. Ihr Interesse an einer experimentellen Erweiterung und Veränderung der Anordnungen/Strukturen, in denen Bewegung motiviert und vorgeführt wird, führte sie nach New York.⁹⁰⁵ Dort wurden Forti’s Tanz/ Performances „the first to rely exclusively on tasks and objects to structure movement“.⁹⁰⁶ Diese Aspekte sind es unter anderen, die in den Arbeiten der Judson Dance Gruppe eine wichtige Rolle spielen werden.

Auf Einladung von Robert Whitman zeigte Forti im Dezember 1960 zwei ihrer Tanz-Performances im Rahmen einer Veranstaltungsreihe *Varieties* in der Reuben Gallery und traf damit, sowohl was den Veranstaltungsort wie auch die beteiligten Künstler betrifft, auf die Happening-Aktivisten. Jim Dine und Claes

904 „Improvisational movement was Halprin’s tool to release the organic movement flow from within the stream of consciousness.“ So schreibt u.a. Susan Reisch in ihrer MA Thesis. Susan Reisch: *Simone Forti and the Emergence of Performance Art* (1991). Im Internet abgelegt unter: <http://shell7.ba.best.com/~ehodges/simone/sforti.html> (26.3.99). Die einzelnen Abschnitte der Arbeit sind jeweils neu paginiert. Das Zitat findet sich im 1. Kapitel, S. 3.

Banes weist im Vorwort von „Terpsichore in Sneakers“ auf die Bedeutung von Halprin hin. Siehe auch: Yvonne Rainer interviews Ann Halprin (1965). In: Sandford 1995, 137-159; Richard Kostelanetz: Conversation with Ann Halprin. In: Kostelanetz 1968 (*Mixed Means*), 64-77; Ursula Kneiss: *Aspekte bzw. Perspektiven des post-modernen Tanzes – ausgehend von Merce Cunningham und betrachtet aus der Sicht der experimentellen Tendenzen der 60er und 70er Jahre*, Diss. Wien 1986

905 Reisch 1991, Kapitel 2, 1

906 Haskell 1984, 61

Oldenburg zeigten verschiedene Performances in dieser Reihe.⁹⁰⁷ Jim Dine's *Shining Bed* z.B. brachte mit Weihnachtsbaumbeleuchtung, Santa-Claus-Verkleidung und einer vergoldeten Babypuppe Images ins Spiel, die erzählerisch auf das bevorstehende Weihnachtsfest verwiesen. Dine's eigene Beschreibung von *Shining Bed*⁹⁰⁸ macht die Differenzen zwischen dem, was Haskell als „baroque theatricality“⁹⁰⁹ mancher Happenings bezeichnete, und den auf Reduktion, Anti-Expressivität und strukturelle Aspekte konzentrierten künstlerischen Strategien sowohl der Fluxus Performer als auch der Tänzer/ Choreographen deutlich.⁹¹⁰

1961 wurde Forti eingeladen, sich an den heute legendären *Chamber Streets series*⁹¹¹ zu beteiligen, die von La Monte Young in Yoko Ono's Loft organisiert

907 „Reuben Gallery, New York: Varieties (Happenings): Jim Dine *Shining Bed*, Simone Morris (Forti) *See Saw and Rollers*, Claes Oldenburg, *Blackouts: Chimney Fire; Erasers; The Vitamin Man; Butter and Jam*“. Aufgeführt in: Chronology – Selected Happenings/Performances and Reviews. In: Haskell 1984, 145-149, hier: 146. Siehe auch: Banes 1980 (Terpsichore), 25 f; Reisch 1991, Kapitel 2, 4ff; Haskell 1984, 37-41,61

908 Jim Dine: A Statement. In: Kirby 1965 (Anthology), 184-188, hier: 186/187

909 Haskell 1984, 64. Haskell formuliert an anderer Stelle: "However varied the approaches of individual Happening makers, their performances had a common denominator: they amalgamated the junk materials of assemblage, the gestural vocabulary of Abstract Expressionism and Cage's theory of non-narrative performance." Ebenda, 42

910 In den vorrangig auf strukturelle Aspekte bezogenen Analysen von Kirby (Happenings (1965) und New Theatre (1965)) wird dieser Aspekt, der sich auf die Unterschiede in Images, Objekten und Materialien bezieht, nicht herausgearbeitet. Diese überbordende, wilde Arbeit mit verschiedenen Kostümen, junk als Objekten lässt sich aber auch deutlich aus den Fotos von Happenings der Anfangsphase ab'lesen', wie sie u.a. bei Haskell abgedruckt sind. Robert Dunn hat in einem Interview – zwar nicht unmittelbar auf Happenings bezogen – zwei Begriffe ins Spiel gebracht, die vielleicht, wie er selbst anmerkt, etwas unpräzise und unbeholfen sind, aber doch eine Differenz anschaulich machen: die zwischen Struktur/Konstruktion und einer Art exaltierter Stilisierung. „There were two traditions: architecture versus ‚camp‘, you might say. I don't know what to call it. (...) I always enjoyed the ‚camp‘ element and never attempted to discourage it, but I was interested to get people's mind working on questions of architecture. I was always impressed by John's statement that when you build a structure that strong you can accept all sorts of things into it.“ Zit nach: Robert Dunn: Educating for the Future. In: Don McDonagh: *The Rise and Fall and Rise of Modern Dance*, New York 1970, 77-99, 84

911 An dieser Veranstaltungsserie waren außerdem beteiligt: Terry Jennings, Toshi Ichiyonagi, Joseph Byrd, Richard Maxfield, Henry Flynt und La Monte Young (com-

wurden. Die innovative Bedeutung der *Five Dance Constructions and some other things*, die sie für diese Reihe entwickelte, wurde, wie Yvonne Rainer beschreibt, erst mit zeitlicher Verzögerung offensichtlich:

„As things then stood, it was as though a vacuum sealed that event. Nothing was written about it and dancers went on dancing and painters and expainters went on making painterly happenings and theater pieces. It would be another two and a half years before the idea of a ‚construction‘ to generate movement or situation would take hold.“⁹¹²

Von 1962-66 hat Simone Forti (dann unter dem Namen: Simone Whitman) nicht mehr als Tänzerin und Choreographin gearbeitet, sondern Robert Whitman bei seinen Happenings und Performances unterstützt und z.B. bei den *Nine Evenings* organisatorische Aufgaben übernommen.⁹¹³

poser/performer), Jackson McLow (poetry, theater) und Robert Morris (environment). Siehe dazu: Liz Kotz: Post-Cagean Aesthetics and the ‚Event‘ Score. In: *October* 95, 2001, 55-90, hier: 56f; Banes 1980, 26f; Haskell, 53f.

912 Yvonne Rainer: *Work 1961-73*, Halifax/New York 1979 (2nd ed./1974), 7

913 Banes 1980, 29/30; Reisch 1991, 2.Kapitel, 16ff

„Dance constructions‘: Untersuchung reduktiver Verfahren an Bewegung, Objekten und Strukturen. ‚Single Task‘ und Fluxus

See-Saw und Rollers - die Titel der beiden 1960 in der Reuben Gallery vorgeführten ‚dance constructions‘ markieren schon einen wesentlichen Aspekt in Forti’s Bewegungsanordnungen. Sie benennen die Objekte/Konstruktionen, die für die Auslösung, Motivierung und Steuerung der Körper-Bewegung zentral sind. Aus und mit ihnen ergibt sich die Aufgabenstellung oder Handlungsanweisung (task-orientation), die in der Performance eine Mischung von Nicht-Intentionalität – im Sinne einer nicht im voraus geplanten Gestaltung der Bewegung im einzelnen – und einer spontan gewählten Akzentuierung durch die Ausführenden erlaubt. See-Saw wird von zwei Performern (Yvonne Rainer und Robert Morris) ausgeführt und hat – im Unterschied zu den dance constructions von 1961 – eine Struktur, die im Ablauf der Zeit unterschiedliche Akzente in/zur Körperbewegung setzt. In einer ersten Sequenz spielen die beiden Performer auf der Wippe verschiedene Bewegungen durch, die das Gleichgewicht verlagern und wiederherstellen. In einer zweiten Sequenz wird das wilde Wippen und Drehen Rainers, das sie mit Schreien begleitet, kontrastiert durch gesprochene Sprache, indem Morris ausdruckslos aus einer Kunstzeitschrift vorliest. In der letzten Sequenz stehen die beiden, ruhig balancierend, in der Mitte der Wippe, während Forti ein Lied singt.⁹¹⁴ Dieser Ablauf folgt einerseits einer Konzeption von Bewegung „as a pure physical response in instability and gravity“⁹¹⁵, indem die minimalen Varianten einer durch das Objekt (Wippe) bestimmten, reduzierten Bewegung ausprobiert werden. Er verweist aber auch auf weitere Komponenten, die neben die Körper-Bewegung als ‚found objects‘ gestellt werden, ohne dass sie einen thematischen Zusammenhang konstruieren sollen: der (vorgelesene) Text/gesprochene Sprache und das Lied/Musik/vokale Sounds. Sowohl

914 Die Beschreibung orientiert sich an Forti’s eigener Darstellung in: Simone Forti: *Handbook in Motion. An account of an ongoing personal discourse and its manifestations in dance*, Halifax/New York 1974, 39-43

915 Reisch 1991, 2.Kapitel, 4

der Text aus der Zeitschrift *Art News* wie das Lied werden als Fundstücke eingefügt, die ihre eigene ‚Geschichte‘ erzählen, ohne die Bewegungsanordnung zu kommentieren oder intentional zu ergänzen. Diese Konzeption der reduzierten Bewegung in Collage mit Fundstücken aus anderen Medien wird sich in den Arbeiten der Judson Dancer wiederfinden lassen. Rainer hat betont, wie sehr sie diese Arbeit von Forti beeinflusst hat:

„What impressed me structurally about it was that she made no effort to connect the events thematically in any way. I mean the see-saw and the two people, that was the connecting tissue. And one thing followed another. Whenever I am in doubt I think of that. One thing follows another.“⁹¹⁶

Rollers untersucht den Zusammenhang zwischen Bewegung, deren Auslösung und Steuerung, und der Stimme unter anderen Voraussetzungen. Die Körper-Bewegung ist hier auf passives Reagieren reduziert, die Anordnung wird von einigen Zuschauern gesteuert und die Stimme der Performer wird zum unwillkürlichen Ausdruck der körperlichen Reaktionen. Jeder der beiden Performer sitzt in einer Holzkiste auf Rädern, die mittels jeweils dreier Seile von drei Zuschauern bewegt werden sollen („to create a situation of instability“⁹¹⁷). Beide Performer improvisieren „a duet of vocal sounds“ und in ihren Stimmen materialisiert sich die Erregung, die durch die wilde Bewegung der Objekte, der sie ausgeliefert sind, provoziert wird. „In this state movement was reduced to essential responses to gravity and momentum.“⁹¹⁸

Der Reduktion der Bewegung entspricht auch die reduzierte, einfache Form der Objekte/Konstruktionen, die als Bewegungsauslöser/steuerung fungieren. Die Verbindung zu den ‚primary structures‘ der von der Skulptur ausgehenden Minimalisten wird deutlich an Robert Morris *Column* (1960/1961), die er in einem „sculpture event piece“, wie es Reisch nennt, in Bewegung setzt und mit Hilfe eines Seils umfallen lässt. Die Säule ist eine elementare Form, eine geometrische Konstruktion aus Aluminium (ein 2 Meter hoher Parallelepiped), innen hohl und damit in Maßstab und Umriss den Holzkisten Forti’s verwandt. Die

916 Liza Bear/ Willoughby Sharp: Yvonne Rainer – The Performer as Persona. (Ein Interview). In: *Avalanche* No. 5, Summer 1972, 50-57, hier: 54

917 Zit. aus der Beschreibung von Forti. In: Forti 1974, 44

918 Reisch 1991, 2.Kapitel, 6

wegen Verletzung nicht realisierte Konzeption des ‚sculptur event‘, die die Körper-Bewegung des Performers und die Bewegung des Objektes koppeln wollte⁹¹⁹, macht die Ähnlichkeiten zu Forti’s reduzierten ‚dance constructions‘ noch deutlicher.

„As early as his work with Simone Forti and LaMonte Young“, schrieb Maurice Berger, „Morris had understood the potential of performance to explore simple processes such as moving props around a stage.“⁹²⁰

Performance als Untersuchungsverfahren – genau so lassen sich auch die *Dance constructions and some other things* beschreiben, die Forti 1961 in Yoko Ono’s Loft zeigte. Es handelt sich um neun kurze (zwischen 5 und 15 Minuten dauernde) Performances⁹²¹, die sich dem ‚single event‘ annähern, wie er u.a. für die Strategien der Fluxus Performances charakteristisch ist. In der weiteren Reduktion auf eine Aufgabe, bzw. der Handlungsanweisung zu einer Aktion (z.T. mit minimalen Variationen) wird die Beziehung einzelner Komponenten der Performance zueinander in unterschiedlichen Zuständen (passiv/aktiv, stabil/instabil) untersucht. Verschiedene Aspekte der Beziehung von Objekt/Konstruktion – Körper/Bewegung – (Stimme) Sound werden isoliert und vorgeführt. Indem die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf diese Einzelheit(en) fokussiert wird, werden unterschiedliche Wahrnehmungsweisen reflektiert bis hin

919 Rosalind Krauss schreibt dazu: „To this end Morris (...) decided to stand inside the column and, at the appropriate moment, to propel its fall. When, during rehearsal, this resulted in a head wound, the performance took place with Morris in the infirmary and the column manipulated by a string. But still the meaning was clear. There are no bodies independent from the series, spatial or verbal, within which their orientation is determined.“ Rosalind Krauss: *The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series*. In: *Robert Morris. The Mind/Body Problem* (Katalog Guggenheim Soho), New York 1994, 2-17, hier: 9. Siehe auch: Didi-Huberman 1999, 118

920 Maurice Berger: *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 60s*, New York 1989, 82

921 Die Performances waren: *Slantboard, Huddle, Hangers, Platforms, Accompaniment for La Monte’s 2 sounds and La Monte’s 2 sounds, From Instructions, Sensor, Herding* und *See-Saw*. Die Performer waren: Ruth Allphin, Carl Lehmann-Haupt, Marnie Mahafey, Robert Morris, Simone (Forti)Morris, Steve Paxton und Yvonne Rainer. Siehe: Banes 1980, 278. Die Beschreibungen Sime Forti aus ihrem *Handbook in Motion* befinden sich bei den Materialien zu diesem Abschnitt.

zum direkten physischen Einbezug des Publikums. Der Neuordnung des Verhältnisses von Zuschauern und Performern diene unter anderem Forti’s Konzeption, die Performances im Raum zu verteilen, so dass sie wie Skulpturen in einer Ausstellung von den Zuschauern umrundet werden konnten.

„By spreading the locales of the constructions and ‚other things‘ around the loft, Forti both changed the spectator’s physical relationship to the dance and eliminated time-consuming scene changes. The performance became a straightforward presentation of activities as if those activities were objects (...)“⁹²²

Wenn Banes hier vom Objektcharakter der Performances spricht, meint sie allerdings nur diesen einen Aspekt – ihrer Platzierung im Raum. Die ‚dance constructions‘ selbst sind trotz ihrer Reduktion auf eine Bewegungs/Handlungsvorgabe als Prozesse zu verstehen, die der Untersuchung dienen und deren Ergebnisse nicht festgelegt sind.

Die Beschreibungen, die Forti in ihrem *Handbook in Motion* von den neun Performances gegeben hat, sind zugleich Notation und Protokoll. In der Reihenfolge ihrer Beschreibung und Vorführung analysiert, machen sie eine Versuchsreihe deutlich.

In *Slantboard* ist die Aufgabe ‚Klettern‘ als aktive Bewegung an ein stabiles, feststehendes Objekt (der Rampe mit Seilen) gebunden. Variationen in der Bewegung ergeben sich aus individueller Ausführung und unterschiedlichem Tempo.

In *Huddle* wird die ähnliche Aufgabe ‚Klettern‘ als aktive Bewegung mit einem instabilen ‚Objekt‘ verbunden, das aus menschlichen Körpern gebildet wird. Das ‚Objekt‘ muss mit jeder Bewegung, die herausführt, wieder neu austariert werden. Die Entwicklung einer „kinesthetic movement intelligence“ wird vorgeführt, wie Reisch schreibt.⁹²³

Mit *Hangers* wird die Untersuchung verlagert auf das Verhältnis von aktiver und passiver Bewegung. Die in den Seilschleifen stehenden Performer werden durch die aktive Bewegung der sich zwischen den Seilen Bewegenden bewegt. Das Objekt (die Seile) ist der Träger der (passiven) Bewegung.

922 Banes 1980, 28

923 Reisch, Kapitel 2, 10

Platforms und *Accompaniment for La Monte’s 2 sounds and La Monte’s 2 sounds* untersuchen sehr verschiedene Relationen zwischen Körper/Bewegung und Sound. In *Platform* werden wiederum Holzkisten als Objekte verwendet, die allerdings nur als Resonanzkästen für den zu erzeugenden Ton gelten. Die Körperbewegung, die gefordert ist, ist das Atmen („awareness of the most common muscular activity, breathing“⁹²⁴, das das Pfeifen im Duett erst hervorbringt. In *Accompaniment* steht dagegen die Musik im Vordergrund, von einem Tonband gespielt. Die Bewegung ist „discretely positioned“⁹²⁵ und realisiert eine wiederum mit aktiv/passiv spielende Aufgabe.

From Instructions und *Censor* thematisiert auf der Ebene der Körper/Bewegung und auf der Ebene der Klangerzeugung als Bewegung den Umgang mit sich widersprechenden oder sich gegenseitig irritierenden Handlungsanweisungen. In der ersten Anordnung geht es dabei um physische Kraft (Kampf) und in der zweiten um die Materialität der Sounds und ihre Lautstärke.

Herding bringt das Publikum ins Spiel und verbindet seine Bewegung/Involvement mit der Frage nach aktiver/passiver Bewegung und deren Steuerung.

Diese Versuchsreihe untersucht die Beziehungen zwischen verschiedenen Komponenten der dance constructions auf der Basis von drei grundlegenden Verfahren:

- der Reduktion von Körper/Bewegung auf ‚elementare Formen‘,
- der Reduktion der performativen Struktur auf eine Handlungsanweisung (oder der Definition von Spiel-Regeln) und
- der Zentrierung der Bewegung um ein Objekt/Konstruktion.

Das reduziert die ‚Autorschaft‘ des Choreographen zugleich darauf, den ‚framed context‘ – der die Aktivitäten erst als Tanz erscheinen lässt – festzulegen sowie die Aufgabe zu beschreiben bzw. die Spiel-Regeln zu formulieren.

„Realizing that one could choose the distance between the point of control and the final movement performed, I came to see control as being a matter of placement of an effective act within the interplay of many forces,

924 ebenda, 12

925 Forti 1974, 64

and the selection of effective vantage points. This made me start trying to take precise readings of what points of control I was using, and wanted to use and to what effect.“⁹²⁶

Die Reduktion der Körper/Bewegung hat Banes beschrieben als:

„The fundamental elements of dance – balance, weight, momentum, energy, endurance, articulation of the body – are explored in the most direct and economical manner.“⁹²⁷

Das sind allerdings nicht nur grundlegende Elemente des Tanzes, sondern jeder Körperbewegung. Und ebenso wie man die ‚minimalen‘ Objekte/Konstruktionen, die als Auslöser und Zentrum der Bewegung fungieren, als Spielzeug für sportliche Kinderspiele ‚lesen‘ kann, orientiert sich Forti’s Bewegungsauffassung auch an den intuitiven Prozessen der Propriozeption⁹²⁸ und dem Grenzen und Möglichkeiten auslotenden Bewegungslernen von Kindern. Zu ihrer Erfahrung in Merce Cunningham’s Kursen hielt sie fest: „I said Merce Cunningham was a master of adult, isolated articulation. And that the thing I had to offer was still very close to the holistic and generalized response of infants.“⁹²⁹ Der Reichtum dieses intuitiven, nicht künstlerisch zu gestaltenden und allein auf die Erfüllung der Aufgabe konzentrierten Bewegungsverhaltens wird erst erfahrbar, so lässt sich ihre Versuchsreihe beschreiben, wenn man die Vorführung auf einzelne Aktionen fokussiert. Ihre als physische Bewegungsspiele zu beschreibenden Aufgaben zielen auf ein ganzheitliches Verständnis von Körper, Emotion und Geist.

926 Forti 1974, 36

927 Banes 1980, 28

928 Reisch hat das mit „kinesthetic movement intelligence“ bezeichnet und in der deutschen Übersetzung eines Interview mit Forti taucht dazu der Begriff ‚Kinästhetik‘ auf (gemeint ist damit wohl der neurobiologische Begriff der Kinästhesie). „Ja, das was ich von Ann Halprin gelernt habe, ist vor allem ein Gefühl für die eigenen Körperwahrnehmungen (=Kinästhetik), der visuellen und hörbaren Gefühle des Körpers, der Nerven, Muskeln und der Haut. Was wir lernten war, uns in den Sensationen (! Übers., die Verf.) unserer Bewegungen ungestört zu bewegen, und bei geschlossenen Augen kann man dieses Gefühl am besten erweitern.“ ‚Kinästhetik‘. Simone Forti im Interview mit Gisli Nabakowski. In: *heute Kunst* (Düsseldorf/Mailand) No. 8, 1974, 13-15, hier: 15

929 Forti 1974, 34

Auch wenn das Material der Aktionen in den Performances der Fluxus-Künstler⁹³⁰ (George Brecht, La Monte Young, Alison Knowles, Dick Higgins u.a.) ein anderes ist, ist die minimale Struktur und die ‚task-orientation‘ vergleichbar mit deren ‚single events‘. Der Begriff des Events und des ‚event score‘ – für die schriftlich formulierten Instruktionen – geht zurück auf George Brecht und La Monte Young.⁹³¹ Brecht, der zum Kern der Teilnehmer in Cages New Yorker Klasse gehörte, bezeichnete damit genau die minimale Struktur, die einzelne Aktionen isoliert und vorführt, und durchstreicht so einen Aspekt der *theatre pieces* von Cage, nämlich ihre auf Überlagerung und Simultaneität beruhende Komplexität.

„While Cage invokes the total, unpredictable configuration, permanent flux (...), Brecht isolates the single, observed occurrence and projects it (...) into a performance activity, which he called an ‚event‘.“⁹³²

Die Handlungsanweisungen werden auf ‚Instruction Cards‘ (oder: Event Cards) notiert und können so in einer komplexeren Anordnung – wie es z.B. *Motor Vehicle Sundown (Event)* (1960) ist – auch in eine zufällige Reihenfolge gebracht werden. Der Text zu diesem Event enthält nicht nur eine Liste der 44 Karten, sondern auch eine Reihe weiterer Instruktionen, die z.B. mit dem Timing zu tun haben, und beschreibt insgesamt einen minimal variierten, aber komplexen Ablauf.⁹³³ In den folgenden ‚event scores‘ reduziert Brecht diese Instruktionen immer weiter bis hin zu einzelnen Worten und Wort/Spielen, deren Zusammenhang der Leser/Akteur selbst herstellen muss.⁹³⁴ La Monte Youngs berühmte

930 Siehe u.a.: Dick Higgins: In einem Minensuchboot um die Welt. In: 1962 *Wiesbaden Fluxus* 1982. *Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*. Katalog zu Ausstellung Wiesbaden – Kassel – Berlin, Berlin 1982:126-135. Zu den Events der Fluxus-Performer gehörte auch der Einbezug – zum Teil in aggressiver Weise – des Publikums.

931 La Monte Young benutzt den Begriff ‚single event‘ z.B. in dem Interview, das Kostelanetz veröffentlicht hat. In: Kostelanetz (*Theatre of Mixed Means*) 1968, 195

932 Nyman 1974, 62

933 George Brecht, *Motor Vehicle Sundown (Event)*. In: La Monte Young (ed.): *An Anthology. Of Chance Operations, Indeterminacy, Concept Art, Anti-Art, Meaningless Work, Natural Disasters* (1963), Reprint New York 1970, unpag.

934 Siehe als Beispiele im Anhang eine Seite mit Event cards von Brecht und Instructions von La Monte Young. Stellvertretend für andere Darstellungen zum Thema sei verwiesen auf einen aktuellen Aufsatz: Liz Kotz: *Post-Cagean Aesthetics and the ‚Event‘*

‚single event‘ Instruktion „Draw a straight line and follow it“ ist ein weiteres Beispiel für solche reduktiven Verfahren.

Die künstlerische Praxis, d.h. die Operationalisierung der ‚Instruktionen‘, wechselt zwischen verschiedenen Medien und Realisierungsmodi. Liz Kotz hat in einer Studie zu den ‚Event scores‘ in diesem Sinne festgehalten:

„Working with an implicate tripartite structure that allows them to be ‚realized‘ as language, object (*im Sinne eines ausstellbaren Gegenstandes, d.Verf.*) and performance, certain of these event scores anticipate subsequent projects (...), that explicitly investigate the tripartite structure of the sign.“⁹³⁵

Die von La Monte Young 1961 konzipierte (aber erst 1963 erschienene) *An Anthology*, die unterschiedliche Textsorten der an den Events der frühen 1960er Jahre beteiligten Künstler versammelt, macht diesen Aspekt der Mehrfach-Lesbarkeit indirekt deutlich.⁹³⁶ Auch die fünf kurzen Texte, die Simone Forti für diesen Band zur Verfügung stellte, verlieren in diesem Kontext den eindeutigen Charakter der Instruktionen für Tanz-Performances. Forti hat das dadurch unterstrichen, dass sie den als „Constructions“ und „Instruction“ betitelten Texten zwei von ihr sogenannte „Dance Reports“ hinzu gefügt hat, die (als Berichte) den Aspekt des Beobachtens und Protokollierens hervorheben. Gleichzeitig verdeutlichen sie ihr weites Verständnis von Tanz und Bewegung, zu dem für sie auch das Keimen einer Zwiebel gehört. Aber auch dieser Text, der keine identifizierbaren Instruktionen enthält, kann wiederum zum Anlass performativer Bewegung werden.⁹³⁷ In diesem Sinne hat der Fluxus-Poet Jackson McLow 1961 mit *Nuclei for Simone Forti* eine Folge von durch Zufallsoperationen ausgewählte Verben und Substantive aufgeschrieben, aus denen die

Score. In: *October* 95, 2001, 55-90

935 ebenda, 61

936 Brecht in: La Monte Young 1970

937 Robert Dunn, an dessen Workshop Forti teilgenommen hat, berichtet, dass „she also brought a dance which was a poem about an onion. (...) Simone was the first person I’d heard of who would say, I’ve brought a dance and I will read it to you. And it was an action not performed, it was an action that was a natural action outside of the human being, it was a situation and that was her dance.“ Zit. nach: McDonagh 1970, 91

Performerin Bewegungen entwickelte.⁹³⁸

Die performativen Realisationen von Simone Forti's ‚found movements‘ unterscheiden sich allerdings in ihrer ‚Materialität‘ von den „isolated observed occurrences“, die in vielen Fluxus Events performativ wiederholt und variiert werden. Während Forti ihre Untersuchung auf die physio-psychische Basis von Körper/Bewegung richtet, werden in den Events (kulturell konnotierte) alltägliche Handlungen (und Situationen) ‚ausgeschnitten‘ und im Performance-Kontext vorgeführt. Oder wie Dick Higgins erzählt:

„We like quite ordinary, workaday, non-productive things and activities. In contest, they take on great something-or-other. While Rome burns, I work with butter and eggs for a while, George Brecht calls for:

*a t least one egg

and Alison Knowles makes an egg salad and La Monte Young plays B-F sharp on a fiddle hour after hour. This is our kind of insistence (...).“⁹³⁹

938 Siehe Haskell 1984, 55

939 Dick Higgins (Postface) 1964, 5. Banes hat das in „Greenwich Village 1963“ unter dem Stichwort „Equality celebrates the Ordinary“ diskutiert. Banes 1993, 120 ff.

Minimale Formen: Reduktion und Repetition – ‚found movements‘ und deren Strukturierung. Medialität der Körper/Bewegung

Reduktion – das ist am Beispiel Forti's und im Fluxus-Kontext schon deutlich geworden – ist eine zentrale Denkfigur und kunstpraktische Operation in zeitgenössischen Performances. Reduktion ist eine relationale Operation, die das Durchstreichen in bezug auf ein vorgefundenes, historisch-konkretes Materialien- und Formenrepertoire einer Kunst(sparte) konkretisiert. Die Tänzer/Choreographen, die zunächst als Judson Dance Theater von 1962 bis 1964 zusammenarbeiteten, dann aber jeweils eigene Wege verfolgten⁹⁴⁰ – die sich jedoch weiterhin kreuzten und zu Kooperationen führten – knüpfen in diesem Sinne an den Verschiebungen Cunninghams an und radikalisieren sie durch weitergehende Durchstreichungen. Yvonne Rainer – die diese Zeit auch in schriftlich reflektierenden Texten begleitet hat – formulierte das in einem emphatischen „NO to many facts in the theatre today“ als Postskript zu ihrer Darstellung von *Parts of Some Sextets* (1965):

„NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendence of the star image no to the heroic and the anti-heroic (...).“⁹⁴¹

Dieses große Nein richtet sich nun nicht mehr allein gegen die traditionellen Erzähl- und Strukturierungsverfahren und ein bestimmtes Bewegungsrepertoire des Balletts/Tanzes, sondern durchstreicht mit jeglicher Expressivität auch die Virtuosität und – als deren soziale Seite – das Startum. 1968 hat die Tanzkritikerin Jill Johnston festgehalten: „They are making clearer than ever that forma-

940 Was die Konkretion der folgenden Ausführungen in Beispielen angeht, habe ich mich im wesentlichen auf die relativ gut dokumentierten Arbeiten von Yvonne Rainer sowie auf die Arbeiten von Steve Paxton und Deborah Hay aus dieser Zeit beschränkt.

941 Yvonne Rainer: Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called *Parts of Some Sextets* (1965). In: Rainer 1979 (2nd ed., 1st 1974), 45-51, hier: 51

list-structural concerns were always an issue and that the future of dance rests on these concerns.“ Und gleichzeitig sieht sie in deren Ablehnung des Startums und der Virtuosität auch eine politisch-soziale Haltung: „The tyranny of ballet (...) lies not only in its institutional authority (...) but in its insistence on the superhuman (...).“⁹⁴²

Diese Mischung aus formal-strukturellen Interessen und sozialer Motivation, die sich zunächst auf den eigenen Arbeitsprozess und das Verhältnis zum Publikum bezieht, ist auch charakteristisch für eine erste und grundlegende Entscheidung, die das Bewegungsmaterial betrifft. Der Integration (gebrauchter) Alltagsgegenstände in Kunst – wie sie Happening- und Assemblage-Künstler der Zeit praktizieren und die sich in Rauschenbergs ‚Combines‘ findet – entspricht die radikale Reduktion des Bewegungsmaterials auf ‚alltägliche Bewegungen‘, auf Gehen, Fallen, Springen bis hin zu Essen, Haare-kämmen, Bügeln u.a. In dieser Bandbreite wird Bewegung einerseits auf die einfachen Modi der Fortbewegung reduziert und andererseits auf Aktivitäten aller Art erweitert – ein Verständnis von Bewegung, das dem Cages von Klangerzeugung sehr ähnlich ist. Die Liste, die Jack Anderson aus Anlass einer Rezension von Yvonne Rainer's *Rose Fractions* (1969) aufmacht, zeigt das anschaulich:

„An amazing thing about the movements was that they all looked like things I fancied I might be able to do (although, quite likely, not as engagingly). Miss Rainer has achieved, to borrow a Cocteau phrase, a ‚rehabilitation of the commonplace‘. The dancers mill about, tussle, huddle, scramble, walk, skip, turn somersaults, carry packages, trays and each other, scatter, gravel to a film of fidgety chickens, nudge in crowded groups, break into runs, hop, hobble, pick up books, and balance on a bar.“⁹⁴³

Diese Aufzählung macht deutlich, dass Reduktion eine relationale Operation ist, da sie zwar einerseits die virtuos gestalteten Bewegungen durchstreicht, aber gleichzeitig das Repertoire verschiebt und damit in Hinblick auf das gesamte

942 Jill Johnston: Which Way the Avantgarde? (1968) In: Johnston 1971, 94-96, hier: 95/96

943 Jack Anderson: Yvonne Rainer: The Puritan as Hedonist. In: *Ballet Review* Vol. 2, No. 5, 1969, 31-37, hier: 34

Verständnis von Tanz als Bewegung erweitert. Erst diese Verschiebung eröffnet z.B. die Möglichkeit, nicht als Tänzer ausgebildete und trainierte Performer einzubeziehen, und markiert andererseits Körper-Bewegung als zentralen Bestandteil jeder Performance. Das bildet wiederum den Rahmen dafür, dass Musiker und bildende Künstler – z.B. in den *Concerts of Dance* in der Judson Church ihre eigenen (Tanz) Performances zeigten. So wie es z.B. Robert Rauschenberg, Robert Morris oder Philip Corner taten.

Diese Verschiebung versteht sich auch als Öffnung gegenüber dem Zuschauer, indem das potentielle „jeder Mensch ein Tänzer“ im Material vorgeführt wird oder die Situation für die physische Beteiligung aller Anwesenden geöffnet wird (audience participation).

Körper/Bewegung: Materialien, Aufgabenstellung und Spielstrukturen, ‚neutrale‘ Ausführung

„Some of these dances tested the limits of art by including so many elements of ordinary life as to seem undifferentiated from it. For *Satisfyin' Lover* (1967), Steve Paxton recruited entirely untrained ‚dancers‘ who wore ordinary street clothes and walked seemingly random configurations from one side of a space to another.“⁹⁴⁴

Diese Fokussierung der Darstellung auf das ‚ordinary‘ – wie es mit sehr viel weitergehenden Implikationen Banes in ihrem schon angesprochenen Buch von 1993 tut⁹⁴⁵ –, verdeckt allerdings, dass damit ein Interesse an der Entwicklung neuer Strukturen einhergeht. Sie stellen erst den ‚framed context‘ her, der das Alltägliche als Kunst wahrnehmbar werden lässt. Und sie lenken den Blick des Zuschauers auf die Einzelheiten, die ihn Neues am vermeintlich Alltäglichen entdecken lassen. Neue Strukturen als Ordnungsverfahren eines zeitlichen Ablaufs setzen dabei nicht nur auf eine Verschiebung im Aspekt des Bewegungsmaterials, sondern sind eng verbunden mit Fragen nach der Vorgabe/ dem Auslöser bzw. ‚dem Entwurf‘ der Bewegung sowie nach der Art und Weise ihrer Ausführung. Yvonne Rainer hat diesen Zusammenhang – wenn auch schematisch, aber in Relation zur minimal art (der Skulptur der Zeit) – zu Beginn ihres berühmten ‚Quasi Überblicks‘⁹⁴⁶ von 1966 zum Thema gemacht und damit auch die Fokussierung auf Struktur und neue Beziehungen zwischen den einzelnen Komponenten hervorgehoben.

944 Susan Leigh Foster: *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley u.a. 1986, 171

945 „The recuperation of the ordinary was crucial to the Sixties ethos. (...) By the Sixties, however, attention to the everyday had been democratized. It had become a symbol of egalitarianism, and it was the standard stuff of avant-garde artworks and performances.“ Banes 1993 (Greenwich Village), 119

946 Yvonne Rainer: A Quasi Survey of Some ‚Minimalist‘ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora or an Analysis of *Trio A*. In: Rainer 1979, 63-69, hier: 63

Objects		Dances
	<i>Eliminate or minimize</i>	
1. role of artist's hand		1. phrasing
2. hierarchical relationships of parts		2. development and climax
3. texture		3. variation: rhythm, shape, dynamics

4. figure reference		4. character
5. illusionism		5. performance
6. complexity and detail		6. variety: phases and the spatial field
7. monumentality		7. the virtuosic feat and the fully extended body
	<i>Substitute</i>	
1. factory fabrication		1. energy equality and ‚found‘ movement
2. unitary forms, modules		2. equality of parts, repetition
3. uninterrupted surface		3. repetition or discrete events
4. nonreferential forms		4. neutral performance
5. literalness		5. task or tasklike activity
6. simplicity		6. singular action, even or tone
7. human scale		7. human scale

Das, was Rainer hier als ‚found movements‘ bezeichnet, umfasst – das zeigt sowohl die unterschiedliche Praxis einzelner Tänzer/Choreographen als auch Versuchsreihen zu Bewegungs-Konstellationen, die sich dann bei vielen wiederfinden lassen – nicht allein Alltagsbewegungen oder ‚ordinary movements‘ (deren Charakter noch zu differenzieren ist), sondern auch tänzerische oder durch das Ballett codierte Bewegungen, die wiederum als Fundstücke benutzt werden. Sie markieren zugleich ein Stadium der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und der Geschichte des ‚Genres‘, dem man u.a. qua Ausbildung verpflichtet wurde. Ihr Gebrauch changiert zwischen ironischen Zitaten und an ihnen vorgeführten Analysen inhärenter Strukturmerkmale. Fragmentierung dieser Bewegungen, ihre Zerlegung in kleine diskrete Einheiten ist die Voraussetzung für diesen Umgang mit ihnen.

„I was still wedded to or interested in undermining or making references to certain kinds of theatricality that I was then becoming more and more in opposition to. I had to incorporate both strands into my work, the theatrical one and the oppositional, polemic, pedestrian one.“⁹⁴⁷

947 Yvonne Rainer in Profile: Interview by Lyn Blumenthal (1984). In: dies: A Woman Who...Essays, Interviews, Scripts, Baltimore/London 1999, 47-84, hier: 59

So ist Yvonne Rainer's *Ordinary Dance* (1963) als Arbeit aus dieser Phase eben gerade nicht das, was der Titel annonciert.

„Nevertheless, the dance retained its dramatic flavour, mainly thru dealing with fragments of observed behaviour in different kinds of people - a ballerina demonstrating classical movements, a woman hallucinating on the subway. This is juxtaposed with pure dance movements and a simultaneous narrative.“⁹⁴⁸

‚Found movements‘ sind in diesem Zusammenhang Fundstücke oder Fragmente, die durchaus als einzelne einen expressiven oder narrativen Kontext evozieren können – erst in der Art und Weise der Zusammenfügung (in der Gesamtstruktur) liegt das Durchstreichen der traditionellen Dramaturgie. Wesentlich für die Gesamtstruktur von *Ordinary Dance* ist zudem das Verhältnis von Körper-Bewegung und dem gesprochenen autobiographischen Text, den Johnston als „poetry of facts (...) ordinary-type talking“ bezeichnet hat.⁹⁴⁹

Andere Aspekte, wie z.B. die Frage der Phrasierung und Bewegungssteuerung im klassischen Tanz, werden in Deborah Hay's *All Day Dance for Two* (1964) ironisch vorgeführt. „In *All Day Dance for Two* the seamless quality of academic dance, in which the movements fit neatly together, was undermined by generating the dance with taped instructions.“⁹⁵⁰ Ein frühes Solo von Steve Paxton, *Transit* (1962), wurde zu einer Demonstration verschiedener Bewegungsstile/ weisen und deren Veränderung in Geschwindigkeit und Energie.

„Transit was a solo that presented a spectrum of movement styles, from classical dance (ballet) to ‚marked dance‘ (technical movement performed without the high energy usually expended in performance) to pedestrian movement.“⁹⁵¹

Diese vorgeführte Reflexion über die Aspekte der ‚eigenen Geschichte‘, die Bestandteil des Durchstreichens bzw. seine Voraussetzung ist, wird aufgelöst – in unterschiedlich komplex-strukturierte Anordnungen/Collagen, in denen ‚Alltagsbewegungen‘ zum Zentrum werden. Steve Paxton hat in einer Reihe von

948 Yvonne Rainer zit. nach Banes 1993 (*Democracy's*), 67

949 Jill Johnston, zit. nach: ebenda

950 Banes 1980, 116

951 Banes 1993 (*Democracy's*), 45

Arbeiten im Verlauf der 1960er Jahre Bewegung konsequent auf eine ‚alltägliche‘ reduziert, auf das Gehen.

„It (walking, die Verf.) became the currency of Paxton's populist stance. Walking is something that everyone does (...). Walking is a sympathetic link between performers and spectators.“⁹⁵²

Schon in seiner ersten Choreographie *Proxy* (1961) spielte das Gehen als performative Aktion, neben Essen u.ä. und einer Reihe von Bewegungen, zu denen er den Performern eine ‚Notation‘ nach ausgeschnittenen Sportfotografien und Comic-Szenen vorgelegt hatte, eine wichtige Rolle.⁹⁵³ In dem schon oben erwähnten *Satisfyin' Lover* (1967) und in *State* (1968) wird das Gehen zur einzigen Art der Fortbewegung der Performer. Beide Performances arbeiten mit einer großen Gruppe von 42 Performern, die nach einem festgelegten Timing einzeln oder in kleinen Gruppen den Bühnenraum durchqueren (*Satisfyin' Lover*) bzw. sich in die Mitte bewegen und in Gruppen arrangieren (*State*). Die Gruppe besteht nicht mehr wie in den ersten Projekten aus Tänzerkolleg/innen, sondern aus sehr unterschiedlichen Personen, deren Differenziertheit noch dadurch unterstrichen wird, dass sie in ihrer individuellen Alltagskleidung ‚auftreten‘. Die Vorgabe des Choreographen ist eine Aufgabenstellung (task-oriented), die sich – ähnlich wie es bei den Arbeiten Forti's der Fall war – einer ‚single event instruction‘ annähert, allerdings hier strukturiert durch Wiederholung und zeitliche Festlegungen. Diese simple Aufgabe (von A nach B zu gehen) und die reduzierte Struktur lassen dann allerdings, wie Paxton selbst formuliert, die Differenzen in der Ausführung erst hervortreten: „I think *Satisfyin' Lover* is 42 people walking across the stage, but it's 42 presences and 42 styles of walking also.“⁹⁵⁴ Die Aufgabenstellung, die jegliche Art der Gestaltung von Bewegung durchstreicht – in diesem Sinne also, wie in Rainer's Liste aufgeführt, „neutral performance“ ist – eröffnet die Möglichkeit, die Zuschauer ohne weitere Vorbereitungen einzubeziehen.⁹⁵⁵

952 Banes 1980, 60

953 Zu *Proxy* siehe: Banes 1993 (*Democracy's*), 58 f.; Steve Paxton: Like the Famous Tree ... A Dialogue with Liza Bear. In: *Avalanche*, Summer 1975, 26-30, hier: 29

954 ebenda, 29

955 „Audience Performance # 2 during the concerts, including *State* and *Satisfyin' Lover*, seven minutes were designated as an audience performance. Beyond desi-

Auch in Yvonne Rainer's *We shall run* (1963) geht es um die Wiederholung einer einfachen Bewegung im Raum – nach vorgegebenen Mustern und verabredeten Gruppierungen. Allerdings wird hier Repetition, die die Gleichförmigkeit der Bewegung hervorhebt, in Kontrast gesetzt zu einem anderen Medium der Performance, nämlich der Musik.

„It was a 7-minute piece for 12 people with a very bombastic portion of Berlioz' ‚Requiem‘. The only movement was a steady trot, but the constantly shifting patterns and re-grouping of runners were as essential to the effect as the sameness of the movement. The object here was not repetition as a formal device but to produce an ironic interplay with the virtuosity and flamboyance of the music.“⁹⁵⁶

In den großen, abendfüllenden Programmen wird, wie noch gezeigt werden wird, dieses Verfahren der Kontrastierung zwischen Körper/Bewegung und anderen medialen Fundstücken eine wesentliche Rolle spielen.

Eine andere Art, ‚alltägliche‘ Bewegungen zu strukturieren und zu steuern sind Spielvorgaben (game structures), wie z.B. in Rainer's *Room Service* (1963),

„a collaboration with sculptor Charles Ross, involving three three-member teams playing follow-the-leader in an elaborate environment created by Ross and manipulated by him and two assistants.“⁹⁵⁷

Die ‚Choreographie‘ für *Room Service* verbindet die Vorgabe von Spielregeln mit der von Aktivitäten an Objekten/einer Konstruktion, als die man die bewegliche ‚Skulptur‘ von Ross bezeichnen könnte. In ähnlicher Weise hat Deborah Hay in *Would They or Wouldn't They* (1963) die Aktivitäten der Performer um

gnation and a ‚thank you‘ at the end, the work has no description.“ Zit. nach: *Avalanche*, Summer 1975, 29 (parallel zum Interview auf den Seiten laufende Kurznotate zu den Produktionen von Paxton)

956 Yvonne Rainer, unpubl. Zit. nach : Banes 1993 (*Democracy's*), 87

957 Rainer 1979, 294. McDonagh schreibt dazu: „In an early work, *Room Service*, done with Charles Ross, Rainer used another device to create opportunities for the spontaneous. She established three teams of performers and Ross' group was assigned the task of enlivening the dance by placing obstacles of their own choosing in the path of the other two teams. The obstacles included tables, bedsprings, and other such litter and became a junk landscape across which the performers had to maneuver.“ McDonagh 1990 (2nd ed./1971), 99

eine skulpturale Konstruktion konzentriert, die einem Klettergerüst ähnelt.⁹⁵⁸ Simone Forti's Experimente waren auch in dieser Hinsicht Vorgriffe.

Solche Anordnungen schreiben die Idee fort, die auch für die Arbeit mit Zufalls-generatoren entscheidend war: dass der Impuls und die Motivation weder eine subjektiv-gestaltende des Choreographen noch der Performer sein sollte, sondern von Objekten und Regeln angestoßen wird, die eine Form von Nicht-Intentionalität im Cage'schen Sinne ermöglichen. Yvonne Rainer bezeichnet diese „rule games“ auch als „structured indeterminate activity“ im Gegensatz zu Formen der Improvisation.⁹⁵⁹ Die Art der Vorlage bzw. des Entwurfs ändert sich damit ebenso wie die Arbeit des Choreographen: die Autorschaft wird reduziert auf die Festlegung/Beschreibung dieser Anordnungen, analog zum Durchstreichen der traditionellen Aufgaben des Komponisten und der Partitur, wie es Cage vollzogen hat. Das, was als ‚score‘⁹⁶⁰ bezeichnet wird, kann auch visuelle oder akustische Signale an die Performer umfassen. Diese Form der Signalübertragung – und hier wird die Nähe zur technischen control & communication besonders deutlich – setzt wiederum die Fragmentierung von Bewegung in diskrete Einheiten voraus, erfordert also eine Abfolge von einzelnen Aktionen und nicht einen Bewegungsfluss.

Paxton's Foto-Serien, die Vorlagen für Bewegungssequenzen wurden, sind ein Beispiel für das erste. Deborah Hay hat in *All Day Dance* (1963) und *Victory 14* (1965) z.B. festgelegte Sounds als Signale für bestimmte Bewegungen beschrieben. McDonagh fasst seine Beschreibung von *Victory 14* so zusammen:

958 Banes spricht von „a trapezoidal structure“. Siehe: Banes 1993 (*Democracy's*), 179 sowie McDonagh 1990, 85

959 Rainer in Profile/Interview, in: Rainer 1999, 66

960 Siehe zu einer zeitgenössischen Reflexion: Lawrence Halprin: *The RSVP Cycles. Creative Process in the Human Environment*, New York 1969. Dort heißt es in der Einleitung: „This book started as an exploration of ‚scores‘ and the interrelationships between scoring and the various fields of art. Scores are symbolizations of processes which extend over time. (...) I saw scores also as a way of communication of these processes over time and space to other people in other places at other moments and as a vehicle to allow many people to enter into the act of creation together, allowing for participation, feedback and communications.“ Ebenda, 1. Die hier inhärente Frage des Speicherns und Übertragens von Prozessen ist allerdings für die Performance-Künstler der Zeit selbst nicht relevant.

„The impression of the piece was that of a rigid and somewhat arbitrary control of life coming from the chatter of the radio spectrum as it localized in one particular spot. The signal began as sound and was transmitted through a tug on the rope. As a system of control it was efficient (...).“⁹⁶¹

Schon seine Begrifflichkeit in der Beschreibung stützt das, was ich oben festgestellt habe. Erst aus diesem künstlerischen Gesamtkontext werden die strukturellen Grundlagen für die später experimentell erprobten technischen Kopplungen zwischen Körperbewegung und medialer Apparatur sichtbar.

In diesem Sinne sind die control & communication-Anordnungen, die Hay, Childs und Rainer in den *Nine Evenings* als elektronisch (fern)gesteuerte ‚inszeniert‘ haben, Teil einer breiteren Versuchsreihe, in der die Steuerung der Bewegung ‚von außen‘ experimentell erprobt wurde.

961 McDonagh beschreibt die Performance vor der zitierten Zusammenfassung: „One of the first explorations of signals with larger groups was *Victory 14* (1965). It was a dance designed for 24 performers, divided into three equal groups, each of which was assigned a different task. One group of three girls and five boys in white costumes stood, each with a rope tied around one leg, and moved directly toward the audience in parallel lines. From time to time one or another of the performers might turn to do a short duet with the neighbour in the progression downstage. Directly behind each of these eight was a ‚puller‘ who grasped the rope attached to the performer’s leg and played it out slowly. A short distance behind the eight ‚pullers‘ were seated eight ‚musicians‘, each of whom had a portable radio turned on. They twirled across the radio band and whenever they found something that particularly interested them, they would turn up the volume of the radio so that it could be heard above the din of the other radios. This was a signal for the ‚puller‘ to give a warning tug on the rope. The performer would then lie down and the ‚puller‘ draw him or her slowly back toward the starting point until the ‚musician‘ turned the radio down.“ McDonagh 1990, 86

Körper und/als Objekte – die Medialität von Körper/Bewegung wird an die Oberfläche geholt

Die Beschäftigung mit Objekten – die nicht mehr Requisiten sind, sondern eine eigenständige Qualität für die Generierung der Bewegung haben – führt zu Versuchsreihen mit den gleichen Objekten in unterschiedlichen Performances, wie z.B. in den Arbeiten Rainers der rote Ball oder, wichtiger noch, die Matratzen.⁹⁶² 1965 hatte sie *Parts of Some Sextets* – eine mehr als 40 Minuten dauernde Performance für 10 Mitwirkende – im wesentlichen aus Bewegungen auf, mit und um einen Stapel von Matratzen gebaut.⁹⁶³ Deren flexible, weiche Materialität sowie ihre Größe und Handhabbarkeit (Stapeln, Tragen usw.) erlaubte eine reduzierte physische Relation zwischen Objekt und Körper-Bewegung.

„It's my overall concern to reveal people as they are engaged in various activities, alone, with each other, with objects, and to weight the quality of the human body toward that of objects(...).“

Diese allgemeine Bedeutung der Objekte konkretisiert Rainer in Bezug auf *Parts of Some Sextets*:

„It seemed very appropriate for me at that time to use a whole other point of view about the body (an Stelle von Narzissmus, die Verf.) – that it could be handled like an object, picked up and carried, and that objects and bodies could be interchangeable.“⁹⁶⁴

Die Austauschbarkeit von Körpern und Objekten – oder anders formuliert: das Negieren einer Hierarchie zwischen den verschiedenen an der Performance beteiligten Medien – legt die Frage nahe: „How to use the performer as a medium rather than as a persona?“⁹⁶⁵ Diese Frage markiert einen entscheiden-

962 Rainer hat als Anhang in ihrem Band „Work 1961-73 eine Liste solcher Objekte u.a. unter dem Titel: „Etymology of objects, configurations and characters“ veröffentlicht. Siehe: Rainer 1979, 335

963 Zu *Parts of Some Sextets* siehe: Rainer 1979, 45-61

964 Rainer (Interview Bear/ Sharp) 1972, 50

965 Rainer hat diese Arbeit gegen den eigenen Narzissmus mehrfach beschrieben und sie war eine der Motive, aus denen sie in ihrem berühmten *Trio A* – dem ersten Teil von *The Mind is a Muscle* – nicht ins Publikum sehen wollte. „I did not want to look

den Schritt des Durchstreichens und Verschiebens, an den sich die Neuordnung der Struktur der Performance als Intermedia anschließt. Der Performer soll zum Medium werden, nicht als Darsteller fungieren und von Selbstdarstellung ‚gereinigt‘ sein. Der Körper soll in einer Weise eingesetzt werden, dass er nur noch als ‚Mittler‘ von Bewegungsoperationen erscheint. Dadurch erst tritt diese seine Funktion – die er auch in anderen Formen der performativen Re/Präsentation erfüllt, aber verborgen unter verschiedenen Formen der Gestaltung – an die Oberfläche. Rainer setzt zugleich auf eine extreme Arbeit gegen den Narzissmus – wie Michelson gezeigt hat⁹⁶⁶ –, der die andere Seite von Virtuosität und Startum ist.

Diese Haltung, die Rainer auch in Deborah Hay's Tänzen findet⁹⁶⁷, und die sie sowohl in ihrem *Quasi-Überblick* formuliert⁹⁶⁸ wie auch an verschiedenen Stellen als eine gemeinsame der experimentierenden Choreographen/Tänzer wiederholt beschrieben hat, lässt den Zusammenhang deutlich werden zwischen der Reduktion/Erweiterung des Bewegungsrepertoires und der Fokussierung auf die Physikalität der Bewegung.⁹⁶⁹ Deren wesentliche Bedingung ist in der

at the audience. That was one of the very earliest ideas for that solo. I had been criticized by Steve in particular for exploiting my own charisma. I had already made a solo where I blacked out my face. (...) I was very much aware and had perhaps already written about the narcissistic involvement of the performer.“ Rainer (Profile-Interview) 1999, 62-63

966 Siehe: Annette Michelson: Yvonne Rainer, Part One: The Dancer and The Dance. In: *Artforum*, Januar 1974, 57-63, hier: 59

967 Siehe: Banes 1980 (Terpsichore), 115

968 Dort heißt es: „1) The artifice of performance has been reevaluated in that action, or what one does, is more interesting and important than the exhibition of character and attitude, and that action can best be focused on through the submerging of the personality; so ideally one is not even oneself, one is a neutral ‚doer‘. 2) The display of technical virtuosity and the display of the dancer's specialized body no longer make any sense. Dancers have been driven to search for an alternative context that allows for a more matter-of-fact, more concrete, more banal quality of physical being in performance (...).“ Rainer 1979 (Work), 65

969 In einem Statement Rainers zur 1968er Aufführung von *The Mind is a Muscle* heißt es: „If my rage at the impoverishment of ideas, narcissism, and disguised sexual exhibitionism of most dancing can be considered puritan moralizing, it is also true that I love the body – its actual weight, mass and unenhanced physicality.“ Abgedruckt in Rainer 1979, 71

Performance die ‚neutrale‘, d.h. nicht von Ausdruckswillen oder künstlerischen Darstellungsmodi geprägte Ausführung. Darin liegt die enge Verbindung zu einem allgemeineren Minimalismus der Zeit.

„(Minimalism) was a movement and it seemed very vital – phenomenology and objecthood – in terms of dancing and performing it took the form of non-theatricality. A refusal to project a persona, but thinking oneself in dancing as simply a neutral purveyor of information.“⁹⁷⁰

Das Insistieren auf der neutralen Ausführung ist zugleich eine doppelte Geste und wiederum nur relational zu verstehen: sie verweigert das, was pejorativ mit ‚Theatralität‘ belegt wird (konkretisiert z.B. in der Auflistung in Rainer’s *Quasi-Überblick*) und was nur relativ zu den historischen Formen der Expression und Erzählung in Tanz/Theater zu verstehen ist. Die Neutralität der Ausführung kann aber immer nur Annäherung an Abstraktion sein, weil Körper/Bewegung in Performance nicht von der Individualität der Körpers abgelöst werden kann. So verschiebt die Neutralität die Blickrichtung auf den Körper als Medium, indem sie, wie an *Satisfyin’ Lover* deutlich geworden ist, die Wahrnehmung auf Einzelheiten der Bewegungen ausrichtet und deren Differenzen erst hervorkehrt. Die Neutralität ermöglicht im Kontext formaler Strukturierung, dass Medialität der Körper/Bewegung an die Oberfläche⁹⁷¹ tritt und die Relationen zu anderen Medien/Materialien neu geordnet werden können. Diese Konzen-

970 Rainer (*Avalanche*) 1972, 50

971 Mit Medialität des Körpers beschreibe ich hier den grundlegenden Prozess, dass der Körper oder seine Organe (wie z.B. die Stimme) als Medium hervortreten und damit auch die je besonderen Bedingungen seiner/ihrer Operationalisierbarkeit. Im Unterschied dazu wird der Begriff des öfteren eingeschränkt benutzt, so z.B. von Marie-Luise Angerer als „apparative Einbindung des Subjekts“. In: Marie-Luise Angerer: *Materialität der Medien und Medialität des Körpers*. In: Andreas Hepp u.a. (Hrsg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Opladen 1997, 307-318. Fischer-Lichte bezeichnet damit die mediale Vermittlung des Körpers, wenn sie schreibt: „Versteht man unter Theatralität die je spezifische Inszenierung von Körpern in unterschiedlichen Medien zur je besonderen Wahrnehmung durch andere, dann erscheint Theatralität eng auf Medialität bezogen. (...) Denn das Medium der jeweiligen Inszenierung – Körper im Raum, Schrift, Bild, Film oder Fernsehen – entscheidet nicht nur über die jeweilige Materialität, in der Körperlichkeit zur Erscheinung gebracht wird (...)“ Erika Fischer-Lichte: *Wahrnehmung und Medialität*. In: dies.u.a. (Hrsg.): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen 2001, 11-30, hier: 13

tration auf die Medialität der Körper/Bewegung wird noch durch den Charakter des Bewegungsmaterials verstärkt, durch ‚found movements‘, die aus dem Repertoire der alltäglichen Fortbewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers ‚ausgeschnitten‘ sind und zunächst als dem Tanz (Kunst)-Kontext fremde Bewegungsweisen erscheinen müssen.

Auf der Basis dieser Neutralisierung – oder Objektivierung, wie in einigen Texten, gesagt worden ist⁹⁷² – wird auf eine paradoxe Weise die Hereinnahme narrativer Elemente möglich. Barbara Rose schrieb:

„Doch inzwischen, da der Tanz abstrakter geworden ist als je zuvor, scheinen sie alle (...) das narrative Element wiedereinzuführen, und zwar in Form von Gegenständen, die sie tragen, weiterreichen, handhaben und so weiter.“⁹⁷³

Dieser Aspekt – den ich weiter oben als Teil der ‚found objects‘ charakterisiert habe, nämlich: dass die Objekte die ‚Geschichten‘ ihrer kulturellen Kontexte und Gebrauchsweisen mitbringen – gilt nicht nur für Lockenwickler, Schwämme und Sieb, wie sie z.B. Lucinda Childs in *Carnation* (1964) benutzt⁹⁷⁴, sondern auch für die ‚found movements‘, die kulturell konnotierte alltägliche Situationen fragmentieren und neu zusammensetzen, wie es Banes für *Acapulco* (1963) von Judith Dunn zitiert:

„Judith Dunn’s dance *Acapulco* was a collage of commonplace activities in which a woman ironed a dress she was wearing, two women played cards, and a woman combed the hair of another women, who said ‚ouch‘. The use of slow motion in parts of the piece transformed these banal events into dance movement.“⁹⁷⁵

Diese Art der ‚found movements‘ reduziert Bewegung nicht mehr nur auf ihre physische Seite, sondern reiht Aktivitäten aneinander, die man eigentlich als ‚found situations‘ bezeichnen müsste, da sie in ihrer Konkretheit (historisch und sozial) bestimmten Alltagskulturen entstammen. Auch für sie gilt das Prinzip der

972 Siehe z.B. Michael Kirby: *Objectivist Dance*. In: Kirby 1968, 103-116; sowie Foster 1986, 167 ff.

973 Barbara Rose: *ABC Art* (1965), dt. Übersetzung in Stemmerich 1995, 280-308, hier: 300

974 Siehe: Banes 1980, 134/135

975 Banes 1993 (*Greenwich*), 123

neutralen Ausführung, die erst ihren Charakter als Fundstücke markiert. Yvonne Rainer hat in einem rückblickenden Interview genau diesen Aspekt eines assoziativen oder ‚narrativen‘ Überhangs in Bezug auf die Matratzen formuliert, die sie nicht nur in *Parts of Some Sextets* verwendet hat:

„I had done this dance with loaded objects. I choose those mattresses for their multiple and psychological connotations. (...) So they suggested everything from a derelict flophouse to a hospital, sleep and dreams; and I felt I had to add nothing to make this point.“⁹⁷⁶

Das allerdings zeigt, dass die Reduktion der Körper/Bewegung und ihre Strukturierung durch minimale Operationen wie Repetition u.a. nur einen Teil der Performance (als intermediales Gefüge) markieren.

„Repetition can serve to enforce the discreteness of a movement, objectify it, make it more objectlike. It offers also an alternative way of ordering material, literally making the material easier to see.“⁹⁷⁷

Wiederholung, Reihung („one discrete thing follows another“⁹⁷⁸) und andere formal-kombinatorische Verfahren zur Strukturierung von Bewegung setzt die Bildung von diskreten Einheiten, von Modulen voraus, wie es ähnlich in der minimal art der Bildenden Künstler der Fall ist. Reduktion – als Durchstreichen der konventionalisierten Gestaltungsweisen –, wird dann in der zeitgenössischen Kritik auch als Leere, Redundanz und Langeweile rezipiert (ist das noch Tanz/Kunst?).⁹⁷⁹ Reduktion ist aber ein analytisches Verfahren⁹⁸⁰, durch das die künstlerische Arbeit vor allem als Prozess von Entscheidungen, Verabredungen

976 Rainer (Profile Interview) 1999, 73

977 Rainer (Quasi Survey) 1979, 68

978 ebenda

979 Die Kritikerin Marcia Siegel schreibt dagegen: „Repetition is used by many people to create a kind of boredom as a cleansing antithesis to theatricality.“ Siegel 1972, 280

980 So hat es auch Annette Michelson analysiert: „The result is an art of critical discourse, consuming autoanalytical, at every point explicative of the problems attendant upon the constant revision of the grammar and syntax of the discourse. If Dance in its most innovative instances has insisted on an alteration of the terms of discourse, pressed for an altered relationship between performer and audience, decreeing and soliciting new modes of attention and gratification (...)“ Michelson 1974, 58

und Auswahl der Materialien sichtbar wird, als ein Prozess der Reflektion über ihre eigenen Bedingungen.

„Die scheinbare Einfachheit der Arbeiten dieser Künstler ist das Ergebnis einer Reihe von komplizierten, hochgradig durchreflektierten Entscheidungen, die jeweils zum Ausschluss dessen führen, was als unwesentlich erachtet wurde.“⁹⁸¹

981 Rose (ABC Art, 1965) 1995, 292

Objekthaftigkeit und „ein radikales Nebeneinander“: Körper, Objekte, Bilder und Texte in neuen Relationen

„One is offered a spatio-temporal complex of even, successive, uninflected moments/ movements or equivalent focus points in which the use of slides, props, sounds, films and texts abounds.“⁹⁸²

Was Annette Michelson nicht allein für die Performances von Yvonne Rainer beschreibt, soll im folgenden in Hinblick auf die Behandlung der verschiedenen Komponenten und ihre Beziehung zueinander präzisiert werden.

Die Reduktion/Erweiterung von Körper-Bewegung und deren formale Strukturierung bildet die Basis, wie im vorigen Abschnitt schon angesprochen, für ein verändertes Verständnis anderer an der Performance beteiligter Medien und öffnet die Gesamtstruktur für neue Relationen zwischen den in einem allgemeineren Sinne als ‚found objects‘ angesehenen einzelnen Komponenten. ‚Found objects‘ bezeichnet nicht nur Objekte im engeren Sinne – also die skulpturalen Konstruktionen oder alltäglichen Gegenstände (wie Ball, Matratzen, Seile u.a.), die Auslöser für Bewegung werden –, sondern auch Texte/gesprochene Sprache, Musik und Fotos/Filmsequenzen, die als Fundstücke neben die Körper-Bewegung gestellt werden. Es handelt sich im allgemeinen um Fragmente, die in ihrer de-kontextualisierten Konkretetheit wiederum nur auf sich selbst verweisen sollen. „All these things were exactly what they were and they weren’t connected narratively to what preceded or followed.“⁹⁸³ Dass sie als diskrete Einheiten aus dem jeweiligen Kontext ‚ausgeschnitten‘ und nebeneinander gestellt werden, ist zunächst eine strukturelle Operation, die über den Charakter dieser Einheiten noch nichts aussagt. Sie ermöglicht es aber, indem die einzelnen Komponenten selbst wiederum die Geschichte/n ihrer Kontexte mitbringen, narrative oder expressive Elemente in die Performance einzubringen, ohne dass sie in einem Zusammenhang von Bedeutungszuweisung erscheinen.

982 Michelson 1974, 59

983 Yvonne Rainer: Performance. A Conversation. In : *Artforum*, Dezember 1972, zit. nach: Rainer 1979, 108

Yvonne Rainer hat diesen Aspekt am Beispiel ihres Abends *Rose Fractions* (1969) explizit reflektiert; er durchzieht ihre gesamte Arbeit, insbesondere in Hinblick auf den Umgang mit gesprochenen Texten und Musik.

„When I talk about connections and meaning, I’m talking about the emotional load of a particular event and not about what it signifies. Its signification is always clear. I don’t deal with symbols, I deal with categories of things and they have varying degrees of emotional load.“⁹⁸⁴

Das (An) Ordnungsverfahren erscheint zunächst als radikales Nebeneinander (radical juxtaposition). Dieser Begriff, mit dem Susan Sontag die frühen Happenings beschrieb⁹⁸⁵, wird von Rainer und anderen als Charakterisierung ihres Vorgehens aufgenommen. In der Auswahl der Fragmente (und dem was sie als Kontext/Sujet mitbringen) und der bestimmten Zuordnung, von einem zu einem anderen, entsteht allerdings eine gegenseitige Kommentierung, die öfter – wie es Rose geschrieben hat – „dem Aufstellen einer Gleichung zwischen völlig unähnlichen Phänomenen“⁹⁸⁶ nahe kommt.

Indem diese Fragmente als Objekte in ihrem So-Sein, in ihrer konkreten Gegenständlichkeit behandelt werden, wiederholt der Autor/Choreograph/Performer einerseits die Geste, mit der auch das Bewegungsmaterial und seine Ausführung ausgewählt wird, und eröffnet in der rein formalen Strukturierung ein gleichberechtigtes (nicht-hierarchisiertes) Verknüpfen verschiedener medialer Komponenten. Dieser Umgang mit den Objekten lässt es dem Zuschauer offen, wie er deren expressiven/narrativen Überhang für sich kontextualisiert, assoziativ verbindet und ihm damit letztlich auch je unterschiedliche Bedeutungen zuweist.

Die von Rainer im *Quasi-Manifest* geforderte „equality of parts“ bezieht sich in diesem Sinn nicht allein auf die (Körper) Bewegungseinheiten. Die Tanz/Performance wird zur Performance als intermediales System.

984 ebenda

985 Susan Sontag: Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders (O: Happening: An Art of Radical Juxtaposition, 1962). In: dies: *Geist als Leidenschaft. Ausgewählte Essays*, Leipzig 1989, 73-85

986 Rose (1965) 1995, 303

„Found objects“ als mediale Erweiterung: Musik, Text, Dia, Film – Fragmente und ihre Geschichte(n)

Diese Entwicklung soll hier zunächst am Umgang Yvonne Rainers mit Musik und gesprochenem Text/Sprache nachvollzogen werden. Die Trennung oder Ablösung von Körper/Bewegung und Musik/Klang ist in der Fortführung der von Cunningham vollzogenen Durchstreichungen logische Voraussetzung für die hier diskutierten Choreographen/Performer. Ohne sie wäre die Reduktion im Bereich von Bewegung und deren Strukturierung – wie sie analysiert wurde – nicht vorstellbar gewesen. In Hinblick auf die Auflösung von Kontinuität in diskrete Einheiten und der Betonung ihrer Objektivität – wie ich sie eingangs erläutert habe – unterscheidet sich der Umgang mit Musik/Klang, wo er überhaupt noch stattfindet, grundlegend von Cunninghams Zusammenarbeit mit den Composer/Performern. An die Stelle der Abtrennung der Klangerzeugung in einer zweiten Performance-Ebene tritt die Einfügung von musikalischen Fragmenten, die z.T. als ironische Zitate in Kontrast treten zur Neutralität und Expressionslosigkeit der Körper/ Bewegung. Rainers *We shall run* ist als Beispiel dafür im vorigen Abschnitt schon genannt worden, in dem sie die Monotonie der reduzierten repetitiven Bewegungen („a steady trot“) mit einem Abschnitt aus Berlioz‘ sehr expressivem *Requiem* kontrastierte. Ähnliches gilt für die Verwendung von (klassischer) Musik in zwei Teilen von *Terrain*. In *Duet* wird die ironische Geste teilweise verdoppelt, indem zu einer Musikcollage, die u.a. ein Fragment aus Jules Massenet‘*s* *Thais* enthielt, romantische Ballettposen zitiert werden.⁹⁸⁷ Im Schlussteil *Bach* wird die stark formalisierte und reduzierte Bewegungsabfolge mit dem zweiten Teil der Bach-Kantate „Ich habe genug“, gesungen von Dietrich Fischer-Dieskau, kontrastiert.⁹⁸⁸ Diese Anordnung von Bewegung und Musik/Klang-Fragmenten – allerdings immer als schon gespeicherte – zunächst noch simultan in der Zeit, wird in dem abendfüllenden *The Mind is a Muscle* gänzlich aufgelöst in unabhängige Einheiten, die aufeinander

987 Siehe Rainer 1979 (Work), 16

988 ebenda, 26

folgen. „This like most of her later pieces is done to silence – music being saved, characteristically, for the intermissions“⁹⁸⁹, schrieb Kostelanetz. Seine Bemerkung ist insofern unpräzise, als die Musik/Fragmente, in diesem Fall aus dem Bereich der Pop-Musik (Frank Sinatra, Jefferson Airplane u.a.), nicht die Pausen füllen, sondern ausdrücklich als „interludes“ markiert und neben andere mediale Fragmente gestellt werden, die ebenso bezeichnet sind. Auf ihre Stellung in der Gesamtstruktur des Abends, den Rainer unter dem Titel *The Mind is a Muscle* collagiert‘ hatte, werde ich ebenso wie auf diese Form der Strukturierung, die nicht nur Rainers Performances betrifft, zurückkommen.

„Within this juxtaposition was contained a critique of certain conventions – music, use of music and past of music – which, of course, Cunningham was already doing in his own way. I was never attracted to the use of modern music. I either want to divorce dance totally from music and use verbal text or silence, or use traditional romantic music to make ironic commentary.“⁹⁹⁰

Der Einsatz von gesprochener Sprache/Text mit unterschiedlicher Funktion im Gesamtgefüge der Performance durchzieht Rainers Arbeiten von Anfang an und ist ein Element auch in den Arbeiten z.B. von Steve Paxton, Lucinda Childs oder Trisha Brown. In Rainers ersten ‚Tänzen‘ waren es nur einzelne Sätze, die in minimalen Veränderungen wiederholt von ihr gesprochen wurden, während sie sich bewegte.⁹⁹¹ Für ihre erste abendfüllende Performance *Terrain* hat sie zum ersten Mal auf zusammenhängende Textausschnitte zurückgegriffen, die allerdings den Charakter der ‚found objects‘ bewahren. „I began to think about a coexistence of a coherent storyline on the one hand and these very cut up movement sequences on the other.“⁹⁹² Der mittlere der fünf Teile, aus denen *Terrain* besteht, ist ‚Solo Section‘. Er besteht aus fünf Soli, von denen zwei durch jeweils einen vom Tänzer/in gesprochenen Text begleitet wird. Die Texte

989 Richard Kostelanetz: *Metamorphosis in Modern Dance*. In: *Dance Scope* Vol. 5, No. 1, Fall 1970, 6-21, hier: 18

990 Rainer 1984 (Profile-I.), in: Rainer 1999, 60

991 ebenda

992 ebenda

sind zwei kurze Essays des Dichters Spencer Holst⁹⁹³ (*On Truth* und *On Evil*), in denen in fingierten Dialogen über Wahrheit und Geschichte nachgedacht wird sowie über Imaginationen des Bösen, in einem Alptraum und dessen Bearbeitung im Gespräch. Beide Dialoge – auch als Parabeln lesbar – enthalten sehr konkrete Beschreibungen der beobachteten Phänomene, im zweiten spielt das lautmalersische Imaginieren von Geräuschen eine wichtige Rolle.⁹⁹⁴ Während Banes⁹⁹⁵ und Johnston⁹⁹⁶ von einem ‚matter-of-fact-style‘ der Texte sprechen, der die Neutralität und Repetitivität der Körper-Bewegung ergänzt, widerspricht schon die Art und Weise des fingierten Dialogs dieser Parallelisierung. Es entsteht ein Nebeneinander von formaler Strukturierung der Bewegung und philosophisch reflektierender Erzählung, das sich erst in der Betrachtung der Zuschauer verbinden soll.

„We learned the story independently and learned the sequence of movements, and I had no predetermined notion of where the movement would mesh with the image. (...) With the coherence but also with the diversity of detail in these stories, I had no doubt that there would be points of convergence that would make themselves manifest to the audience.“⁹⁹⁷

Indem die formal und thematisch unabhängigen Elemente Text und Bewegung simultan von demselben Performer ausgeführt werden, wird der Körper selbst aufgeteilt in verschiedene mediale Aspekte.

„The independence of speech and movement produces the highly unusual

993 Auf der Homepage seines Verlages, der 2000 ein neues Buch von Holst herausgebracht hat, heißt es: „A legendary storyteller and writer who has charmed New York audiences for decades, Holst first evolved his oeuvre in the 1950s and 60s milieu of Greenwich Village, influenced as much by sophisticated poets/writers (e.g. Hart Crane, Jorge Luis Borges) as by the fairy-tales/tall-tales which his writing superficially resemble and the (Sufi-Like) wisdom parables.“ Siehe: <http://www.station-hill.org/Holst.htm> Stand: 15.8.2001

994 Die verwendeten Textausschnitte sind abgedruckt in: Rainer 1979 (Work), 18-20

995 Banes 1993 (*Democracy's*), 108-109

996 „The Holst essay with its matter-of-fact innocence and gently obscure speculation on worldly concerns is a fine accompaniment to Rainer's matter-of-fact-style.“ Johnston zit. nach: Robin Silver Hecht: *Reflections on the Career of Yvonne Rainer and the Values of Minimal Dance*. In: *Dance Scope* Vol.8, No. 1, Fall-Winter 1973/74, 13-25, hier: 19

997 Rainer (Profile-Interview, 1984) 1999, 61

effect of a talking person and a moving person existing simultaneously at the site of the same body.“⁹⁹⁸

Susan Foster hat gezeigt, dass dieses Verfahren auch von anderen Choreographen wie z.B. Trisha Brown und Lucinda Childs eingesetzt wurde.

Ein vergleichbares Verhältnis zwischen Text und Bewegung entsteht in *Parts of Some Sextets* von Rainer. Als ‚soundtrack‘ – wie sie es selbst formulierte⁹⁹⁹ – zur gesamten Performance, der Bewegungen an, mit und auf den Matratzen, fungieren Ausschnitte aus *Diary of William Bentley*. Es handelt sich um das Tagebuch eines Geistlichen, der im 18. Jahrhundert in Salem lebte und minutiös, in kurzen Eintragungen, alltägliche und sonderbare Ereignisse festhielt. Katastrophen, Sterbefälle, Auspeitschungen, Missbildungen, aber auch die Bedeutung des Kaffees, Erlebnisse einer Sonnenfinsternis u.a. werden in den Ausschnitten, die in diesem Fall vom Tonband zu hören sind, geschildert.¹⁰⁰⁰ In ihren altertümlichen sprachlichen Formulierungen und als Beschreibungen eines (historischen) fremden Alltags stehen die Textfragmente, kontrastierend im Sinne von Rose's ‚unähnlichen Phänomenen‘, neben der Körper/Bewegung. In späteren Arbeiten Rainers wird die Simultaneität von Bewegung und gesprochenem Text, so wie es für die Musikfragmente aufgezeigt worden ist, aufgelöst in eine zeitliche Folge.

Andere Textsorten und Konstellationen zwischen gesprochener Sprache und Körper/ Bewegung verwendet Rainer z.B. im schon erwähnten *Ordinary Dance* (1962) oder in *Dialogues* (1964). In *Ordinary Dance* handelt es sich um einen autobiographischen, von ihr selbst verfassten Text, den sie auch simultan zu ihrem Solo selbst spricht, der einerseits mit der Reihung von Zahlen, Ortsangaben u.ä. arbeitet und zudem stark lautmalersisch ist.¹⁰⁰¹ Auch Robert Morris hat u.a. in seiner Tanz/Performance *Arizona* (1963, aufgeführt auf dem *Concert of Dance #6* in der Judson Church) mit autobiographischen Textfragmenten

998 Susan Leigh Foster: *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley u.a. 1986, 182

999 Rainer 1979, 47

1000 Die verwendeten Textausschnitte sind abgedruckt in: Rainer 1979, 55-61

1001 Der Text ist abgedruckt in: Rainer 1979, 288/289

gearbeitet.¹⁰⁰²

Dialogues kontrastiert – wie der Titel schon andeutet – in drei Teilen Bewegung auf unterschiedliche Art und Weise mit gesprochenen Dialogen.

„In the first sequence she and Judith Dunn performed innocuous dance movements while they alternated in utterances of social and personal importance (‘I need help’, ‘I am desparate’, ‘I am torn between...’) in tones of phony desperation, or the factual manner of making a statistical tabulation of the world’s urgencies. The third dialogue was an expert imitation of Gertrude Stein, all about changing, growing, loving, thinking, becoming, stopping and so on. As they spoke, normally or in falsetto, the dancers performed the same movement phrase over and over. This reiteration of words that have potency in the language, as they signify essential states or processes, was another way of flattening the verbal context.“¹⁰⁰³

Der Kontrast zwischen formal-strukturierter reduzierter Bewegung und den Dialog-Themen wird wiederholt und verdoppelt durch die neutrale Ausführung (des Sprechens), die die Basis für eine Wieder-Einführung narrativer oder expressiver Elemente ist.

In den Performances verschiedener Choreographen/Performer fungieren die gesprochenen Texte als Reflexion über die Performance, ihre Anordnungen, den inhärenten Prozess, den Kunst-Kontext, in dem sie sich bewegen, oder die

1002 „In the first five-minute section of *Arizona*, a tape-recorded voice minutely describes the process of sorting cows, while Morris twisted his torso from side to side so slowly that the movement was barely perceptible.“ Haskell 1984, 67. Diesen Text sieht Maurice Berger ebenso wie Motive und Texte anderer Performances als Verweis auf Morris’ persönliche Geschichte – sein Vater war Viehhändler. Berger stellt diesen Aspekt in den Zusammenhang einer Differenz, die er zwischen Morris und den übrigen Judson Choreographen sieht. „Morris’s Dances (...) avoided this kind of choreographic literalness as well as the anonymous posing favored by many Judson choreographers.“ Maurice Berger: *Wayward Landscapes*. In: *Robert Morris. The Mind/Body Problem*. Katalog, New York (Guggenheim Soho) 1994, 18-33, hier: 24. Gerade, wenn man die in diesem Anschnitt analysierte Gesamtstruktur der Performances nimmt, stimmt diese Differenzierung zwischen Morris und den anderen Tänzer/ Choreographen nicht. Insbesondere in deren komplexeren (und längeren) Arbeiten wird die Reduktion und ‚Flachheit‘ der Bewegung ins Verhältnis gesetzt zu den ‚found objects‘, die ihre historischen kulturellen Kontexte mitbringen. Das ist eine meiner zentralen Thesen hier.

1003 Johnston 1965 (in: Kostelanetz), 188

Ordnung der Wahrnehmungsweisen der Zuschauer. Rainers Solo *Some Thoughts on Improvisation* (1964) ist eines der Beispiele, in dem sie ihre Bewegungsimprovisation mit einer Rolle weißen Garns kommentiert mit einem von ihr verfassten und auf Tonband gesprochenen Essay zum Thema Improvisation, der ihre spezifische Arbeitsweise einkreist.¹⁰⁰⁴ Für den Zuschauer/Zuhörer wird der Prozess offengelegt. Einen allgemeineren kunsthistorischen/theoretischen Zusammenhang stellt Robert Morris in 21.3 (1964) her, indem er neben seine reduzierten Aktionen einen Auszug aus Erwin Panofsky’s *Studies in Iconology* (1939) stellt.¹⁰⁰⁵ Auch Trisha Brown¹⁰⁰⁶ und Lucinda Childs haben in ihren Arbeiten Texte in selbstreflexiver Weise eingesetzt. In *Street Dance* (1964), einer Performance, die Childs für die wichtigste ihrer frühen Arbeiten hält, enthält der Text konkrete Informationen für den Zuschauer, die zugleich seine Positionierung und seine Blickrichtung thematisieren.

„*Street Dance* wurde in einer Straße im unteren Teil Manhattans vor einer Gruppe von Zuschauern aufgeführt, die das Stück aus einem Loffenster heraus verfolgten. Da die Zuschauer die Vorführungen der Darsteller auf der Straße nicht detailgetreu verfolgen konnten, wurden die erforderlichen Informationen über Band eingespielt, das synchron zu den Aktionen der einzelnen Darsteller lief. Der Zuschauer wurde auf diese Weise aufgefordert, visuelle Informationen zu imaginieren, die jenseits seines tatsächlichen Wahrnehmungsbereichs lagen.“¹⁰⁰⁷

In diesen Arbeiten sind die Texte allerdings nicht mehr Fundstücke eines radikalen Nebeneinanders, sondern informativer oder reflektierender Kommentar. Das gilt ebenso für die Performance Lectures, die sowohl Steve Paxton¹⁰⁰⁸ wie

1004 Der Text ist abgedruckt in: Rainer 1979, 298-300

1005 Siehe Haskell 1984, 67

1006 Siehe dazu Foster 1986, 182f

1007 Lucinda Childs (ohne Titel). In: Bischoff 1992, 124-127, hier: 124. Siehe auch: Kaye 1994, 108f; Baner 1980, 135 sowie der dort abgedruckte Text und Score zu *Street Dance*, 146-147

1008 „Paxton has combined words and movement in a variety of interesting ways and one the most interesting forms has been the performance lecture, which he gives either alone or with another performer. The most successful of these demonstrations to date has been *Lecture on Performance* (1968), which is a trio for himself, his dog and a stool. Each establishes its own dynamic level, from frisky to frozen, upon which Paxton comments as he moves around. Other talks of varying success have been *Beautiful Lecture* (1969), during which a pornographic film and a dance film

auch Yvonne Rainer¹⁰⁰⁹ Ende der 1960er Jahre entwickelten. Auch wenn die Texte z.B. in Paxtons *Beautiful Lecture* (1969) – oder deren verschiedene Varianten – sich auf den performativen Prozess und den Kunst-Kontext beziehen, sind sie keine simplen Vorlesungen, sondern aus medial verschiedenen Komponenten zusammengesetzte Performances. Mit *Beautiful Lecture* setzte Paxton zudem die Auseinandersetzung mit einem gesellschaftlich tabuisierten Thema fort, das sich im Umkreis von vorgeführter Sexualität und Nacktheit bewegt. Der vom Band gesprochene Text über Ballett und Sex wird u.a. eingerahmt von der simultanen Projektion einer Filmaufzeichnung des vom Bolschoi getanzten *Schwanensee* einerseits und einem pornografischen Film andererseits.¹⁰¹⁰

Yvonne Rainers sehr sparsamer Einsatz von Dias und Film bewegt sich zwischen den beiden Aspekten des ‚found objects‘ und der selbstreflexiven Kommentierung. Die fünf *Kurzfilme*, die sie parallel zu ihren Performances und gemeinsam mit verschiedenen Filmemachern (u.a. Phill Niblock)¹⁰¹¹ entwickelte, nennt sie selbst „filmed choreographic exercises“¹⁰¹², die vor allem mit den Möglichkeiten der Nahaufnahme unterschiedliche Ansichten auf Körper in Bewegung nebeneinander stellen.

„The early films were mostly about physical, athletic, dance situations. They were juxtaposing ideas about scale – like a huge projection of legs from the knee down on a screen under which you could see normal size legs of people who came and went, who were dancing behind the

were shown simultaneously, and *Intravenous Lecture*, during which he spoke of sponsors and their functions and walked around holding a nutritive feeding bottle connected to a vein in his arm. As in other lectures, he offered here a striking visual image along with trenchant observations on the subject of dancing.“ McDonagh 1990, 83. Siehe auch: Baner 1980, 62/63

1009 Rainer 1979, 109ff

1010 Siehe dazu: Jill Johnston: *Tornado in a Teacup* (1968). In: Johnston 1971, 196-201

1011 Die Filme sind: *Volleyball (Foot Film)* (F: Bud Wirtschafter) 1967, 16mm, s/w, 10 Min.; *Hand Movie* (F: William Davis) 1968, 8mm, s/w, 5 Min.; *Rhode Island Red* (F: Roy Levin) 1968, 16mm, s/w, 10 Min; *Trio Film* (F: Phill Niblock) 1968, 16mm, s/w, 13 Min; *Line* (F: Phill Niblock) 1969, 16mm, s/w, 10 Min. Gelistet in: Rainer 1979, 212. Dass Yvonne Rainer 1972 ihre Arbeit als Choreographin und Performerin ganz zu Gunsten des Filmemachens aufgegeben hat, sei hier nur erwähnt.

1012 Yvonne Rainer: *Films* (1971). In : dies 1979, 209-212, hier : 209

screen.“¹⁰¹³

Beschrieben wird hier *Film*, der in der 1968er Version von *The Mind is a Muscle* gezeigt wurde. Die Möglichkeiten des Kamerablicks werden ins Verhältnis zu dem der Zuschauers gesetzt und so auch auf die Blick-Konstellationen der performativen Anordnung selbst verwiesen. *Trio Film* dagegen inszeniert eigens für den Film ein Trio zwischen einem nackten Mann, einer nackten Frau und einem weißen Ballon. In der Performance *Two Trios* wurde der Film simultan zur Live Performance projiziert wurde.¹⁰¹⁴ Erst in *Rose Fractions* (1969) – in der Form eines collagierten Programms, „which include fragments from old work plus slides, plus sound and whatever new work I was engaged with“¹⁰¹⁵ – setzt sie mehrere ihrer Filme ein.

Es ist nicht allein die Reduktion der Körper/Bewegung auf Physikalität und durch Spiel-Regeln und Aufgabenstellungen angestoßene Aktivitäten, sondern diese Objektivität aller an der Performance beteiligten Komponenten, die eine Basis für die gemeinsamen Projekte der Tänzer/Choreographen und der Bildenden Künstler im Kontext der Judson Concerts of Dance bildet. Die Betonung des Objektcharakters der einzelnen Komponenten ist ebenso ein Charakteristikum von Assemblage und Happening, wie es Kaprow definiert und versteht, wenn er etwa als eine erste Ebene seiner Arbeiten „the ‚suchness‘ of every action with no more meaning than the sheer immediacy of what is going on“¹⁰¹⁶ beschreibt. Oder an anderer Stelle:

„Composition is understood as an operation dependant upon materials (including people and nature) and phenomenally indistinct from them. Such materials and their associations and meaning (...) generate the relationships and the movements of the Happening, instead of reverse.“¹⁰¹⁷

Fortgeführt werden sowohl die Collage-Verfahren der historischen Avantgarde – vor allem die Dadaisten und Schwitters erscheinen immer wieder als Bezugs-

1013 Rainer (Profile-I. 1984) 1999, 68

1014 Beschreibung und Foto in: Rainer 1979, 210

1015 Rainer 1979, 109

1016 Alan Kaprow: A Statement. In: Michael Kirby (ed.): *Happenings*, 1965, 44-52, hier: 49

1017 Alan Kaprow: *Assemblage, Environments & Happenings*, New York 1966, 198

punkte – wie auch die Operationen, die Duchamps' Ready-made konstituierten. Differenzierung ist allerdings notwendig – ähnlich wie es für unterschiedliche Formen von ‚Alltagsbewegung‘ deutlich geworden ist – zwischen dem Objektcharakter der minimalen Skulpturen und den Assemblagen, Collagen und Environments, die mit ‚found objects‘ arbeiten.

„Objects were an obvious first step away from illusionism, allusion and metaphor. (...) It is not especially surprising that art driving toward greater concreteness and away from the illusionary would fasten on the essentially idealistic imagery of geometric.“¹⁰¹⁸

Diese abstrakte Konkretheit der minimalistischen Objekte/Skulpturen, die Morris hier markiert, die als glatte („uninterrupted surfaces“, heißt es in Rainers Liste), leere, elementare Form erscheint, holt die Beziehung zwischen Raum – Objekt – Betrachter allein als formale Struktur an die Oberfläche. In der Arbeit mit ‚found objects‘ dagegen wird – auch wenn es sich um Fragmente handelt – durch die in ihnen eingeschlossenen historischen, (alltags) kulturellen Referenzen und Gebrauchsspuren narrative, emotionale oder expressive Elemente in die formalen Strukturen (wieder) eingefügt.¹⁰¹⁹

1018 Robert Morris: Notes on Sculpture Part IV: Beyond Objects (1968). In: ders.: *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge/London 1993, 51-70, hier: 64

1019 Robert Morris hat einen Aspekt dieser Differenz als Prozess beschrieben: „Analysis as a strategy was present in earlier minimal work in its reliance on simple systems. But if the work was an art of wholes with underlying, understated structures of information, later object art became an art of parts which visible, underlined structures of information bound together. Such work, while object-bound, moved toward diminishing the density of the physical unit until a point was reached where physical manifestations merely illustrated the information structure.“ Zit. nach Berger 1994, 27

Die Poesie radikaler Kombinationen: Rauschenbergs Mensch-Objekt-Combines in Performance

Aus dem Bereich der Malerei/Skulptur kommend, sind es vor allen Dingen vier Künstler/innen, die sich von Beginn an mit den Arbeiten der in der Judson Church kooperierenden Choreographen/Tänzer beschäftigen¹⁰²⁰, und im Rahmen der *Concerts of Dance* eigene Projekte zeigen: Carolee Schneemann¹⁰²¹, Robert Morris, Alex Hay und Robert Rauschenberg. Rauschenberg begann mit seinen ‚Choreographien‘, nachdem er zuvor regelmäßiger Teilnehmer an Dunn's workshop gewesen war und in den Projekten anderer als Beleuchter u.a. geholfen hatte.¹⁰²² An ihnen lässt sich in besonderer Weise die Bedeutung von ‚found objects‘ sowie deren Bearbeitung und Verknüpfung in eigenwilligen Aktionsanordnungen verfolgen. Seine Performances¹⁰²³ sind gerade unter diesem Aspekt beweglich gewordene, in einen zeitlichen Verlauf gestellte Fortsetzungen seiner Combines (Combine-Paintings), die er seit Mitte der 1950er Jahre realisierte. „I don't find theatre that different from painting“, sagt Rau-

1020 Siehe dazu u.a.: Jack Anderson: Unexpected Assemblage! In: *Dance Magazine* No. 6, June 1965, 42-45,78

1021 Es würde den Zusammenhang dieser Arbeit überschreiten, die komplexen und wichtigen Arbeiten Carolee Schneemann's hier einzubeziehen. Ihr selbst geschriebenes und gestaltetes Arbeitsbuch enthält zahlreiches Material über ihre Performances: Carolee Schneemann: *More Than Meat Joy. Complete Performance Works & Selected Writings*, New Paltz/New York 1979 (2nd ed. 1996). Auf bestimmte Aspekte ihrer Arbeiten dieser Zeit werde ich im Abschnitt ‚Expanded Cinema‘ eingehen.

1022 Siehe dazu Baner 1993 (*Democracy's*), 126 sowie Tomkins 1980 (*Off the Wall*), 226

1023 Siehe dazu Spector 1998 sowie die Texte von Steve Paxton und Trisha Brown und die Bilddokumentation in: Rauschenberg (Katalog) 1998. Im Bildteil (ebenda, 276-287) dokumentiert sind die folgenden neun Choreographien: *Pelican* (1963), *Shotput* (1964), *Elgin Tie* (1964), *Spring Training* (1965), *Map Room I* (1965), *Map Room II* (1965), *Linoleum* (1966), *Open Score* (1966), *Urban Round* (1967). Eine vollständige Chronologie aller Arbeiten Rauschenbergs für Tanz/Performance findet sich im Anhang des Katalogs auf den Seiten 619-623. Eine frühere Dokumentation findet sich in: *Robert Rauschenberg. Katalog* (Smithsonian Institution) Washington 1976

schenberg in Gespräch mit Kostelanetz. „I tend to think of working as a kind of involvement with materials, as well as a rather focused interest which changes. (...) You see, there is little difference between the action of paint and the action of people, except that paint is a nuisance because it keeps drying and setting.“¹⁰²⁴

Dieser gemeinsame Akzent auf Prozesscharakter und Konkretheit der Materialien, die den Ausgangspunkt seiner Arbeiten sowohl im performativen wie im bildnerischen Bereich bilden, werden im Theater durch die für ihn neue/andere Arbeitsweise, der Kooperation und gegenseitigen Unterstützung, ergänzt. „We all were materials for each other.“¹⁰²⁵ Als eigene Choreographien wurden seine Arbeiten nur auf der Basis des radikalen Verschiebens des Verständnisses von Tanz/Bewegung möglich sowie der nicht-hierarchisierten Behandlung aller medialen Komponenten. Als eine Ästhetik des Heterogenen hat Alloway schon Rauschenbergs Combines bezeichnet, die zwar zunächst nicht die Rahmung des Bildes verlassen (bis sie dann zu skulpturalen Gebilden werden), aber ‚found objects‘ integrieren.

„The multiplicity is the result of bringing into the zone of art all kinds of objects and images that were originated outside the painting by other people for different purposes than the artist’s use. The artist is dealing with objects that are quite literally the same size as life and are self-coloured. (...) The changes that Rauschenberg makes are those of contextualizing this quoted material, but in practice he does not change the individual things very much.“¹⁰²⁶

Besen, Kissen, Regenschirme, Spiegel, Schuhe sind solche Objekte, die in die Combines integriert werden oder – wie es in *Bed* (1955) mit Steppdecke und Kopfkissen der Fall ist¹⁰²⁷ – zum Ausgangspunkt der Arbeit werden. Auch in seinen Performances bilden – wie er am Beispiel *Map Room II* erläutert – auf den Straßen gesammelte Gegenstände die Basis für seine weiteren Überlegungen zu Aktionen und Ablauf.

1024 Robert Rauschenberg (Interview). In: Kostelanetz 1968, 79-98, hier: 80/82

1025 Zit. nach: Tomkins 1980, 227

1026 Lawrence Alloway: Rauschenberg’s Development. In: Rauschenberg (Katalog) 1976, 3-24, hier: 5

1027 *Bed* ist abgebildet z.B. in: Robert Rauschenberg. Katalog, New York u.a. 1998, 115

„I began that piece by getting some materials to work with – again we have that business of limitations and possibilities. I just got a bunch of tires (...) because they are so available around here in New York, even on the street. I could be back here in fifteen minutes with five tires. (...) After any rainy day, it is hard to walk by a garbage can that doesn’t have a broken umbrella in it, and they are quite interesting. I found some springs around the corner. I was just putting stuff together – that’s the way I work – to see what I could get out of it. I don’t start off with any preconceived notion about content of the piece.“¹⁰²⁸

‚Found Objects‘ setzen – natürlich – ein aktives Sammeln voraus, das zu einem ersten, für den weiteren Prozess entscheidenden Arbeitsschritt des Künstlers wird. Das Sammeln von Müll, gebrauchten, beschädigten und weggeworfenen Gegenständen – das hat Haskell mit dem Begriff ‚aesthetic of junk‘ bezeichnet – war Ende der 1950er Jahre ein Kennzeichen auch der Arbeiten von Jim Dine, Claes Oldenburg oder Alan Kaprow, also den Künstlern, die dann die ersten Happenings veranstalten.¹⁰²⁹

Beobachten, Finden und Sammeln – das waren auch entscheidende Arbeitsschritte für die ständig wechselnden Environments, die Rauschenberg als Bühnenbild zu Cunninghams Story baute, in die sich dann die Live Aktion (der Ausstatter) als ein weiteres ‚found object‘ einfügte.

Auch *Pelican* (1963), Rauschenbergs erste ‚Choreographie‘, folgte dieser Idee, sich den Grenzen und Möglichkeiten einer gegebenen Situation auszusetzen in zweierlei Hinsicht: zum einen was den Ort und den Raum angeht, in dem die Veranstaltung (das *Concert of Dance # 5*)¹⁰³⁰ stattfinden sollte, und zum anderen in Hinblick auf das mögliche Bewegungsmaterial. Er konzipierte ein Trio für zwei Rollschuhfahrer (ihn selbst und seinen Kollegen Per Olaf Ultvedt) und eine in Spitzenschuhen Tanzende (Carolyn Brown) und nahm damit die ‚normale‘ Nutzung des Ortes, eine Skaterbahn, auf.

„Pelican begann damit, dass sich Rauschenberg und Ultvedt (...) mit den

1028 Rauschenberg in: Kostelanetz 1968, 83

1029 Haskell 1984, 15-29

1030 Das *Concert of Dance # 5* der Judson Dancers fand auf Einladung des Pop-Festivals 1963 in Washington in der Skaterbahn „America on Wheels“ statt. Siehe Banes 1993 (*Democracy’s*), 119 ff; Spector 1998, 243

Händen in die Arena schoben. Sie knieten auf Achsen, die jeweils zwei Räder miteinander verbanden, und zogen eine segelartige, aus geöffneten Fallschirmen bestehende Konstruktion hinter sich her. Die auf ihren Rücken festgeschnallten Fallschirme erinnern in ihren Formen zugleich an prähistorische Flügel wie an futuristische, aerodynamische Erweiterungen des Körpers. Als Brown (...) sich den beiden in Spitzentanz genähert hatte, ‚flogen‘ und glitten sie davon und durch die Bahn, um sich nach einiger Zeit mit ihr wieder zu einem anmutigen Pas de trois mit Hebungen und Pirouetten zusammenzufinden.“¹⁰³¹

Die erste Entscheidung für die Rollschuhe als Objekt und Instrument der Fortbewegung, zog – wie es Rauschenberg im Gespräch aufzeigte – andere nach sich: diejenige, eine weitere Form von Rädern zu integrieren, und, das Einfügen einer ‚found situation‘ aus dem traditionellen Tanztheater. Entscheidend aber für seine weiteren Arbeiten wird das, was eine Kritikerin als ‚Combine aus Mensch und (Bewegungs) Apparatur‘ am Beispiel der beiden männlichen Performer als Fallschirmträgerrollschuhfahrer bezeichnet hat. Diese Kombination aus Mensch (und/oder Tier) und skulpturaler Anordnung, die wiederum aus found objects zusammengesetzt ist, durchzieht – immer üppiger werdend und ‚unähnlichere Phänomene‘ kombinierend – seine Tanz/ Performances, verbindet belebte und unbelebte Dinge und setzt alles in Bewegung. Räder, Rollen und Reifen spielen für die Fortbewegung der unbelebten Dinge, aber auch für die der menschlichen Performer eine wichtige Rolle. Das Chippendale Sofa, auf dem Simone Forti in *Linoleum* (1966) sitzt, wird auf einem Podest mit Rollen beweglich gemacht, so dass es – wie Rauschenberg an anderer Stelle formuliert – als Performer integriert werden kann: „The sofa already occupying part of the space gets to be a member of the cast.“¹⁰³² Die dort eingesetzten Miniskulpturen von Robert Breer bewegen sich batteriebetrieben vorwärts. In *Map Room II* werden die Darsteller in große Gummireifen gesteckt, in denen sie herumrollen – auch hier als hybride Wesen. In der Combine-Gestalt, zu der Rauschenberg Deborah Hay + Käfig/Kostüm + lebende Tauben macht, wird seine Vorliebe für diese ebenso ausgefallenen wie in der Auswahl der einzelnen

1031 Beschreibung in: Spector 1998, 234/235; u.a. Banes 1993 (Dem.), 126 f. sowie Steve Paxton: Rauschenberg für Cunningham und Rauschenberg für Rauschenberg. In: Robert Rauschenberg (Katalog) 1998, 260-267, hier: 264

1032 Rauschenberg (Interview). In: Kostelanetz 1968, 84

Komponenten überraschenden lebenden ‚Skulpturen‘ deutlich. Hay erschien zu einem festgelegten Zeitpunkt in dieser Performance mit einem Kostüm, einer Art Reifen aus Draht, der an ihrem Oberkörper befestigt war und als Käfig für drei lebende Tauben diente. „I liked the combination of two independent elements being forced to operate as a single image. (...) It was a kind of coexistence to make a single image.“¹⁰³³ Das Neue dieses Bildes erscheint als die deutlich sichtbar bleibende Verbindung verschiedener wohl bekannter, aber dekontextualisierter Elemente, zu denen nicht nur in diesem Fall, auch Tiere gehören. Seine Vorliebe für Tiere auf der Bühne enthält deutliche autobiographische Referenzen¹⁰³⁴ und spielt auch schon in seinen Combine (Paintings) eine wichtige Rolle, in die des öfteren ausgestopfte Tiere integriert werden. *Monogam* (1955-59), dessen Zentrum eine ausgestopfte Angora-Ziege bildet, ist vielleicht das bekannteste und spektakulärste Beispiel.

Auch lebende Tiere tauchen als eigenständige Akteure in zahlreichen Kombinationen in Rauschenbergs Performances auf.¹⁰³⁵ Eine Combine-Gestalt aus *Linoleum* (1966) führt das Prinzip von Hay’s Kostüm-Konstruktion auf komplexere Art und Weise fort:

„Another vehicle was a man (Steve Paxton, die Verf.) lying prone inside a long low wire mesh cage (two hemitubular chicken-wire coops on wheels joined for a length of 16 feet) also containing six chickens. Stopping occasionally to eat his supper (cooked chicken) he propelled the craft at

1033 ebenda, 91

1034 U.a. zitiert Alloway Rauschenbergs Schwester in Bezug auf die gemeinsame Kindheit mit Tieren (R. ist in Port Arthur, Texas geboren und aufgewachsen) und Alan Solomon: Alloway 1976, 6. Dort heißt es: „If Solomon is right, we can link the sensory enlargement of the combine-painting, (...) with an aspect of the artist’s life. There is another clue of this sort in the recollection of Rauschenberg’s sister that ‚when he was eight years old the following animals were his pets all at one time: a horned toad, a nanny goat, a banny rooster, some goldfish, and two hunting dogs that had a family of nine puppies.‘ Roosters on the top of *Satellite* (1955), and *Odalisque* (1955-58), the bird within *Untitled* (1955) as well as the Angora goat and the eagle, both 1959, come to mind.“

1035 Steve Paxton hat sich von dieser Vorliebe für lebende Tiere auf der Bühne offenbar anstecken lassen: in *title lost tokyo* (1964) waren es drei Kaninchen, in *Ja ville gorna telefonera* (1964) drei Hühner und in *Somebody Else* (1967) ein weiteres Huhn sowie in seiner Performance *Lecture* (1967) sein Hund, die zu Performern wurden. Siehe Banes 1980, 62 und Paxton/Bear 1975

random around the space with his hands.“¹⁰³⁶

Tiere als Akteure sind Elemente unbestimmter und nur teilweise kontrollierbarer Aktivität. Deren reale Anwesenheit, nicht eine mimetische Referenz auf tierähnliche Bewegungen, war für Rauschenberg entscheidend. Auch hier kommt der Aspekt einer Gleichbehandlung aller am performativen Prozess beteiligten Medien, Materialien, Objekte und Lebewesen zum Tragen. „The presence of any kind of animal other than people draws one’s attention to the fact that people are simply a different kind of creature.“¹⁰³⁷

So werden die großen Schildkröten, die er als Licht-Träger-Combine in *Spring Training* (1965) einsetzt, indem er Taschenlampen auf ihren Panzern befestigte¹⁰³⁸, zur Vorstufe eines Mensch-Lichttechnik-Combine, das er selbst ‚vorführt‘ und das zugleich seine Faszination für Technik verdeutlicht. Ausgangspunkt dieser Anordnung in *Map Room II* war wiederum ein Objekt, Neonröhren.

„Rauschenberg trat auf, in Schuhen, die auf Blöcken aus durchsichtigem Kunststoff standen und halb darin eingelassen waren. In der einen Hand hielt er zwei lange Neonröhren und in der anderen einen Tesla-Transformator. In diesem wurden Ströme erzeugt, die durch seinen Körper hindurchgehen konnten und die Neonröhren zum Leuchten brachten.“¹⁰³⁹

Rauschenbergs Performances konzentrieren sich auf Bewegungen und Bilder, die aus dieser Art der Combines entstehen und kombinieren eine Vielzahl dieser Gebilde – zwischen Performer und mobiler Skulptur aus Fundstücken – im zeitlichen Nacheinander oder in simultaner Überlappung im Raum. Die Mög-

1036 Jill Johnston: R.R. (1968). In: Johnston 1971, 161-164, hier: 164

1037 Rauschenberg in: Kostelanetz 1968, 87

1038 Siehe dazu: Spector 1998, 237; Paxton 1998, 267

1039 Paxton 1998, 266. Rauschenberg: „Then there is the neon. When I went to get several pieces of neon, I discovered a Tesla Coil that is used to make sure there is no leakage in a neon tube and that it is the right color. When you touch the coil to any place on the tube, it activates the gases inside. I asked what would happen if instead of touching the coil directly to the tube I used my body as conductor, by holding the coil to one hand, and the tube to another. I was told that I could if I grabbed very quickly, but it would knock the hell out of me if I hesitated. It took a little doing always to grab it firmly, because one has fear in control of his muscles too.“ In: Kostelanetz, 95

lichkeiten der Bewegung sind diesen Konstruktionen im wesentlichen eingeschrieben oder werden von Rauschenberg als (reduzierte) Aufgabenstellung aus ihnen entwickelt. Auf der Ebene der performativen Ausführung setzt auch er auf die neutrale Ausführung dieser Aufgaben, wie es Tomkins am Beispiel von Rauschenbergs eigener Bühnenpräsenz beschreibt:

„Rauschenberg himself hat a odd sort of presence on stage. He never cracked a smile or projected anything but intense concentration upon the task at hand (...).“¹⁰⁴⁰

Bewegung ist nicht mehr allein die alltägliche der Menschen, sondern Objekte werden beweglich gemacht und Tiere bewegen sich. „Bewegung lässt sich auf vielerlei Arten erzeugen“, schreibt Steve Paxton, „und Rauschenberg tat es, indem er Menschen in Bilder kleidete und dann den Bildern erlaubte, nebeneinander zu existieren, zu kollidieren oder aufeinander zu folgen.“¹⁰⁴¹ Diese ‚Bilder‘ – das sei nur erwähnt – umfassen auch Musiksamples, Geräusche verschiedener Art, z.T. durch Kontaktmikrofone verstärkt sowie Dia- und Filmprojektionen. Das Ganze der Performances aber lässt sich, verallgemeinernd, nur als „radikales Nebeneinander“ bezeichnen.¹⁰⁴² Präzisiert werden kann ihre assoziative Struktur nur am jeweiligen Beispiel, weil sie sich allein aus den Eigenheiten (und inhärenten Geschichten) der jeweiligen Kombinationen und der Elemente, aus denen sie bestehen, ergeben kann. Sie erfordern außerdem die jeweils eigenwillige Aktualisierung dieser Kontexte durch den einzelnen Betrachter, ermöglichen damit auch eine Vielzahl von Betrachtungsweisen. In dieser Konsequenz und Konzeption ist Rauschenbergs Beitrag zum Umgang mit ‚found objects‘ im Kontext der zeitgenössischen (Tanz) Performances einmalig. Er macht zugleich deutlich, wie auf der Basis der Reduktionen und Veränderungen im Verständnis von Körper/ Bewegung neue künstlerische Operationen und Verschiebungen möglich werden.

1040 Tomkins 1980, 241

1041 Paxton 1998, 264/265

1042 Spector schreibt von „Studien eines Nebeneinanders, anhand dessen sich Schritt für Schritt eine visuelle Ästhetik der Durchmischung, der Verbindung, der unvorhergesehenen Assoziationen entfaltet.“ Spector 1998, 236. Siehe auch: Johnston 1971

Ein raum-zeitliches System von gleichwertigen medialen Komponenten: formale Strategien der Strukturierung

Die Struktur von Rauschenbergs Tanz/Performances lässt sich verallgemeinernd nur als ‚radikales Nebeneinander‘ beschreiben, das sich aus den jeweiligen Besonderheiten und inhärenten Bewegungsmöglichkeiten seiner ‚Combines‘ ergibt. An den folgenden drei Beispielen möchte ich die Bandbreite formaler Strukturierung erläutern, die auf der Basis des dargestellten Bewegungskonzeptes und dessen intermedialer Kontextualisierung möglich wurde. Es handelt sich um die abendfüllenden Programme der drei hier herangezogenen Choreographinnen – Yvonne Rainer, Elaine Summers, Deborah Hay.

Yvonne Rainer hat mir der letzten Fassung von *The Mind is a Muscle* 1968 ein solches Programm entwickelt, das die grundlegende Form der Strukturierung in diskreten Einheiten, wie es auch für ihre Bewegungssequenzen gilt, auf ein gesamtes abendfüllendes Programm ausgedehnt.¹⁰⁴³ Zentrum und Basis des gesamten Abends bilden die von 1. bis 8. durchnummerierten Teile, die – bis auf eine Ausnahme, die schon erwähnte Sequenz *Film* – sich auf Körper/Bewegung konzentrieren. In *Mat* und *Stairs* (3.) sind die im Titel genannten Objekte Auslöser und Generatoren der Bewegung und in *Act* werden sie durch Schaukeln ergänzt. Hier wird die Bewegung – die Rainer als „changes in static relationships of objects and people“¹⁰⁴⁴ beschreibt durch den Auftritt eines Zauber-künstlers kontrastiert. Wesentlich für die Strukturierung des gesamten Abends jedoch ist die Freistellung der einzelnen medialen Komponenten in einem zeitlichen Nacheinander. Dialoge, Musik und Texte sind jeweils als gesondertes „interlude“ von #1 bis #9 nummeriert. Der gesamte Abend beginnt mit einem vom Tonband eingespielten Dialog zwischen einer Frau und einem Mann. Nach der Pause, in der die Zwischenspiele 4-7 ohne Unterbrechung aufeinander folgen, wird als letzter Teil dieses Blocks die Tonband-Konversation fortgesetzt. Gesprochener Text taucht als separates Performance-Element nur noch ein wei-

1043 Der Programmzettel ist abgedruckt in: Rainer 1979, 70-71

1044 Rainer 1979, 83

teres Mal auf, indem ein ‚pornographisches‘ Gedicht von John Giorno rezitiert wird. Der quasi neutrale und auf Selbstverständlichkeit zielende Umgang mit tabuisierten Sujets und Situationen ist Bestandteil sowohl der Performances von Rainer als auch von Paxton.¹⁰⁴⁵

Alle anderen ‚interludes‘ sind musikalische Elemente, wobei es sich z.T. um Fragmente aus Musiken bekannter Filme handelt oder um Pop-Musik unterschiedlicher Herkunft (Frank Sinatra, Jefferson Airplane). Johnston, die *Mind is a Muscle* in dieser Version als „compendium of all Rainer’s formal interests“ beschreibt, sieht in der Kontrastierung zwischen formalisierten, reduzierten und neutral ausgeführten Körper/Bewegungen und diesen Musikstücken ein wichtiges Verfahren Rainers.

„The musical divertimentos (...) plainly throw the neutrality of the dance into relief and offer an ironic concession to conventional theatrical expectations. The juxtaposition was terrific.“¹⁰⁴⁶

Der Kontrast tritt erst in aller Schärfe dadurch hervor, dass keine Überlagerung stattfindet. Diese Trennung zwischen Körper/Bewegung und anderen medialen Komponenten, die dann wiederum als ‚found objects‘ Referenzen – in diesem Fall aus der populären Unterhaltung – einbringen, liegt auch der Strukturierung von *Carriage Discreteness*, ihrem Beitrag zu den *Nine Evenings* zugrunde. Sie erscheint hier als die unabhängige Ausführung und Steuerung von ‚performance continuity‘ und ‚event continuity‘, die allerdings in diesem Fall simultan zugeordnet sind. Die ‚event continuity‘, die durch das technische System gesteuert wird, umfasst u.a. Dias, die auf aktuelle politische Ereignisse/ Personen des

1045 (64) Das Gedicht von Giorno ist im Programm selbst als „pornographic poem“ qualifiziert. In *Rose Fractions* (1969) hat Rainer den Porno-Film, der in Paxton’s *Beautiful Lecture* große öffentliche Entrüstung hervorgerufen hat, noch einmal als Fragment eingefügt. Ein weiteres Tabu, das in ihren Performances (auch in ihren eigenen Auftritten als Performerin) durchstrichen wird, ist öffentlich präsentierte Nacktheit. So ist sie zusammen mit Paxton in *Word Words* (1963) und mit Robert Morris in dessen Performance *Waterman Switch* (1965) und in ihrem Duett *Part of Some Sextet* (1964) nackt aufgetreten, dabei durchaus sexuelle Referenzen herausstellend („material for a man and woman, mildly gymnastic, implicitly sexual“, Rainer 1979, 45). In diesen Kontext gehört auch die Episode zu Lenny Bruce in *Rose Fraction*, in der ein Dia das Foto des toten Bruce zeigte und dazu sein Text „On Spot“ rezitiert wurde (s. Rainer 1979, 120 f).

1046 Jill Johnston: Rainer’s *Muscle*. In: Johnston 1971, 36-41, hier: 40

Zeitgeschehens verweisen oder Filmausschnitte z.B. mit Cagney oder W.C Fields – dem wiederholt, nicht nur in Rainers' Performances Referenz erwiesen wird.¹⁰⁴⁷ „The film and slide images had a rather exotic flavor that counterpointed the wilfully anti-flamboyant quality of the performers' actions.“¹⁰⁴⁸ Diese ‚found images‘ ebenso wie die von Lippard in ihrer Kritik so genannten ‚mock events‘ mit ihren spielerisch-überraschenden Effekten, setzen im Verhältnis zur ‚performance continuity‘, von der Anderson u.a. sagte, dass sie ihn an „a living chess game“¹⁰⁴⁹ erinnere, auf Kontrastierung und Kontrapunktierung als wichtiges Strukturmerkmal.

Während Yvonne Rainer eine Balance im Kontrast zwischen diesen beiden Aspekten – stark formalisierte und reduzierte Körper-Bewegung und Fundstücke, die auf die verschiedenste Art und Weise emotional aufgeladen sind – austariert, zeigen die beiden anderen von mir ausgewählten Beispiele eine konzeptionelle Verdichtung jeweils in der Dominanz eines dieser beiden Aspekte. Deborah Hay's Abendprogramm von 1968, das drei Performances umfasste, zeigt sie als eine Konzeptualistin, die an einer bestimmten medialen Konstellation die Möglichkeiten der Verschiebungen ‚durchdekliniert‘ und damit die darauf basierenden Blickkonstellationen und Wahrnehmungsweisen der Zuschauer thematisiert. Elaine Summers' *Fantastic Garden*, das 1964 noch als *Concert of Dance* der Judson Church Gruppe stattfand, verlässt diese formale Strenge durch die vielfältigen Schichtungen von Filmprojektionen und Live-Bewegungssegmenten im Raum und öffnet das Netzwerk der Künstler für die experimentellen Filmemacher.

Auch in Deborah Hay's *Group I* und *Group II*, die sie zusammen mit dem Stück *Ten* zu einem „concert of unified conceptual energy“¹⁰⁵⁰ verband, spielt Film eine wichtige Rolle. *Group I*, das der Nucleus dieses Abends war und schon

1047 So wurde das *Concert of Dance #1* (1962) mit einer Filmcollage eröffnet, in der eine Szene aus W.C Fields ‚The Bank Dick‘ verwendet wurde. Banes 1993 (Democ.), 40

1048 Lippard 1967, 42

1049 Jack Anderson: Yvonne Rainer – The Puritan as Hedonist. In: *Ballet Review* Vol. 2, No. 5, 1969, 31-37, hier: 33

1967 erarbeitet wurde, beginnt mit einem schwarz/weißen Film.

„In every shot, although there was some camera movement and the scale and angle of the pictures changed somewhat, the camera was always aimed toward the corner of a room where white walls converged at the center of the frame.“¹⁰⁵¹

In diesem mehr oder weniger statischen Bild einer minimalen geometrischen Architektur bewegt sich eine Gruppe von 20 Performern im Verhältnis zu diesem Winkel, bildet einen Keil, entfernt sich in Reihen aus dem Bildrahmen und kehrt zurück. Die statische Kamera vereinheitlicht den Blick auf die stark formalisierte Bewegung einer größeren Gruppe von Akteuren und lässt deutlich das Muster der Strukturierung hervortreten.

„The people (...) were merely used as elements out of which an architectonic or sculptural mass could be assembled in relationship to an actual architectural element.“¹⁰⁵²

Im Verhältnis zur Live-Performance, die die formale Strenge dieser Anordnung weiterführt, erscheint aber darüber hinaus auch die mediale Bedingtheit der Blickkonstellation – im Film konstitutiv bestimmt von der (starren) Kamera, in der Performance durch das Schweifen des Blicks auf Einzelheiten im (Bühnen)Raum und der wechselnden Fokussierung.

Die Basisanordnung der Live-Performance nimmt eine Konstellation auf, mit der Hay öfter experimentiert hat und die auch ihre Arbeit *Solo* im Rahmen der *Nine Evenings* strukturierte. Sie teilt die Performer in zwei Gruppen, wobei die einen sich in „strict geometric configurations“¹⁰⁵³ im Raum bewegen – den Bühnenraum auch gelegentlich verlassen und in den Zuschauerraum wechseln –, und die zweite Gruppe eine Art Musiker bilden, die auf einer weißen Plattform wiederum in einem Winkel angeordnet steht (und stehen bleibt) und von Zeit zu Zeit weiß gestrichene Holzstäbe gegeneinander schlagen. Der Schwarz-weiß-Kontrast der Filmbilder wird in der schwarz/weiß Reduktion der gesamten Aus-

1050 Jill Johnston: *Hay's Groups*. In: Johnston 1971, 138-141, hier: 139; siehe auch: Banes 1980, 117/118

1051 Michael Kirby: *Objective Dance*. In: ders., *The Art of Time*, New York 1969, 103-113, hier: 104

1052 ebenda, 107

1053 Banes 1980, 117

stattung der Live Performance fortgesetzt. *Group II*, mit dem Hay diese Untersuchungsreihe fortsetzt, transponiert die gesamte Anordnung von *Group I* mit nur minimalen Variationen in die Farbigkeit. Die gleiche Gruppe erscheint im ersten Teil, dieses Mal in einem Farbfilm, in Außenaufnahmen. Entsprechend ist die Kleidung der Live-Performer farbig und die Stäbe sind, dieses Mal aus Metall, farbig lackiert. Die Gruppe der ‚Musiker‘ ist jetzt zweigeteilt, die Bewegungen variieren auf der gleichen Basis der Kombination von einfachen Mustern. Dieses Spiel mit unterschiedlichen Farbigkeiten, das die Wahrnehmung zugleich auf die daraus resultierenden Differenzen lenkt, hat Hay wiederholt in ihren früheren Performances eingesetzt.¹⁰⁵⁴ Sie setzt es im dritten Teil des Abends mit dem Titel *Ten fort*, in dem sie die zehn Performer, ganz in weiß gekleidet, mit den Musikern – dieses Mal eine veritable Rockgruppe – kontrastiert. Diese Operation der Kontrastierung von Farbigkeiten und Veränderung der Klangmaterialien mit den minimalen Veränderungen der Körper/Bewegungen setzt nicht – wie es Rainer und auch in anderer Weise Rauschenberg tun – auf das Neben- oder Nacheinander von einzelnen Einheiten, sondern auf die Bildlichkeit der Gesamtperformance.

Den Abend, den Elaine Summers 1964 unter dem Titel *Fantastic Garden* konzipierte und realisierte, hat sie selbst als „the first full-evening intermedia concert in New York City combining film, dance, music and sculpture“¹⁰⁵⁵ bezeichnet. Die Liste der Beteiligten¹⁰⁵⁶ zeigt, dass es sich um eine groß angelegte Koopera-

1054 Dass es ihr dabei nicht nur um die großen Kontraste wie hier etwa schwarz/weißes und farbiges Bild ging, sondern auch um kleine Nuancierungen, die dann die Trennschärfe zwischen Vorder- und Hintergrund irritierten, zeigen sowohl *Solo* (ihr Part der *Nine Evenings*), für das sie sich ein gleißendes Licht wünschte, das die weiße Kleidung der Performer an den Rändern optisch auflösen sollte, als auch *Rise* (1966) und *Hill* (1965). „Paradoxically, the simplification of temporal or spatial structure, of colors or textures, often makes viewing more difficult, and more rewarding. When Hay’s sweat suit blended in perfectly with the gray of the flat in *Rise*, her dance became harder to distinguish from the ‚dance‘ of the décor. When she and Steve Paxton danced in chartreuse clothing against the grassy golf course in *Hill*, the same challenge to perception confronted the audience.“ Banes 1980, 116

1055 Elaine Summers. In: Hans Breder/ Stephen C. Foster (eds.): *Intermedia*, Iowa City 1979. Zit. nach: Banes 1993 (Democ.), 189

1056 Zitiert aus dem Programmzettel in Banes 1993, 189/190

tion zwischen Tänzern, Bildenden Künstlern und Filmemachern handelte. Der Abend bestand aus drei Blöcken (getrennt durch Pausen), die aus insgesamt 13 Performance-Einheiten zusammengesetzt waren, die in der Gesamtabfolge des Abends der Struktur des ‚Nacheinanders‘ folgen. Allerdings gibt es zwei Erweiterungen, die Summers Abend zum performativen Environment tendieren lassen, wie ich es z.B. für Cages‘ *HPSCHD* oder in komplexerer Weise für den Entwurf des Pepsi Pavillons analysiert habe. Summers hebt die feste Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum auf, bespielt den ganzen Raum und verändert die Sitzanordnung. Die Zuschauer werden zudem spielerisch beteiligt. Das Licht und die Filmprojektionen werden parallel und sich überlappend so eingesetzt, dass der ganze Raum zum bespielten Environment wird. Das gilt insbesondere für den mittleren Teil, in dem Live-Performance (an und mit Skulpturen) und Filmprojektion simultan stattfinden. Das Nach- und Nebeneinander der medialen Komponenten wird von Summers in Überlagerung verdichtet, die formale Strenge in einen ständig wechselnden wilden Sog von Effekten aufgelöst. Jonas Mekas hat seinen Eindruck in einer Kolumne seines ‚Movie Journal‘ festgehalten:

„There were screens at both ends of the auditorium and three or four projectors, with the images being projected at various times, singly or in chorus, on the screens, on the walls of the church, the ceiling and the columns, and on and around the dancers and the audience. (...) Fantastic effects were produced by using a split screen. A screen made of several dangling strips of white material which moved and separated, and there were human figures appearing through the partings (...). Actions of images overlapped or repeated or extended actions of dancers and people - the same figures, often, appearing on the screen as in the dance arena around the balcony.“¹⁰⁵⁷

Auch wenn diese Anordnung nur einen Teil des gesamten Abends bildete, durchzog ihn die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten von Filmprojektion in Performances. Damit werden andere Möglichkeiten der Strukturierung deutlich. Beide Aspekte, die Mekas beschreibt, die Schaffung eines Environment durch Dia- und Filmprojektionen (und Licht) und die Thematisierung verschiede-

1057 Jonas Mekas, *Movie Journal*. In: *Village Voice* v. 27.2.1964, zit. Nach Banes 1993, 190

ner Präsenzebenen in der Verdopplung von Aktionen oder Akteuren live und gefilmt, werden in den im folgenden Teil untersuchten Experimenten des Expanded Cinema eine wichtige Rolle spielen. Im *New Cinema Festival One* werden 1965 Tänzer/Choreographen, Filmemacher und Bildende Künstler in performativen Konstellationen zusammenarbeiten.

Control & communication: von formalen Strategien (und technischer Kopplung) zu sozialen Praktiken (Interaktion). Versuchsreihen und erneute Verschiebung

Auf dem Hintergrund der hier analysierten Strategien und Operationen der Tänzer/ Choreographen in Hinblick auf Material, Ausführung und Strukturierung der medialen Elemente ihrer Performances wird deutlich, dass die technologischen Experimente, an denen sie sich während der *Nine Evenings: Theater and Engineering* beteiligten, als Teile von Versuchsreihen verstanden werden müssen. Bestimmte formale Strategien werden in mehreren Arbeiten eines Choreographen/Performers in Hinblick auf Verschiebungen innerhalb der Anordnungen untersucht. Das gilt sowohl für gemeinsame Grundlagen wie für die Spezifika einzelner künstlerischer Konzeptionen. Rainers Experimentieren mit verschiedenen Ordnungsverfahren innerhalb einer Gesamtstruktur, die aus diskreten Einheiten besteht, gehört dazu ebenso wie Hays Spiel mit der Farbigkeit und der Untersuchung von Bildlichkeit durch das Verwischen von Vorder- und Hintergrund. Diese Aspekte lassen sich auch in ihren Arbeiten zu den *Nine Evenings* finden. Auch Steve Paxton's Experimentieren mit durchsichtigen, aufblasbaren Polyethylen-Gebilden gehört in diesen Zusammenhang., Er arbeitete mit diesem Material in einer Reihe von Projekten, die mit dem begehbaren Environment – als Raum im Raum – in *Physical Things* einen Abschluss fand. Die materiellen Eigenschaften der Polyethylen-Planen nutzend – ihre Dehnbarkeit zu unterschiedlicher Größe, Durchsichtigkeit, Flexibilität – entwirft Paxton Anordnungen, die den Zusammenhang zwischen ‚Außenhaut‘ als Kostüm und als Raum an einem veränderbaren Gegenstand präsentieren.¹⁰⁵⁸ Die beweglichen

¹⁰⁵⁸ Es sind vier Arbeiten Paxtons, die beschrieben sind, in denen er diese Polyethylen-Gebilde einsetzt: *Music for Word Words* (1963): „an inflated 12 x 12' transparent plastic room with arms and legs. Paxton inside, deflating room into costume.“ *The Desposits* (1965) findet im Außenraum statt. U.a. „Door opens and 100-foot polyethylene tunnel extrudes. Two performers place materials in parts of the tunnel and from the inside draw the tunnel into separate balloons.“ *Earth Interior* (1966): „Performers invited to contribute events around and inside a 100-foot polyethylene tun-

Architekturen und transparenten Strukturen, die von außen einsehbar sind, sind deutliche Reminiszenzen – wie an anderer Stelle erläutert – an Buckminster Fullers' Ephemerisierung und Mobilisierung von Architektur („A room should not be fixed, should not create a static mood, but should lend itself to change.“¹⁰⁵⁹)

Zentral aber ist neben diesen jeweiligen Eigenheiten in den Arbeiten einzelner Choreographen/Performer der allen gemeinsame Kern dieser Reihen. Er umfasst die Untersuchung formaler Strategien der Reduktion, Repetition und Anordnung sowie deren sukzessive Radikalisierung, die die Medialität von Körper/Bewegung an die Oberfläche holt. Diese Operationen sind die Basis für die technischen Kopplungen und elektronische Steuerung, wie sie etwa in *Solo* (Deborah Hay), *Carriage Discreteness* (Yvonne Rainer), *Vehicle* (Lucinda Childs) oder in Teilen von Paxton's *Physical Things* eingesetzt werden. Körper werden zu Objekten und Körper und Objekte werden in gleicher Weise bewegt. Dass Räder und Reifen – das älteste mechanische Gerät zur Verstärkung und Beschleunigung von Fortbewegung – dabei eine wichtige Rolle spielen, haben Rauschenbergs Performances gezeigt. Der Einsatz elektronischer (Fern) Steuerung in den Performances der *Nine Evenings* beruht auf einem allgemeineren, der Technik vorgängigem Interesse, das aus dem Durchstreichen der traditionellen Form der Darstellung und Bewegung im Tanz resultiert. Die Bewegung der Performer soll ‚von außen‘ angestoßen, motiviert und gesteuert werden, wie es zunächst durch Spielstrukturen oder Bedienungsanweisungen für den Umgang mit Objekten/ Konstruktionen der Fall ist.

Dieses Interesse nimmt Aspekte von Cage's Idee der Nicht-Intentionalität auf und relativiert die Autorschaft des Choreographen, indem seine künstlerische Arbeit zunächst auf die Auswahl der Objekte, der Handlungsanweisungen und die Basisanordnung reduziert scheint. Gerade aber die Strenge und kombinatorische Logik formaler Strukturierungen setzen wiederum Kontrolle durch den

nel 8 feet in diameter, with tower and side passages.“ *Physical Things* (1966): „an S-shaped inflated environment with tubes, tower, cubes and domes“. Die Beschreibungen sind zitiert aus: Paxton/ Bear (Avalanche) 1975, 26-28; siehe auch: Banes 1980, 62 und McDonagh 1990, 79/80

1059 Fuller (1929) zit. Krause/ Lichtenstein, 1999, 111

Choreographen voraus. Rainer hat in einem Text von 1981, in dem sie sich grundlegend kritisch mit den Positionen Cages und deren Einfluss auf ihre Arbeit auseinandergesetzt hat, das so formuliert:

„What is John Cage's gift to some of us who make art? This: the relaying of conceptual precedents for methods of nonhierarchical, indeterminate organization (...). The reintroduction of selectivity and control, however, is totally antithetical to the Cagean philosophy, and it is selectivity and control that I have always intuitively – by this I mean ‚without question‘ – brought to bear on Cagean devices in my own work.“¹⁰⁶⁰

So ist der Einsatz der technischen Kopplungen von Mensch und Apparatur – wie ich ihn insbesondere für die Arbeiten Hays und Rainers in Zusammenhang mit den *Nine Evenings* als einen der control & communication analysiert habe – zugleich eine Radikalisierung formaler Strategien wie auch eine offengelegte Reflexion über die damit verbundenen ‚Befehlsstrukturen‘. Die Frage danach ‚wer steuert was oder wen‘ wird in der performativen Anordnung sichtbar gemacht und gleichzeitig wird auf neue Weise, im Prozess der Vorführung, Autorschaft präsentiert.

Auf dem Hintergrund der in den 1960er Jahren virulent werdenden Diskussionen um Autorität und Macht in sozialen und politischen Prozessen und Bewegungen, wird diese Frage auch in Bezug auf den eigenen Arbeitsprozess reflektiert. Die Erarbeitung und Vorführung von Theater/Tanz/Performance ist Kooperation und die innere Ordnung dieses Vorgangs, der sich im traditionellen Theater in konventionalisierten Rahmenbedingungen für die gemeinsame Arbeit niederschlägt, soll ebenso wie seine künstlerischen Ergebnisse neu bestimmt werden. Eines der Elemente einer Neuordnung im hier diskutierten Bereich der aus dem Tanz hervorgegangenen Performance ist der Einbezug von Nicht-Tänzern, der nicht nur unter dem Aspekt der Verschiebung des Bewegungsmaterials ‚gelesen‘ werden kann, sondern ebenso als Teil einer Demokratisierung, einer Öffnung für Nicht-Virtuosen, dieses Kunstbereichs verstanden wird. Banes hat das im Titel ihres Buches über die Judson Church Gruppe, *Democracy's Body*, annonciert und 1993 weitergeführt. Die These, dass die politische und

1060 Yvonne Rainer: Looking Myself in the Mouth. In: *October* No. 17, Summer 1981, 65-76, hier: 67/68

soziale Bedeutung der Künstler Community in Greenwich Village der 1960er Jahre in ihrem Modellcharakter für einen gesamtgesellschaftlichen Demokratisierungsprozess liegt, durchzieht wie ein Leitfaden ihre Geschichts-Konstruktion.¹⁰⁶¹

Diese Öffnung umfasst als eine Möglichkeit auch die Öffnung der gesamten performativen Situation, indem die Trennung zwischen Publikum und Performer aufgehoben wird. Steve Paxton gilt als derjenige der Tänzer/Choreographen, der diese Öffnung zuerst in seinen Arbeiten verfolgt hat. Die gesamte Anordnung seines Beitrags zu den Nine Evenings beruht auf dieser Aufhebung. Er war es auch der explizite Kritik an den hierarchischen Strukturen innerhalb der MCDC formuliert hat.¹⁰⁶² In dem schon zitierten Interview von 1975 wünscht er sich die künstlerische gemeinsame Arbeit in einer Gruppe als „a democratic process where your actions are your vote and there’s no structure to go through“.¹⁰⁶³ Diese Haltung ist allerdings schon Effekt einer weiteren Verschiebung in den künstlerischen Konzeptionen, in der die Frage der künstlerischen als soziale Praxis die Untersuchung der formalen Strategien in einen neuen Kontext stellt. Soziale Praxis meint dabei sowohl die Erweiterung der Sujets und Materialien um den direkten Bezug auf und die Stellungnahme zu den aktuellen politischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen als auch die innere Verfasstheit des eigenen Produktionsprozesses. Die *Judson Flag Show* (1970) versammelte eine Reihe von performativen Events, „to protest recent arrests of people purportedly ‚desecrating‘ the American flag“¹⁰⁶⁴ als Teil der Bewegung gegen den Vietnam-Krieg. Yvonne Rainer’s *WAR* (1970) entstand in diesem Zusammenhang als ein Stück „derived from military tactics found in the Iliad, The Peloponnesian War, and various accounts of the Chinese revolution and

1061 Siehe Sally Banes: *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham/London 1993. Banes hat unter der Überschrift „Equality Creates Model Structures“ diese Modellierung vor allen Dingen auf die den Arbeiten inhärenten Strukturen der Collage und des radikalen Nebeneinanders sowie auf die damit zusammenhängende Gleichbehandlung aller Materialien bezogen, aber nicht auf die Strukturen des künstlerischen Arbeitsprozesses.

1062 Paxton/Bear (Avalanche) 1975, 27

1063 ebenda, 26

1064 Rainer 1979, 171

Vietnam war.“¹⁰⁶⁵ Paxton erarbeitete 1971 mit ‚Wintersoldier‘, einer Organisation von Vietnamveteranen gegen den Krieg, ein Stück unter dem Titel *Collaboration with Wintersoldier*.

Liest man Yvonne Rainers Reflektionen über diese ‚Übergangsphase‘ ihrer Arbeit, ist die Auseinandersetzung mit dem zweiten Aspekt, der sozialen Praxis des eigenen Produktionsprozesses, entscheidend. Das Verhältnis zwischen auktorialer Kontrolle bzw. internen Kommunikationsstrukturen und den formal-strukturellen Strategien hat sie als einen Widerspruch beschrieben, in dem verschiedene Ansprüche an die eigene künstlerische Arbeit sich gegenseitig behindern. Um 1969, sagt sie im Interview von 1975, „I’d sort of come to an end of a formalistic use of groups of people“.¹⁰⁶⁶ Das unterbricht, was vielleicht in der ferngesteuerten ‚Befehlsstruktur‘ von *Carriage Discreteness* (1996) am deutlichsten sichtbar geworden ist. Die Öffnung des Arbeitsprozesses für eine gemeinsame Suche und das kollektive Ausprobieren künstlerischer Situationen wird zuerst deutlich in *Continuous Project – Altered Daily* (1970), das an drei Abenden in einer gleichnamigen Ausstellung von Robert Morris im Whitney Museum gezeigt wurde. „Sound, text, props, movement situations enabled a continual switching from rehearsal to play, to learning, to testing (...)“¹⁰⁶⁷ Die Probe als Teil des Prozesses, der bis dato im Ergebnis der formalen Strukturierung aufging und damit auch die Interaktion unter den Performern verdeckte, wird für sie zum Ausgangspunkt, die Frage von control & communication aufzurollen.

„It seems obvious that the rehearsal itself can present a new area of focus: my role of boss-lady to my people-material, the ‚people-material‘ as responding human beings, the tentativeness of decision-making, the revelation or lack of revelation of the boss’ thought process. I myself, after many years of making dances and using people, have to become more sensitive to the peculiar nature of the rehearsal – partly as a result of being somewhat oppressed by guilt, but also as a reaction against the domination of formal dance concerns and the conflict inherent in using people to define these concerns.“¹⁰⁶⁸

1065 ebenda, 161

1066 Rainer/Bear/Sharp (Avalanche) 1972, 51

1067 Michelson 1974, 62

1068 Rainer 1979, 109 (Zitat aus einer auf Tonband aufgenommenen Lecture)

Improvisationen als spontane Reaktionen auf immer wieder neue und ohne vorherige Kenntnis der Performer eingebrachte Objekte markieren einen Übergang zu Improvisationen als grundlegender Arbeitsform, wie sie dann in der Gruppe, die sich unter dem Namen „The Grand Union“ herausbildete¹⁰⁶⁹, praktiziert wurde. Unterschiedliche Methoden von Improvisation wurden durchgespielt und das Verhältnis von (verteilter) Autorschaft/Kontrolle und Spontaneität der einzelnen Performer experimentell austariert.

„The head of the group evolves from the freedom of interaction in the social set, rather than from the performers striving to realize the aesthetics of the director. The medium is people and what they are doing to and with each other.“¹⁰⁷⁰

Was Paxton hier als Verschiebung in der Arbeit der Grand Union gegenüber den vorhergegangenen Experimenten beschreibt, ist auch für die Entwicklung der künstlerischen Arbeit anderer Choreographen/Performer, wie Simone Forti oder Deborah Hay bezeichnend und verbindet sie mit der Suche nach kollektiven Arbeitsstrukturen, wie sie auch das Living Theatre, die Performance Group u.a. betrieben. In den Mittelpunkt rücken die Interaktion und Kommunikation zwischen den Beteiligten als soziale Praxis.¹⁰⁷¹ Dass die Frage der Kontrolle, Steuerung und Strukturierung damit nicht erledigt, sondern nur offengelegt ist (oder: sich hinter dem Rücken der Beteiligten unreflektiert wieder durchsetzt), hat Rainer z.B. im Kontext ihrer schon zitierten Cage-Kritik und in Anlehnung an Roland Barthes' Text über den „Tod des Autors“ formuliert.¹⁰⁷² Gleichzeitig und folgerichtig wird der rigide Formalismus, der die Basis für das an die Hervor-

1069 Siehe dazu: Banes 1980, 203-234. Banes schreibt: „In fact, the group was working out its relationship to authority.“ (ebenda, 208). Sowie: Steve Paxton: The Grand Union. In: *Tulane Drama Review* Vol.16, No. 3 (55) 1972, 128-134

1070 Paxton 1972, 131

1071 In Verbindung zwischen sozialer Praxis und ganzheitlichem (Körper)Erleben – wie es z.B. Deborah Hay in ihren Kreistänzen u.a. verfolgt – wird der ‚framed context‘ der Kunst/Institution verlassen, indem Vorführung als deren Teil durchstrichen wird. Siehe Banes 1980, 113-132

1072 Am Ende ihres Textes „Looking Myself in The Mouth“ heißt es: „I have also analyzed the contradictions in John Cage's concepts of indeterminacy. It is important that Cage's efforts to eliminate and suppress meaning should in no way be confused with the refusal to fix meaning of which Barthes speaks. Cage's refusal of meaning is an abandonment, an appeal to Higher Authority.“ Rainer 1981, 76

ten von Medialität und für die Experimente mit technischen Kopplungen war, aufgehoben in einer Wieder-Einführung und erneuten Untersuchung narrativer Strukturen, wie Rainer es dann in ihrer 1972 beginnenden Filmarbeit fort-schreibt.¹⁰⁷³

1073 Siehe dazu das Material in: Yvonne Rainer: *The Films of Yvonne Rainer with contributions by B.Ruby Rich, Berenice Reynaud, Mitchell Rosenbaum, Patricia White*, Bloomington/ Indianapolis 1989 sowie in Rainer 1999.

INTERMEDIA 2: EXPANDED CINEMA UND PERFORMANCE

Ausgangspunkte Film und Kino als technische Dispositive: Expanded Cinema und ‚Apparatus‘-Theorie

Sowohl bei den Projekten der *Nine Evenings* als auch in der Live Electronic Music und in den hier untersuchten Arbeiten der Tänzer/Choreographen spielt, neben der Frage nach der Steuerung und Kontrolle von performativen Prozessen bzw. der Kopplung verschiedener Bewegungs-Systeme, die Integration technisch generierten audiovisuellen Materials eine wichtige Rolle. Nicht zuletzt an Cages *HPSCHD* und verschiedener im Umkreis der *Judson Dance Group* entstandener abendfüllender Programme ist diese Tendenz deutlich geworden. Mit multiplen, übereinander geschichteten Dia-, Film und Video/Fernsehprojektionen wird ein bewegter Raum geschaffen, ein den Zuschauer umspielendes Environment. In verschiedenen Facetten und konzeptionellen Kontexten ist dies eine der Entwicklungen, die Mitte der 1960er Jahre im Begriff Expanded Cinema zusammengefasst wird. *Space Theatre* nannte Milton Cohen seine seit 1958 in dieser Richtung begonnenen Arbeiten, die er gemeinsam mit Mitgliedern der späteren *ONCE Group* (s. Abschnitt ‚Inside Electronics‘) entwickelte. Mit der Erweiterung und Verschiebung des Raumes und Ortes performativer Anordnungen und der damit einhergehenden Vorstellungen über veränderte Wahrnehmungsperspektiven entstehen Neukonstruktionen von Licht/Bild-Bewegungs-Environment, in denen technisch generierte Bilder und Live-Aktion verbunden werden.

„Expanded Cinema ist der Versuch, die Grenzen der Filmleinwand zu sprengen und Film wieder auf seinen Wert als Medium zurückzuführen, befreit von jenem Sprachcharakter, den er im Laufe seiner Entwicklung angenommen hat.“¹⁰⁷⁴

1074 Hans Scheufl / Ernst Schmidt: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2 Bände, Frankfurt/M. 1974, 253

Was Scheugl/Schmidt mit dieser Formulierung andeuten, wird einen weiteren Schwerpunkt dieser Untersuchung bilden. In Performances wird eine analytische Zerlegung des medialen Dispositivs betrieben. Es handelt sich also, allgemein gesprochen, erneut um Gesten des Durchstreichens und Verschiebens, dieses Mal ausgehend von den etablierten Formen des Films und der Kino-Anordnung. Der performative Umgang mit ihnen wird Medialität an die Oberfläche holen, wie es u.a. im vorigen Abschnitt für die aus dem Tanz/ Theater kommenden Entwicklungen analysiert worden ist. Dazu ist es notwendig, die Frageperspektive erneut zu drehen und den Kontext zu Entwicklungen im experimentellen Film seit Ende der 1950er Jahre aufzusuchen. Die Expanded Cinema Performances – auf die ich mich hier konzentrieren will – lassen sich dann lesen als eine Erweiterung des Durchstreichens nicht nur konventionalisierter filmischer Erzählweisen, sondern jeder Form der Narration – „der Befreiung vom Sprachcharakter“, wie es Scheugl/Schmidt bezeichneten – und, noch grundlegender, des Durchstreichens der immanenten Funktionsweise des technischen Dispositivs Film und Kino. Mit diesem Begriff nehme ich nicht nur aktuelle Reflexionen der Film- und Fernsehtheorie auf ¹⁰⁷⁵, sondern greife auf eine Fragestellung zurück, die zuerst in relativer zeitlicher Nähe zu den hier thematisierten Entwicklungen im film/künstlerischen Bereich, nämlich um 1970, entfaltet worden ist. Es handelt sich um die Anfänge dessen, was als ‚Apparatus‘-Theorie in die Filmtheorie eingegangen ist.¹⁰⁷⁶ Der Begriff ‚Apparatus‘ ist das Resultat eines Versuchs, die

1075 So schreibt z.B. Hickethier 1997 zusammenfassend: „(...)hat sich das Modell des Dispositivs als brauchbar erwiesen, weil es die institutionellen, technischen, programmlichen Aspekte der Medien im Zusammenhang der Wahrnehmungsstrukturen beschreibbar macht, dabei nicht allein auf die Inhalte der Medienvermittlung schauend, sondern auch auf die Vermittlungsweisen, die Ästhetik der Medien und darauf, wie sich der ‚mediale Apparat‘ zur ‚mentalenen‘ Basis des Medienwahrnehmens in Bezug setzt. Von Michel Foucaults Arbeiten zu den Dispositiven der Macht ausgehend, die diese als Anordnungssysteme von Institutionen, Normen, Gesetzen und gesellschaftlichen Auffassungen beschrieben haben, hat sich der Begriff innerhalb der kino- und fernsehtheoretischen Diskussion (z.B. bei Baudry, Paech, Zielinski, Sierek, Müller/Elsner u.a.) durchgesetzt.“ Knut Hickethier: Film und Fernsehen als Mediendispositive. In: Knut Hickethier / Eggo Müller / Rainer Rother (Hrsg.): *Der Film in der Geschichte*. Dokumentation der GFF-Tagung, Berlin 1997, 63-73, hier: 67

1076 Hartmut Winkler hat einen Teil und insbesondere den Anfang dieser Debatte rekonstruiert in: Hartmut Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer*. ‚Apparatus‘ –

französischen Begriffe ‚appareil‘ und ‚dispositif‘ – und die im französischen Theorie-Kontext mitgehandelten Bedeutungsschichtungen (unter Bezug auf Foucault)¹⁰⁷⁷ – in einer englischen Übersetzung zusammenzufassen, die wiederum für die internationale Zirkulation dieser Fragestellungen und Thesen wesentlich war.¹⁰⁷⁸

Jean-Louis Baudry formulierte 1970 mit dem Begriff des ‚appareil de base‘¹⁰⁷⁹ den Ansatz zu einer Sichtweise und Fragestellung, die die technisch-apparative Anordnung, die Film und Kino trägt, zu einer der Determinanten ihrer ‚ideologischen Effekte‘ macht. Er reagierte damit kritisch auf den damals vorherrschenden Ansatz von Ideologiekritik, der sich vorrangig auf filmische Erzählweisen bezog.

„Contemporary media are particularly in question here (...). It is strange (but is it so strange?) that emphasis has been placed almost exclusively on their influence, on the effects that they have as finished products, their content, the field of the signified if you like: the technical bases on which these effects depend and the specific characteristics of these bases have, however, been ignored. They have been protected by the inviolability that science is supposed to provide.“¹⁰⁸⁰

Befragt wird von ihm damit die (in den auf der Ebene der Narrationsweisen handelnden Theorien) immanente Neutralität der technisch-apparativen Anord-

Semantik – ‚Ideology‘, Heidelberg 1992

1077 Nur als Hinweis: Michel Foucault: *Dispositive der Macht*, Berlin 1978

1078 Philip Rosen schreibt in der ‚Introduction‘ zum Teil 3 des von ihm herausgegebenen Readers: „Thus, as often as not, when the apparatus is theorized, the writer will have in mind not simply ‚the cinema machine‘ in a literal sense (e.g. the basic camera-projector mechanism), but this literal machine in the context of a larger social and/or cultural and/or institutional ‚machine‘, for which the former is only a point of convergence of several lines of force of the latter. (It is also possible that some distinctions may have been blurred by the translations from french which have rendered both *appareil* (apparatus in the sense of machine, mechanisms) and *dispositif* (apparatus in the more general sense of device, arrangement, disposition) into English as ‚apparatus‘.)“ Philip Rosen (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York 1986, 282

1079 Jean-Louis Baudry: Effets idéologiques produits par l’appareil de base. In : *Cinéthique* Nr. 7, 1970 ; hier zitiert nach der englischen Fassung: Jean-Louis Baudry: Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: Rosen 1986, 286-298

1080 Baudry (1970) in: Rosen 1986, 287

nungen. Die spezifischen Relationen, in die sie die Wahrnehmung des Zuschauers zwingt (zwingen kann/soll), soll u.a. als historische Konfiguration sichtbar gemacht werden. Auf der Suche nach Einschreibungen, die die Apparatur konstitutiv hinterlässt, isoliert er zwei apparative Systeme. Sie markieren einerseits das Verhältnis zwischen Objekt (er spricht von „objective reality“ – aber eben auch in Anführungsstrichen) und technisch generiertem Bild und andererseits das Verhältnis zwischen Bild und Wahrnehmung/Illusionierung. Sie beschreiben

zugleich verschiedene Stufen und Ebenen von Transformationsprozessen.

„We must first establish the place of the instrumental base in the set of operations which combine in the production of a film (we omit consideration of economic implications). Between ‚objective reality‘ and the camera, site of inscription, and between the inscription and the projection are situated certain operations, a work which has as its result a finished product. To the extent that it is cut off from the raw material (‘objective reality’) this product does not allow us to see the transformation which has taken place. (...)“¹⁰⁸¹

Die erste Ebene ist die der Filmproduktion, die ein eigenes komplexes apparatives System umfasst, von dem er hier nur die Kamera nennt. Jean-Louis Comolli differenzierte später diesen unsichtbar werdenden Transformationsprozess zwischen Objekt und technisch generiertem Bild noch einmal und zählt zu seinen apparativen Elementen eben auch: „frame, chemistry, dicing and developing, baths and laboratory processes, negative, the cuts and joints of montage technique, sound track etc.“¹⁰⁸² Ich erwähne das hier auch deswegen, weil genau bis in diese Einzelheiten des technisch-apparativen Systems Film die Zerlegungen der Künstler des Expanded Cinema vordringen.

Baudry fährt dann fort und markiert damit die zweite Ebene, auf der Transformationen in einer apparativen Anordnung stattfinden:

„Finally, between the finished product (...) and its consumption (...) is introduced another operation effected by a set of instruments. Projector and screen restore the light lost in the shooting process, and transform a succession of separate images into an unrolling which also restores, but according to another scansion, the movement seized from ‚objective reality‘.“¹⁰⁸³

Beiden Transformationsprozessen ist eigentümlich, das sie – als fundamentale Voraussetzung für den historisch etablierten Gebrauch des Mediums Film – verschwinden müssen. Comolli hat dieses Charakteristikum des Dispositivs

1081 ebenda

1082 zit. nach Winkler 1992, 29. Comolli hat 1971/72 in den Cahiers du Cinéma eine Artikelreihe als Beitrag zu dieser Debatte veröffentlicht, in die er auch als erster den Begriff des ‚dispositif‘ einführte. Siehe Winkler a.a.O., 31

1083 Baudry (1970) in: Rosen 1986, 288

Film/Kino als das ‚technisch Unbewußte‘ in Anlehnung an die Begrifflichkeiten der Psychoanalyse bezeichnet.¹⁰⁸⁴ Dass sie verschwinden können, ist Resultat wissenschaftlich-technischer und neurophysiologischer Erkenntnisse. Diese Voraussetzung, so hatte Baudry vermutet, sei einer der Gründe für ihre ‚Unantastbarkeit‘ durch die Filmtheorie.

„The projection operation (projector and screen) restores continuity of movement and the temporal dimension to the sequence of static images (...). These separate frames have between them differences that are indispensable for the creation of an illusion of continuity, of a continuous passage (movement, time). But only on one condition can these differences create this illusion: they must be effaced as differences.“¹⁰⁸⁵

Erst wenn der Film in einer solchen Geschwindigkeit in Bewegung gesetzt wird, dass für das menschliche Auge eine kontinuierliche Bewegung entstehen muss, ergibt sich die Basis für Narration. Mit dem Begriff des ‚dispositif‘, den er in einem späteren Aufsatz dem des ‚appareil de base‘ zur Seite stellt, verschiebt Baudry die Perspektive seiner Überlegungen allein auf die zweite Stufe dieses Transformationsprozesses, auf das Verhältnis der Kino-(Projektions)Anordnung und deren (immersive) Einbindung des Subjekts, das er – mit Lacan – selbst als Dispositiv versteht.¹⁰⁸⁶ Es ist hier nicht der Ort, die psychoanalytische Kontexua-

1084 Siehe Winkler 1992, 30. Winkler hat auch auf die Nähe zu Walter Benjamins Begriff des ‚Optisch-Unbewußten‘, den er in „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1935/36) gebraucht, hingewiesen. Dieses ‚Technisch-Unbewußte‘ an die Oberfläche zu holen, ist ja auch ein zentraler Aspekt von McLuhans „Understanding media“, wiewohl diese Anfänge der französischen Debatte der frühen 1970er Jahre von einer anderen Zielsetzung – nämlich einer Kritik der ideologischen Verfasstheit des Films und Kinos – geprägt ist.

1085 Baudry (1970). In: Rosen 1986, 290

1086 „Instead of considering cinema as an ideologically neutral apparatus, as it has been rather stupidly called, the impact of which could be entirely determined by the content of the film (a consideration which leaves unsolved the whole question of its persuasive power and of the reason for which it revealed itself to be an instrument particularly well suited to exert ideological influence), in order to explain the cinema effect, it is necessary to consider it from the viewpoint of the apparatus that it constitutes, apparatus which in its totality includes the subject. (...) The problem is nevertheless to determine the extent to which the cinematographic apparatus plays an important part in this subject which Lacan after Freud defines as an apparatus (...).“ Jean-Louis Baudry: The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema (Original unter dem Titel: Le Dispositif. In: *Communications*

lisierung von Baudry’s Thesen aufzurollen und seine die Subjektkonstitution betreffende Perspektive zu diskutieren. Entscheidend für meinen hier zu entwickelnden Zusammenhang und die Analyse der Expanded Cinema-Performances im Kontext zeitgenössischer Filmexperimente ist diese grundlegende Verschiebung von Fragestellungen in der Filmtheorie. Sie lassen sich auch als eine zeitlich versetzte Übernahme von Operationen lesen, die die Künstler selbst an und mit ihrem Material und seinen technisch-apparativen Anordnungen durchführen. Alle einzelnen Aspekte dieser beiden von Baudry aufgeführten Transformationsprozesse (bei der Produktion und der Projektion von Film) werden operativ isoliert und vorgeführt. Sie werden sichtbar gemacht als das technisch Unbewusste, das die Voraussetzung für das Kino/Film, ‚erlebnis‘ ist, das das Eintauchen in den anderen Imaginationsraum erst ermöglicht. Die Nähe zwischen der Fragestellung der ‚Apparatus-Theorie in diesen ihren Anfängen und den Reflektionen der Expanded Cinema-Künstler spiegelt sich z.B. in Peter Weibels Definition von 1969, in der der Begriff des ‚Verbandes‘ durchaus mit dem des Dispositivs korreliert werden kann, auch wenn er in Bezug auf seine Kontextualisierung unpräziser ist:

„Das Geheimnis der Filmsyntax ist nichts anderes als eben jene frei wählbare Festsetzung des Verbandes Film. Von den zur Verfügung stehenden Elementen des Verbandes kann ich eine beliebige Anzahl nehmen und ihren Gebrauch jeweils neu definieren. (...) Die Erweiterung des Verbandes Film, welche der Titel Expanded Cinema/ Expansives Kino verspricht, ist zu verstehen als Vertauschen und Unterlassen der Elemente und Verknüpfungen der Produktions- und Projektionsphasen und -bedingungen des Verbandes Film.“¹⁰⁸⁷

Nr. 23, 1975). In: Rosen 1986, 299-318, hier: 312/313. In einer Fußnote erläutert er sein Verständnis des Verhältnisses von ‚appareil de base‘ und ‚dispositif‘: „In a general way, we distinguish the basic cinematographic apparatus (l’appareil de base), which concerns the ensemble of the equipment and operations necessary to the production of a film and its projection, from the apparatus (le dispositif) discussed in this article, which solely concerns projection and which includes the subject to whom the projection is addressed. Thus the basic cinematographic apparatus involves the film stock, the camera, the developing, montage considered in its technical aspects etc. as well as the apparatus (dispositif) of projection.“ Baudry 1975. In: Rosen 1986, 317

1087 Peter Weibel: Expanded Cinema. In: *Film* H.11, 1969, hier zit. nach: Scheugl/Schmidt 1974, 1075

Das genau ist der Bereich innerhalb der Expanded Cinema – Experimente, in dem Performance Medialität an die Oberfläche holt.

Zugleich aber wird implizit nicht nur die Kamera/Blick-Konstellation, sondern vor allem die Kino-(Projektions)Anordnung als eine Kopplung zwischen Mensch und Apparatur gedacht. Das wird u.a. deutlich, wenn Baudry darauf besteht, dass die Einbindung der Wahrnehmung (des Subjekts) noch vor allen durch Repräsentation und Narration hergestellten Formen der Identifikation stattfindet:

„(...) to examine the fact that the cinematographic apparatus was initially directed toward the subject and *that simulation could be applied to states or subject effects before being directed toward the reproduction of the reel* (im Original kursiv, d.Verf.).“¹⁰⁸⁸

In den Aktionen der Filmemacher und Performance-Künstler wird die Mensch/Maschine-Kopplung in ihre Basiselemente – Licht, Bild, Bewegung oder: Projektor, dunkler Raum, Leinwand – zerlegt und als Dispositiv an die Oberfläche geholt und zwar: entweder in einer analytisch ausgerichteten Operation (als De/Konstruktion), oder aber um sie anders als für den Fluß einer filmischen Erzählung zu synthetisieren und an die menschliche Wahrnehmung anzuschließen. Das weist zurück auf den eingangs erwähnten Bereich der Licht/Bild/Bewegungs-Environments, der dem letzten Teil meiner folgenden Analyse zugrunde liegt. An diesem Punkt wird zugleich deutlich, dass beide Entwicklungen – trotz ihrer sehr verschiedenen Ergebnisse/Effekte – auf dieser gemeinsamen Voraussetzung basieren.

Die neue Form der Synthetisierung, die für einen Teil der Expanded Cinema-Experimente im Verhältnis von ‚Erweiterung des Bewußtseins‘ – Drogen – und technischen Stimulantien zu präzisieren ist, bildet einen Bezugspunkt für Gene Youngbloods Buch, das die Geschichtsschreibung dieser Entwicklung geprägt hat. Sowohl die Auswahl der Beispiele wie die diskursiven Bezugspunkte – z.B. in Kybernetik und Systemtheorie als Ökologie – zeigen, dass er die Frage einer neuen Synthetisierung medialer Dispositive und ihre Veränderung durch digitale Techniken ins Zentrum stellt und dabei die neuen Möglichkeiten eines Anschlus-

1088 Baudry (1975), in: Rosen 1986, 312

ses menschlicher Wahrnehmung an die technischen Apparaturen und künstlerischen Environments euphorisch positiv besetzt. So heißt es z.B. im Vorwort:

„When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness: Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes.“¹⁰⁸⁹

An den verschiedenen definitorischen oder zusammenfassenden Beschreibungen der Entwicklungen eines Expanded Cinema – die oft von Akteuren und unmittelbar Beteiligten als Reflexion auf diese ihre eigene Arbeit formuliert wurden – zeigen sich, gerade auch in Relation zu Youngbloods Haltung, unterschiedliche Akzentuierungen zwischen amerikanischen und europäischen Künstlern und deren jeweiligen Kontexten. Hans Scheugl und Ernst Schmidt, deren allgemeine Beschreibung ich weiter oben zitiert habe, arbeiteten selbst im Umkreis des Wiener Aktionismus mit Film/Performances¹⁰⁹⁰ und gaben seit 1964 eine Zeitschrift heraus. In der Fortführung ihrer Definition unterstreichen sie die historischen Verbindungslinien:

„Es ist daher kein Zufall, dass Expanded-Cinema-Aktionen sich oft den Experimenten der Vorgeschichte des Films nähern, Beispielen eines

1089 Youngblood 1970, 41. In einem 1986 geführten Interview zu diesem Thema hat Youngblood einerseits deutlich gemacht, dass „that utopian tone was a consequence of the times, my youth and the fact that I had no academic training. (...) I was an amateur enthusiast.“ Und andererseits hat er darauf hingewiesen, dass er nach wie vor sieht, „our ethical duty to propose positive, constructive models for the use of technology.“ Er spezifiziert das am Beispiel Kino: „My interest is cinema as environment and therefore as a political force. (...) For me it's important to separate cinema from its medium just as we separate music from any particular instrument. Cinema is the art of organizing a stream of audio-visual events in time.“ Zit nach: Peter Broderick: *Since Cinema Expanded*. Interview with Gene Youngblood. In: *Millennium Film Journal* No.16-18, Fall/Winter 1986-1987, 55-68, hier: 55/56

1090 Siehe dazu u.a.: Peter Weibel / Valie Export (Hrsg.): *WIEN – Bildkompendium Wiener Aktionsismus und Film*, Frankfurt/M. 1970, 287 f. Eine der wichtigsten und frühen Verbindungen besteht zwischen dem Wiener Filmemacher Peter Kubelka und der New Yorker Szene um die Film-Makers' Coop. Seine Arbeiten vom Ende der 1950er Jahre dienen Sitney als ein Beispiel für formalen Film im Unterschied zu dem, was er als strukturellen bezeichnet.

vorsyntaktischen ‚sprachlosen‘ Mediums. Um die etablierte Syntax des Films zu überwinden, müssen heutige Aktionen zur Abstraktion greifen.¹⁰⁹¹

Dieses Ineinandergreifen von Reduktion – Abstraktion/Konkretion (als Konzentration auf den ‚Materialaspekt‘, wie es LeGrice bezeichnet¹⁰⁹²) ist zentraler Gegenstand einer Kontroverse zwischen dem englischen Filmemacher und -theoretiker Malcolm LeGrice und P. Adams Sitney, Filmtheoretiker und Kritiker aus dem Umfeld des New American Cinema. Sitney hatte 1969 in der Zeitschrift *Film Culture* zunächst bezogen auf die Veränderungen im zeitgenössischen experimentellen amerikanischen Film den Begriff des „strukturellen Films“ vorgeschlagen hat. Um eine neue Entwicklungsstufe im amerikanischen ‚Underground Kino‘¹⁰⁹³ zu beschreiben, macht Sitney eine Unterscheidung zwischen formalem und strukturellem Film. Anhand entsprechender Beispiele (Filme u.a. von Tony Conrad und Paul Sharits) identifiziert er den strukturellen Film mit der weitest gehenden Reduktion von Ordnung innerhalb des Films auf eine Grundkonstellation. Diese Reduktion operiert aber gleichzeitig – Sitney hat das nur indirekt formuliert¹⁰⁹⁴ – mit einer unmittelbaren Kopplung der optischen Effekte

1091 Scheufl/Schmidt 1974, 253

1092 Malcolm LeGrice: *Abstract Cinema and beyond*, London 1977, z.B. 120/121 sowie später: Malcolm LeGrice: Mapping im Multi-Space – Vom Expanded Cinema zur Virtualität. In: Sabine Breitwieser (Hrsg.): *White Cube – Black Box*, Wien 1996, 239-300

1093 Vielfach werden die Begriffe „New American Cinema“ und „Underground Film“ synonym gebraucht. Siehe dazu: P. Adams Sitney: *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978* (2nd ed.), New York 1979, 346; (Lindley Hanlon / Tony Pipolo): Interview with Ken and Flo Jacobs. In: *Millennium Film Journal* 16-18, 186/87, 26-53, hier: 29; Sheldon Renan: *Underground Film. An Introduction to its Development in America*, London 1968. Siehe auch: David E. James: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton 1989

1094 Als allgemeine Kennzeichen formulierte Sitney 1969: „Their is a cinema of structure wherein the shape of the whole film is predetermined and simplified, and it is that shape which is the primal impression of the film. (...) The structural film insists on its shape and what content it has is minimal and subsidiary to the outline. This is the clearest in *The Flicker* of Tony Conrad and *Ray Gun Virus* of Paul Sharits where the flickering of single frame solids – in the former black and white, in the latter colours – is the total field. Three characteristics of the structural film are a fixed camera position (fixed frame from the viewer’s perspective), the flicker effect, and loop printing (the immediate repetition of shots., exactly and without variation). (...) The structural

an den Wahrnehmungsapparat des Betrachters, d.h. sie negiert die Distanz, die ein Durchstreichen als Analyse aufrechterhält. Auf diesen Aspekt werde ich zurückkommen. Dem gegenüber betont LeGrice, der ein sehr viel breiteres Spektrum unterschiedlicher Strategien in dem Begriff ‚formaler Film‘ zusammenfasst, – in Anlehnung an ein Zitat von Roland Barthes¹⁰⁹⁵ – ihren Charakter als „structuralist activity“, als Prozess von Strukturen freilegende Aktivitäten. Für die europäischen Expanded Cinema – Experimente stellt er damit den konzeptuellen und auch didaktischen Aspekt in den Vordergrund.

„In tracing the development of this new formal tendency, I shall accept the broad divergence of the experimentation, and instead of seeing those factors which Sitney refers to, like flicker effect, loop printing and rephotography, as identifying characteristics of a category, I shall see them as concerns or directions of inquiry in a broad formal tendency. I shall add to them a number of other concerns, like celluloid as material, the projection as event, durations as a concrete dimension. I shall also modify Sitney’s characteristic of the fixed camera in favour of a more general exploration of camera-functioning and the consequences of camera-motion or procedure in their various form. I shall refer generally to the question of procedure as a determinant form.“¹⁰⁹⁶

Die „directions of inquiry in a broad formal tendency“ umfassen dann, und darauf kommt es mir hier an, wieder alle Aspekte des technischen Dispositivs Film. Insofern erlauben seine Beschreibungen einen systematischeren Zugang zu

film is static because it is not modulated internally by evolutionary concerns.“ P. Adams Sitney: Structural Film. In: *Film Culture* 47, Summer 1969, 1-10, hier: 1 und 9. Im Kontext seines 1974 zuerst erschienen Buches, verfolgt er diese Beschreibung weiter und stellt in Bezug auf die Wahrnehmung fest: „In the structural cinema apperceptive strategies come to the fore. It is a cinema of the mind rather than of the eye.“ Sitney 1979, 370

1095 „The goal of the structuralist activity, whether reflexive or poetic, is to reconstruct an ‚object‘ in such a way as to manifest thereby the rules of functioning (the ‚functions‘) of this object.“ Roland Barthes: *The structuralist activity* (O: 1962), zit. nach LeGrice 1977, 100

1096 LeGrice 1977, 88. Die beiden Kontrahenten treffen in einer Diskussion 1977 zusammen, die wieder abgedruckt ist: Malcolm LeGrice / P. Adams Sitney: *Narrative Illusion vs. Structural Realism*. In: *Millennium Film Journal* 16-18, 1986/87, 309-326. James hat darauf hingewiesen, dass Peter Wollen 1975 mit seinem Aufsatz „The Two Avant-Gardes“ eine theoretische Vermittlung zwischen beiden Ansichten begann. Siehe: James 1989, 241/242

dem Zusammenhang der verschiedenen formalen Operationen. Allerdings spielt in beider Darstellung der performative Umgang mit dem Film/Kino nur eine untergeordnete bzw. gar keine Rolle. LeGrice ordnet sie ganz allgemein der strukturellen Untersuchung des Kino-Dispositivs zu und markiert in diesem Zusammenhang noch einmal die Differenz zu Youngblood:

„Also consistent with the ‚material‘ tendency of recent formal work is the direction which concentrates on the projector and projection. Unfortunately, like Sitney’s ‚structural film‘, Youngblood’s term ‚expanded cinema‘ has to be clarified before the term can be useful. Youngblood’s book was published in 1970, but Peter Weibel in Austria has used the term about his own work as early as 1967. Wherever it originated, its connotations for Youngblood do not fit the extensive amount of European work being done in this area. Youngblood understands it mainly in terms of american West Coast abstraction (...), and heavily linked to the idea of mind expansion, psychedelia and McLuhan’s global village concept of televisual communication. In Europe, on the other hand, it is seen as a development of the formal issues of cinema and a concern with the reality of the projection situation itself.“¹⁰⁹⁷

So ausführlich zitiert, machen LeGrices Formulierungen auch deutlich, dass es in dieser Kontroverse um Fragen der Deutungshoheit und geistigen Urheber-schaft geht. Deren Berechtigung wird allerdings fragwürdig, wenn man davon ausgeht, dass – wie Birgit Hein es dargestellt hat – diese Entwicklungen in Europa (zuerst und konzentriert in Wien) und in den USA (was da auch zu differenzieren wäre, zumindest in die sich in New York konzentrierenden und die an der Westküste stattfindenden) ohne gegenseitige Kenntnisse voneinander entstanden sind.¹⁰⁹⁸ Birgit Hein, die zusammen mit Wilhelm Hein ebenfalls aktiv an den europäischen Expanded Cinema-Experimenten beteiligt war, hat für ihre Geschichtsschreibung den Begriff des ‚strukturellen Films‘ adaptiert, allerdings in einer Sitney gegenüber erweiterten Form, die die Argumente LeGrice indirekt aufnahm¹⁰⁹⁹, und darüber hinaus einen unmittelbaren konzeptionellen

1097 LeGrice 1977, 121

1098 Siehe: Birgit Hein: Der strukturelle Film. In: Birgit Hein / Wulf Herzogenrath (Hrsg.): *Film als Film. 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger Jahre zum Filmenvironment der siebziger Jahre*, (Katalog) Köln 1978, 180-188, hier: 182

1099 „Der strukturelle Film ist eine neue formale Filmrichtung, die in den Zusammenhang des ‚absoluten‘ und ‚nicht-gegenständlichen‘ Film gehört durch den vergleichbaren

Zusammenhang zu Fluxus herstellte. Und so sieht sie auch:

„Expanded Cinema ist heute ein Teil des strukturellen Films, der sich vor allem mit den Grundlagen des Mediums auseinandersetzt. So besteht eine direkte Beziehung zur Fluxus-Bewegung, deren erste Arbeiten mit dem Medium bereits ‚erweiterte‘ Aktionen waren.“¹¹⁰⁰

Ansatz, die visuellen Gestaltungsmittel des Films unabhängig von einem erzählerischen Zusammenhang zu erfassen und zu benutzen. (...) In dem Verzicht auf Gestaltung und der Reduktion auf primäre Seh- und Hörerfahrungen sollen die Grundlagen künstlerischer Arbeit neu bestimmt werden. Die Loslösung vom Illusionismus in der Fluxus-Musik durch die Arbeit mit konkreten Tönen, die eindeutig auf ihre Herkunft verweisen, entspricht im strukturellen Film die Reduktion auf primäre filmische Elemente, wie zum Beispiel die Lichtprojektion, das Filmmaterial und elementare Kamerafunktionen.“ Hein 1978, 180/181

1100 Birgit Hein: Expanded Cinema. In: Hein/Herzogenrath 1978, 254-261, hier: 254

New Cinema Festival 1 (New York 1965): vom unabhängigen Film zum Expanded Cinema

Interessant an dieser Auseinandersetzung und begrifflichen Abgrenzung – die hier auf dem Stand von 1977 widerspiegelt wird – ist, dass ein erster Konzentrationspunkt dieser Entwicklung ausgeblendet bleibt, der mir allerdings im folgenden als Ausgangsmaterial¹¹⁰¹ dienen wird: das *New Cinema Festival 1*, das 1965 in/mit der New Yorker Film-Makers' Cinematheque veranstaltet wurde.¹¹⁰² Ignoriert wird auch, dass in diesem Kontext Jonas Mekas 1965 den Begriff des „Expanded Cinema“ für die Arbeiten Robert Whitmans einführte.

Mekas, der mit seiner Arbeit als Journalist, Organisator und Filmemacher seit Mitte der 1950er Jahre einer der wesentlichen Mentoren des unabhängigen Kinos in New York wurde¹¹⁰³, hatte seine Kolumne in der *Village Voice* vom 3. Juni 1965 mit „The Expanded Cinema of Robert Whitman“¹¹⁰⁴ betitelt und dort nicht nur zwei Performances von Whitman, sondern auch je eine Arbeit

1101 Die Wahl dieses Ausgangspunktes folgt der Logik der Auswahl des gesamten dieser Analyse zugrunde gelegten Materials: das Festival ist nicht nur ein erster Ort der Konzentration einer Vielfalt von künstlerischen Konzeptionen, die zugleich eine Bandbreite von Expanded Cinema-Performances deutlich machen, die in der europäischen Entwicklung so nicht anzutreffen war. Es spiegelt zugleich die Fortführung und Erweiterung eines (im Kern) lokal begrenzten Netzwerks von Künstlern aus unterschiedlichen Bereichen, dessen relative Kohärenz es mir ermöglicht, die Analyse systematischer Aspekte des Verhältnisses von Performance und technisch generierten Medien und Anordnungen in den Vordergrund zu stellen. Da es hier nicht im Zentrum um eine historische Chronologie, die auf Vollständigkeit zielt, geht, wird das Ausgangsmaterial unter diesen analytischen Aspekten ergänzt werden.

1102 Die wesentliche Informationsquelle zum Festival ist die als Buch publizierte Auswahl von Mekas Kolumne in der *Village Voice*: Jonas Mekas: *Movie Journal. The Rise of the New American Cinema 1959-1971*, New York 1972. Der Kurator des Festivals war John Brockman. Siehe: John Brockman: *Digerati. Encounters with the Cyber Elite*, San Francisco 1996, XXII; sowie: Davidson Gigliotti: *The Annotated Video Exhibition List (1963-1975)*, auf der website *The Early Video Project* <http://208.55.137.252/Exhibitions.html> (10.9.2001)

1103 Siehe zu Mekas unter anderem: David E. James (ed.): *To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground*, Princeton 1992

1104 Mekas 1972, 188/189

der Tänzerin/Choreographin Carolyn Brown und des Tänzer/ Choreographen Tony Holder, die alle Bestandteil der von Steve Paxton und Alan Solomon veranstalteten *First New York Theatre Rallye* waren, beschrieben.

Das macht zum einen deutlich, dass das Netzwerk von Künstlern aus verschiedenen Bereichen, wie es in den vorangegangenen Abschnitten schon erläutert worden ist, auch Teile der experimentellen Filmszene New Yorks umfasste. Insbesondere die Projekte von Elaine Summers, Judith Dunn – und in anderer Weise die Yvonne Rainers und Cage/Cunningham's *Variations V* – waren solche, die das mediale Spektrum der Tanz/Performance um Dia- und Filmprojektion erweiterten. Mekas hat die zuerst genannten in früheren Ausgaben seiner *Village Voice*-Kolumne gewürdigt.¹¹⁰⁵ Er sah sie als Teil einer Reihe von Experimenten mit „multiple projection and participation of live actors“, die einer „exploration of movement and light“ dienen.¹¹⁰⁶ Richard Foreman, der New Yorker Theatermacher, hat darauf hingewiesen, wie sehr das erweiterte Programm der Film-Makers' Cinematheque und das Festival sein Bild von den Möglichkeiten eines ‚anderen‘ Theaters geprägt haben.¹¹⁰⁷

Es zeigt sich darin auch ein spezifischer Zugang, den Mekas zu dieser Entwicklung anbot, und er verweist auf einen Schwerpunkt des *New Cinema Festivals 1*, der im Kontext der europäischen Expanded Cinema – Experimente kaum eine Rolle spielte. Es handelt sich um die Verbindung zwischen Tanz/Performance, Happening und Expanded Cinema. Vor allem die Projekte, die aufgrund ihrer Herkunft aus dem Bereich des Tanz/Theaters und den von dort aus erfolgten Durchstreichungen den Akzent auf das inter-mediale Zusammenspiel der verschiedenen Elemente setzte, unterscheiden sich deutlich von den Performances, die das technische Dispositiv de/konstruieren bzw. analytisch vorführen. Insofern könnte man in diesen Fällen ebenso gut von Expanded Theatre wie von Expanded Cinema sprechen.

1105 Jonas Mekas: *On Cinema and Dance* (29.10.1964). In : Mekas 1973, 160/161 ; Jonas Mekas : (o.T.) (27.2.1964) wiederabgedr. In: *Film Culture* No. 43, 1966, 10/11

1106 Mekas. In: *Film Culture* 43, 1966, 10

1107 Richard Foreman: *During the Second Half of the Sixties*. In: James 1992 (To Free), 138-144

Mekas eigenes Interesse an Theater dokumentiert u.a. seine Zusammenarbeit mit dem Living Theatre, deren Produktion *The Brig* er 1964 in eine Filmversion brachte.¹¹⁰⁸ Sitney hat darauf hingewiesen, dass Mekas in einem allgemeineren Sinne eine besondere „sensitivity to a philosophy of performance“ in seinen eigenen Filmen sowie in seinen Kritiken und Wertungen entwickelt hat, die u.a. biografische Bezüge erkennen lässt.¹¹⁰⁹ In der zentralen Rolle, die Mekas der Improvisation nicht nur als Spiel-Methode, sondern als Teil des künstlerischen Imaginationsprozesses zubilligt (als „cultivation of his senses“¹¹¹⁰) sieht Sitney einen weiteren Beleg für seine Beobachtung. „Jonas Mekas’ theoretical interest in performance had a more profound effect upon his criticism and his film-making when it is intersected with his poetics.“¹¹¹¹ Sitney verfolgt diese Verbindung sowohl in Mekas’ eigenen Filmen wie in seinen Urteilen als Kritiker. Er attestiert ihm eine Nähe zu poetischen Visionen der Romantiker, u.a. widergespiegelt in seiner Kategorisierung der Filme von Ron Rice, Jack Smith und Ken Jacobs als „Baudelarian Cinema“¹¹¹², aber auch darin, dass er in seinen eigenen Filmen als Leser von Shelley, Blake und Thoreau zu sehen ist.¹¹¹³ Beide Aspekte dieser ästhetischen Haltung finden sich – allerdings eher auf einer metaphorischen und begrifflichen Ebene, denn auf einer theoretisch-analytischen – in den Beschreibungen der von ihm für die Kolumne *Movie Journal* ausgewählten Performances des *New Cinema Festival 1* wieder. Einerseits bilden die Expanded Cinema – Performances, die eine Nähe zum erweiterten Theater aufweisen und

1108 s.u.a.: Mekas 1972, 190-194; James 1989, 107 f. Tessa Hughes-Freeland erwähnt in der Einleitung zu einem Interview, dass Mekas drei weitere Filme machte, die Performances dokumentierten bzw. darüber berichteten: „Three other films of performers shot in the 60s which were edited in the 80s are: *Street Songs* (1966/1983), a documentation of a segment of the Living Theatre’s *Mysteries and smaller Pieces*; *Cup/Saucer/Two Dancers/Radio* (1965/1983), a recording of Kenneth King’s post-modern dance, performed by Phoebe Neville and Kenneth King; and *Erick Hawkins: Excerpts From ‚Here and Now With Watchers‘/Lucia Dlugoszewski Performs* (1983), which was filmed as part of Mekas’ film on the arts for Show magazine.“ Tessa Hughes-Freeland: An Interview with Jonas Mekas. In: Jack Sargeant: *Naked Lens – Beat Cinema*, London 1997, 113-126, hier: 118

1109 Sitney 1979 (Visionary Film), 345

1110 ebenda, 347

1111 ebenda, 346

1112 Mekas 1972, 85/86 (Kolumne vom 2.5.1963)

1113 Sitney 1979, 342

dabei durchaus mit der De/Konstruktion des Kino-Dispositivs arbeiten können, einen wichtigen Schwerpunkt seiner Auswahl. Andererseits beschreibt er seine positiven Wertungen oft mit Begriffen wie „mysterious“, „spiritualizing“, „suggestive“ oder wie im Falle von Claes Oldenburgs *Moviehouse* als „poetic essences of very concrete daily realities“.¹¹¹⁴ In Zusammenhang mit einem weiteren Beispiel – der Performance von Piero Heliczer – bekennt er:

„And it is there that the kinesthetic experience begins to connect with the poetic experience – which, for me, is a higher and more subtle art than just a pure kinesthetic experience, as far as my thinking and feeling goes.“¹¹¹⁵

Im Kontext des gesamten Textes ist zu vermuten, dass das, was er mit „pure kinesthetic experience“ anspricht, aber nicht explizit erläutert, eben den eher konzeptuellen und – im eingangs von LeGrice zitierten Sinne – formalen Umgang mit dem Medium Film/Kino meint. Damit aber markieren nicht nur die künstlerischen Arbeiten, die auf dem Festival gezeigt wurden, eine Differenz zur performativ-analytischen Haltung der meisten europäischen Expanded Cinema-Experimente, sondern diese wird durch die Blickrichtung Mekas’ verstärkt. Ein weiteres Indiz für eine solche Brechung ist die Tatsache, dass er den Abend von Nam June Paik, dem Künstler, der die deutlichste Verbindung nach Europa hat, zwar allgemein erwähnt, aber nicht beschreibt¹¹¹⁶, und Dick Higgins – der gemeinsam mit Paik die direkte Verbindung zu Fluxus repräsentiert – nur namentlich erwähnt. Natürlich sieht auch Mekas, dass Reduktion als Durchstreichen jeglicher Narration und Vorführen der materialen Elemente des Films/Kinos wesentliches Merkmal der neuen Entwicklung ist. Allerdings bilden für ihn die (neuen) sensuellen Effekte bzw. Erfahrungen das Zentrum:

„Once we leave our prejudices and preconditionings outside, we open ourselves to the concreteness of the pure visual and kinesthetic experience, to the ‚realism‘ of light and motion, to the pure experience of the eye, to the matter of cinema. (...) so the art of cinema, to grow into its own maturity, had to become conscious of the matter of cinema - *light, motion,*

1114 Mekas 1972, 221 (Kolumne vom 23.12.1965)

1115 ebenda, 214 (Kolumne vom 18.11.1965)

1116 ebenda, 208 ff (Kolumne vom 11.11.1965) Da heißt es u.a.: „Nam June Paik belongs to the purists, to the ‚intellectual‘ wing“ (s.o., 210)

celluloid, screen (im Original kursiv, d. Verf.).¹¹¹⁷

Von den annähernd 50 Künstler/innen, die an den Programmen des Festivals laut Mekas' Aussage insgesamt beteiligt waren, nennt er 23, wobei einige nur aufgelistet sind ohne weitere Angaben über ihre Arbeiten. In seiner ersten Kolumne vom 11.11.1965¹¹¹⁸ bespricht Mekas neben der Arbeit von Paik die beiden Programme von Angus McLise und Jerry Joffen. Beide sind Licht/Bild-Ton-Environments, die unterschiedliche Projektionsanordnungen mit performativen Elementen verbinden. Mekas betont auch hier die sensuellen Effekte und, insbesondere für Joffen's Projektions-Performance, die u.a. durch zeitliche Dehnungen hervorgerufene Nähe zur Meditation.

„Jerry Joffen is a master of destruction. I mean it in a good sense, in the sense of spiritualizing the reality, dissolving time and space. A scene is filmed in two or three superimpositions; then, the screen spiritualizes this superimposition reality further (the screen consisted of several layers of silky and coloured materials); this is dissolved further by lights and mirrors. In the very end the reality becomes pure light, pure colour, pure motion, pure air.“¹¹¹⁹

Was Mekas hier als Spiritualisierung beschreibt ist die Auflösung der Aufeinanderfolge von ‚framed images‘ in eine fließende Bewegung, die ein immersives Environment produziert. Multiple Projektion, Überlagerungen von Bild/Farbmuster-Elementen und verschiedene (transparente) Materialien, die als Projektionsflächen eingesetzt werden, sind wiederkehrende Bestandteile solcher Anordnungen. Diese Form von Expanded Cinema – z.T. unter dem Stichwort „psychedelische Kunst“ behandelt – wird ein Bereich der im Abschnitt Projektions-Environments vorgestellten Entwicklungen sein. Das Programm von Angus McLise – zu dem Mekas keinen Titel angibt – gehört ebenso wie Piero Heliczer's *The Last Rites*, das Mekas in der Kolumne vom 18.11.1965 vorstellt, oder die *We all are one-Show* der Gruppe um Gerd Stern (USCO) und die Arbeiten von Rudi Stern und Jackie Cassen – die nur in der namentlichen Liste auftaucht – zu diesem Bereich. In Bezug auf USCO's Vorführung spricht Mekas in vergleichbarer

1117 Mekas 1972, 219/220 (9.12.1965)

1118 Mekas 1972, 208-211

1119 ebenda, 211

Weise wie für Joffen zitiert von „this sensuous sea of colour, motion and light that seems to surround us completely.“¹¹²⁰

Wie sich an anderer Stelle nachlesen lässt¹¹²¹, handelt es sich bei dem Programm von McLise um *The Rites of Dream Weapon*, das zweite in einer Reihe von *Dream Weapon*-Events, die im Frühjahr 1965 in der Film-Makers' Cinematheque mit *The Launching of the Dream Weapon* (organisiert von Piero Heliczer) startete. Ein Projektions/Environment wurde mit live gespielter Musik verbunden. Die beteiligten Musiker – Nucleus der Ende 1965 gegründeten Rockband „Velvet Underground“ – waren neben McLise, Lou Reed, John Cale und Sterling Morrison. Diese Verbindung markiert zugleich eine Erweiterung des im Umfeld der *Cinematheque* agierenden Netzwerks von Künstler/innen auf solche, die sich auf der Grenze von Popmusik und Andy Warhols ‚popistischen‘ Aktivitäten bewegen.¹¹²²

Mekas spricht im Zusammenhang mit diesen Expanded-Cinema-Performances von Ritualen und zählt Heliczer's Performance zu „the most successful (as ritual) of the six rituals presented at the festival“.¹¹²³ Die von den Künstlern selbst gewählten Titel (*Rites*; oder bei Don Snyder: *Epiphany of Light*) legen eine solche Einordnung nahe und machen zumindest deutlich, dass es ihnen nicht um eine analytische De/Konstruktion geht. Mekas allerdings erläutert weder sein Verständnis von ‚Ritual‘ noch das, was den so kategorisierten Performances gemeinsam ist. In Bezug auf Heliczer's *Last Rites* – der auch mit religiösen Verweisen in Text und Maske arbeitet – spricht er von „a certain unfaked directness“.¹¹²⁴

In diesen Bereich der Projektionskunst/Licht-Bild-Environment fallen auch das schon erwähnte Projekt von Don Snyder – das Dia- und Filmprojektion verbin-

1120 ebenda, 215 (2.12.1965)

1121 Siehe dazu: John Gruen: *The New Bohemia. The Combine Generation*, New York 1967, 108 sowie: Uwe Husslein: *Rock'n Roll und New American Cinema. Popmusik und amerikanische Filmavantgarde in den 60er Jahren*. In: Institut für Popkultur/Popkomm (Hrg.): *Auf der Tonspur. Filmmusiktage*, Köln 1991, 52-63, hier: 58; Victor Bockris/Gerard Malanga: *Up-Tight. Die Velvet Underground Story*, Augsburg 1991 3. Aufl.

1122 Siehe unter anderem: Andy Warhol / Pat Hackett: *Popism. The Warhol 60s*, London 1981; David Bourdon: *Warhol*, New York 1989

1123 Mekas 1972, 21

1124 ebenda

det – und *The March of the Garter Snakes* von Standish Lawder, der mit Flüssigprojektionen ein „moving slide“¹¹²⁵ erzeugte. Beide Arbeiten wie auch eine Reihe weiterer bespricht Mekas in seiner Kolumne vom 18.11.1965.

Die Performances von Jack Smith (*Rehearsal for the Destruction of Atlantis*) und John Vaccaro (*Rites of Nadir*) sieht Mekas als „exercises in the Artaud theatre“ an, in denen Film nur ein Hilfsmittel des Theaters sei, eines Theaters, das er auch als „theatre of kinesthetic violence“¹¹²⁶ bezeichnet. Jack Smith, der durch die spektakulären Reaktionen auf seinen Film *Flaming Creatures* 1964 auch international bekannt geworden war, versammelte in seiner Performance Figuren/Typen und Situationen, die die Sujets dieses Films performativ variieren¹¹²⁷: sexuelle Obsessionen, Verwirrung sexueller Identitäten und das lustvolle Spiel mit Maskeraden und Kostümen, in denen Orientalisches als Bild für Erotik einen besonderen Platz einnimmt - das, was Susan Sontag als „Camp“ bezeichnet hat.¹¹²⁸ In ihrer Verteidigung von *Flaming Creatures* (u.a. gegen den Vorwurf der Pornographie) hat sie diesen Zusammenhang deutlich gemacht:

„The myth of intersexuality is played out against the background of banal songs, ads, clothes, dances and, above all, the repertory of fantasy drawn from corny movies. The texture of *Flaming Creatures* is made up of a rich collage of ‚camp‘ lore (...).“¹¹²⁹

John Vaccaro, der im Juni 1965 in New York das „Playhouse of the Ridiculous“ gründete, folgt einer zumindest in diesem Punkt vergleichbaren Ästhetik, die er in seinen Theaterarbeiten ins Grotteske treibt.¹¹³⁰ Diese Arbeiten möchte ich im

1125 ebenda, 213

1126 ebenda, 211/212

1127 Eine Textfassung der Performance ist veröffentlicht. Jack Smith: *Rehearsal for the Destruction of Atlantis. A Dream Weapon Ritual*. In: *Film Culture* No. 40, 1966, 13-14. Zur Bedeutung, die performativer Umgang mit Filmmaterial für Smith im Laufe seiner weiteren Arbeit gewinnt, siehe: Sitney 1979, 357-358. Zur Bedeutung der Arbeiten von Smith für die amerikanische Theaterszene der folgenden Jahre, siehe: Richard Foreman in: James 1992. Insgesamt ist meine kurze Anmerkung an dieser Stelle nur als Hinweis zu verstehen. Eine ausführliche Beschäftigung mit Smith' Filmen u.a. kann hier nicht geleistet werden.

1128 Susan Sontag: Anmerkungen zu ‚Camp‘ (1964). In: Sontag 1989, 41-59

1129 Susan Sontag: *Jack Smith's Flaming Creatures* (1964). Wiederabgedr. In: Gregory Battcock (ed.): *The New American Cinema*, New York 1967, 204-210, hier: 210

1130 „John Vaccaro ist das verrückte Genie des amerikanischen Theaters. Er zerkaut de Sade und spuckt ihn mit Rock-Beat auf die Bühne. Er nimmt die Mickey Mouse und

weiteren aus meiner Untersuchung ausklammern, da deren Untersuchung aus dem Zentrum der hier formulierten Fragestellung herausführen würde.

In der gleichen Kolumne vom 18.11.1965 beschreibt Mekas jeweils in Kurzform die Programme von Roberts Blossom (*Duet for One Person, Poem for the Theatre*), die er ebenso wie das Stück von Arthur Sainer (*Untitled Chase*) als „expanded theatre“¹¹³¹ bezeichnet. Diese beiden Arbeiten, aber auch diejenigen von Ken Dewey und Ed Emshwiller (*Body Works*), Elaine Summers, Aldo Tambellini und Robert Whitman spielen nicht mit der Auflösung des technischen Dispositivs, sondern werfen in der Konfrontation von live und medialer Performance Fragen nach dem Verhältnis (und den Differenzen) der Repräsentationsformen Film und Performance auf. In diesem Zusammenhang werden sie Gegenstand eines der folgenden Abschnitte sein.

Als „the most dazzling pieces of ‚expanded‘ cinema in the true sense“¹¹³² beschreibt Mekas dann die drei Performances von Stan Vanderbeek, die sich mit dem Aspekt der Projektion/Projektoren in verschiedenen performativen Konstellationen beschäftigen. Hier wie auch in den Arbeiten Ken Jacobs¹¹³³ und in Claes Oldenburgs *Moviehouse*¹¹³⁴ liegt die deutlichste Verbindung zwischen den auf diesem Festival vorgestellten Expanded Cinema Performances und den europäischen Experimenten. Sie werden im folgenden dritten Abschnitt systematisiert werden.

Die Größe und Vielfalt des Netzwerks der hier unter dem Begriff ‚Expanded Cinema‘ versammelten Künstler aus den unterschiedlichen Ausgangsbereichen

tunkt sie in Spengler, Artaud und McLuhan. (...) Dieser Zirkus von Irrsinn, dies Kostümfest einer kranken Gesellschaft, dies erschreckende Superritual der Degeneration ist am Ende nicht absurder als die amerikanische Realität. Transvestiten und Schwule, Obszönität und Kloaken-Humor, Grotteske und Monstrositäten verbinden sich mit Rock und Glitter und Farben und Licht zu den Saturnalien der deformierten Welt.“ Diese nicht näher ausgewiesene Besprechung findet sich auf den John Vaccaro und dem Playhouse of the Ridiculous gewidmeten Seiten von: Jens Heilmeyer / Pea Fröhlich: *Now. Theater der Erfahrung. Material zur neuen amerikanischen Theaterbewegung*, Köln 1971, 198-203, hier: 201

1131 Mekas 1972, 212

1132 ebenda, 213/214

1133 ebenda, 216/217 (2.12.1965)

1134 ebenda, 220 (23.12.1965)

lässt sich nicht in einer Basiskonzeption zusammenfassen. Das macht dieses Spektrum deutlich. Ein Satz aus dem Programm des Festivals, den John Gruen zitiert, unterstreicht das ebenso:

„The programs will explore the uses of multiple screens, multiple projectors, multiple images, interrelated screen forms and images, film-dance, moving slides, kinetic sculptures, hand-held projectors, balloon screens, video tape und video projections, light and sound experiments.“¹¹³⁵

In der von Mekas u.a. herausgegebenen Zeitschrift *Film Culture*, deren Heft 43 (1966) sich dieser gesamten Entwicklung widmet, wird dann umfassender von „Expanded Arts“ gesprochen (bzw. geschrieben).

1135 Gruen 1967, 92/93

Strukturelle Untersuchungen: Film und Performance als De/Konstruktion des medialen Dispostivs

Minimale An-Sichten - Film/Kino und die Fluxus-Verbindung: Nam June Paik, Dick Higgins und der Einfluß von George Maciunas

Die Nr. 43 (1966) der Zeitschrift *Film Culture*, die schon im Titel den Zusatz *Expanded Arts* trägt, beschäftigt sich in unterschiedlicher Weise mit den Entwicklungen, die auf dem *New Cinema Festival 1* als *Expanded Cinema* deutlich wurden und reiht sie in ein Spektrum zeitgenössischer Kunst-Experimente ein. „*Expanded Arts*“, schreibt Mekas im Editorial, „will eventually include all areas of expanded performing arts.“ Auch hier wird Mekas' Fokussierung auf Performance als Schnittmenge und *modus operandi* für alle aus den jeweiligen Einzelkünstlern herkommenden Erweiterungen deutlich. Neben dem Protokoll einer Podiumsdiskussion zum Thema „*Expanded Cinema*“¹¹³⁶, verschiedenen Interviews und Texten zu einzelnen Künstlern¹¹³⁷ sind die wesentlichen Bestandteile des großformatigen Heftes zwei Kataloge, in denen Künstler ihre Arbeiten und Programme vorstellen (und anbieten). Das ist zum einen „*Expanded Arts Bourse*“ – in der sich eine Reihe der auch beim *New Cinema Festival 1* aufgetretenen Künstler/Gruppen präsentieren –, zum anderen der von George Maciunas zusammengestellte „*Fluxfest Sale*“. Die von Mekas im Editorial angekündigte Fortsetzung dieser thematischen Zentrierung in weiteren Heften blieb aus. Die Gesamtkonzeption dieses *Film Culture-Expanded Arts*-Heftes dokumentiert beides: die Verbindung zwischen den *Expanded Cinema*-Experimenten und Flu-

1136 *Expanded Cinema*. A Symposium. New York Film Festival 1966. (Teilnehmer:) Ken Dewey, Henry Geldzahler, John Gruen, Stan Vanderbeek, Robert Whitman. In: *Film Culture* 43, 1966, 1-2

1137 Z.B. ein Interview mit Ken Dewey (43, 1966, 2) und Gerd Stern (USCO) (43, 1966, 3) den Text über Robert Whitman von Toby Mussman (43, 1966, 5) und Auszügen aus Jonas Mekas' *Movie Journal* (43, 1966, 11)

xus sowie den Einfluß, den George Maciunas auf die (Selbst)Darstellung der Künstler, die er mit dem Begriff Fluxus zusammengefasst hat, zu nehmen versuchte. 1966 allerdings war der organisatorische Zusammenhang, den Maciunas über seine Editions-Projekte und Veranstaltungsreihen herzustellen versucht hatte, längst in Auflösung begriffen. In der AG Gallery in New York hatte er 1961 die Reihe *Musica Antiqua et Nova* initiiert und die Vorarbeiten zur Edition von (der im vorigen Kapitel schon erwähnten) „*An Anthology*“ betrieben, die dann von La Monte Young fortgesetzt wurden. Ab 1962 verlagerte sich die Veranstaltungstätigkeit mit dem berühmt gewordenen Wiesbadener Fluxus-Festival *FLUXUS. Internationale Festspiele Neuester Musik* dann zunächst nach Europa.¹¹³⁸ Higgins und andere haben darauf hingewiesen, dass der Begriff Fluxus um 1961 von ihm eingesetzt wurde für die Arbeiten von Künstlern mit vergleichbaren Konzeptionen, die sich selbst aber nie als Bewegung begriffen und zudem zu diesem Zeitpunkt schon einige Jahre im gleichen Umfeld arbeiteten.¹¹³⁹ Auch hier ist die Klasse von Cage an der New School for Social Research ein Nucleus. Im Unterschied zu den als *Happening* betitelten Aktionskünstlern der Endfünfziger Jahre, die im wesentlichen aus den Durchstreichungen im Bereich der visuellen Künste motiviert waren, sind es im Fall von Fluxus solche aus dem Bereich der Musik, die den Ausgangspunkt bilden.¹¹⁴⁰ In verschiedenen Veröffentlichungen wird als Kernzeit des organisatorisch gemeinsamen

1138 Siehe dazu: Dick Higgins: Auszug aus ‚*Postface*‘. Dt. in: Jürgen Becker / Wolf Vostell (Hrsg.): *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Realisme. Eine Dokumentation*, Reinbek 1965, 178-192. Sowie der von Dieter Daniels editierte Schwerpunkt „*Fluxus – ein Nachruf zu Lebzeiten*“ in: *Kunstforum International* 115, 1991

1139 So schrieb Higgins z.B.: „*FLUXUS* existierte schon, bevor es seinen Namen hatte und es existiert heute, noch viele Jahre später, als eigene künstlerische Arbeitsweise. So gesehen ist *FLUXUS* keine Kunst-Bewegung, die, ausgehend, von einem Selbstbewusstsein normalerweise ein Programm aufstellt (...). Es war keine Bewegung, weil seine Teilnehmer sich selbst nie als Gruppe verstanden, bis sie, in Verbindung mit *FLUXUS Internationale Festspiele Neuester Musik 1962* in Wiesbaden als solche beschrieben wurden; zu einem Zeitpunkt, als die Teilnehmer schon seit 4 oder 5 Jahren ‚*Fluxus-Arbeiten*‘ gemacht hatten.“ Dick Higgins: In einem Minensuchboot um die Welt. In: *1962 Wiesbaden Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen* (Katalog), Wiesbaden 1982, 126-135, hier: 126

1140 Diesen Unterschied macht z.B. auch Higgins in: Jacques Donguy: An Interview with Dick Higgins (1992). In: Blom 1995, 95-105, hier: 98

Agierens der Zeitraum von 1962-1964 angegeben.¹¹⁴¹ An der Auflösung dieses Zusammenhalts war – glaubt man beteiligten Künstlern wie Dick Higgins¹¹⁴² und Jackson MacLow¹¹⁴³ – Maciunas' Rigorismus, seine autoritäre Exzentrizität und geschäftliche Fehlplanungen wesentlich beteiligt. Ihn hat das allerdings nicht davon abgehalten bis zu seinem Tod 1978 als Herausgeber, Promoter und Mentor für das einzutreten, was er immer wieder neu und in personell anderen Zusammensetzungen als Fluxus definierte.

Zu dieser von ihm beanspruchten Definitionshoheit gehören u.a. ständig erneuerte Diagramme und Listen, die Netzwerke von historischen und aktuellen Kunstströmungen entwarfen und mit Ein- und Ausschlüssen verschiedener Künstler operierten. Ken Friedman hat diese Manie in einem Text charakterisiert und darauf hingewiesen, dass auch das in *Film Culture* 43 von Maciunas' veröffentlichte *Expanded Arts Diagram* zu diesen seinen Versuchen gehört, Ordnung in die Vernetzung zu bringen. Es umfasst bezüglich der zeitgenössischen Entwicklung – natürlich – auch die Expanded Cinema-Experimente des 1965er Festivals.¹¹⁴⁴ Dies ist neben den beiden Katalogseiten zu „Fluxus“ ein weiterer wichtiger Hinweis auf die Verbindung der beiden künstlerischen Bereiche. Im Heft selbst wird sie auch optisch hergestellt, da Maciunas – der als Graphikdesigner nicht nur seinen Lebensunterhalt verdiente, sondern auch die Gestalt von Fluxus-Editionen wesentlich prägte – das Layout und Design für diese Ausgabe entworfen hat.¹¹⁴⁵ Noch im gleichen Jahr stellt Maciunas ein Programm von Fluxfilmen zusammen, das in zwei verschiedenen Versionen im Katalog der *Film-Makers' Cooperative* angeboten wurde.¹¹⁴⁶ Es umfasst Filme von Eric Ander-

sen, Chieko Shiomi, Yoko Ono, George Brecht, Robert Watts, Wolf Vostell, Maciunas selbst und mit den Filmen von George Landow und Paul Sharits auch zwei der Filmemacher, an deren Arbeiter Sitney 1969 die Merkmale des (neuen) ‚strukturellen Films‘ erläuterte.

Auf diesen Zusammenhang zwischen Fluxus, strukturellem Film und Expanded Cinema Performances hat Hein – wie eingangs erwähnt – hingewiesen und dabei als konzeptionelle Verbindungslinie zwischen Fluxus und den Kino/Film-Experimenten „die im strukturellen Film vollzogene Auseinandersetzung mit dem Illusionscharakter des Films und die daraus folgende Einbeziehung und Darstellung der Funktionsweise des Mediums“¹¹⁴⁷ genannt. Dass die Arbeit mit Film/Kino im Rahmen der Fluxus-Aktivitäten eher marginal bleibt, hat u.a. mit dessen Reproduktionscharakter und seiner Speicherfunktion zu tun, die der Unbestimmtheit, Offenheit der Kurz-Notationen – wie sie charakteristisch für viele Künstler ist – und dem Prozesscharakter, der sich vor allem in performativen Formen äußert, entgegensteht. Gleichzeitig ist dieser Widerstand gegen die Fixierung auch ein Motiv für die Reduktion des Film/Kino-Dispositivs auf seine Basiselemente, die dann vorgeführt oder in eine Vorführung eingebunden werden.

Die Vorführung von ‚Klarfilm‘ (unbelichtetem, entwickeltem Filmmaterial) ist eine dieser möglichen Reduktionen, die den „Konkretismus“, den Maciunas als wesentliches Merkmal von „Neo Dada“ (Fluxus) 1962 definierte¹¹⁴⁸, auf das

es dazu: „This series of 37 films which George Maciunas began gathering as early as 1966 was compiled by Jonas Mekas at New York's Anthology Film Archives in 1992. Though some films are still missing, it is the most complete version to date since Maciunas' death in 1978.“ Der Einleitungstext sowie die Beschreibungen zu den Filmen, auf die ich mich im folgenden u.a. beziehe, stammen von Maeva Aubert (1998).

1147 Hein / Herzogenrath 1977, 166

1148 1962 hielt Maciunas in der Wuppertaler Galerie Parnass einen Vortrag mit dem Titel „Neo-Dada in den Vereinigten Staaten“, in dem es u.a. hieß: „Die Konkretisten sind im Unterschied zu den Illusionisten Verfechter der Einheit von Form und Inhalt. Sie ziehen die Welt der konkreten Realitäten den künstlichen Abstraktionen vor, oder was dasselbe ist, dem Illusionismus vor. So fasst z.B. ein Plastiker eine verfaulte Tomate eben als eine verfaulte Tomate auf und stellt sie auch so dar, ohne dass er die Realität ihrer Erscheinungsform einer Veränderung unterwirft.“ Zit. nach:

1141 So z.B. die Gliederung des Katalogs: *Ubi Fluxus – ibi motus. 1990-1962*. Hrg.v.

Achille Bonito Oliva, (Katalog Biennale Venedig), Milano 1990

1142 Higgins (Postface) 1965

1143 Jackson MacLow: Fluxus, Maciunas, MacLow. In: *Ubi Fluxus* 1990, 206-210

1144 George Maciunas: Expanded Arts Diagram. In: *Film Culture* 43, 1966, 7. Ken Friedman: Wer ist Fluxus? In: *Kunstforum International* Nr.115, 1991, 188-195

1145 Maciunas hat auch das Graphik Design für das Heft 30 von *Film Culture* (1963) gemacht. Siehe dazu: Thomas Kellein: ‚Fröhliche Wissenschaft‘. *Das Archiv Sohm* (Katalog), Stuttgart 1986, 84 ff

1146 Eine erste Liste der Filme, die das Fluxfilm-Programm umfasste, ist abgedruckt in: Hein/Herzogenrath 1977, 166/167. 1998 erschien auf Video (Re:Voir Video Editions Paris) eine Zusammenstellung von 37 Fluxfilmen. Im begleitenden Booklet heißt

Medium Film anwendet. Eine weitere künstlerische Strategie ist die Verwendung und Bearbeitung von belichtetem oder unbelichtetem Filmmaterial ohne Dazwischentreten der Kamera. Maciunas selbst hat diese Strategie des ‚kameralosen Films‘ „out of nothing but some numbered or perforated leader or raw stock“¹¹⁴⁹ in den drei Filmen, die Bestandteil des Programms wurden, verfolgt. *Ten Feet* (23 Sek.) war wie *End after 9* (1 Min.) zugleich ein Spiel mit Zeitstrukturen.¹¹⁵⁰ In *Artype* (2 Min. 40 Sek.) hat er nicht mehr mit Zahlen gearbeitet, sondern mit Letraset Punkte, Linien und Wellen direkt auf das Zelluloid aufgetragen.

Die als Filmprogramm geplante und angebotene Rolle, die keine Möglichkeiten zum performativem Umgang mit dem medialen Dispositiv vorsah¹¹⁵¹, weist in den kurzen Beschreibungen auf weitere Möglichkeiten der Reduktion und Annäherung an ‚single event‘ und vorgefundenes Material hin. Dazu gehört zum einen die einfache Integration vorgefundener Materials, z.B. eines Farbteststreifens (wie in Albert Fine’s *Readymade* (2 Min. 20 Sek.)), oder eines Stück Röntgenfilms, das Robert Watts als Abfall bei seinem Zahnarzt fand, und das als *Trace # 24* (4 Min. 20 Sek.) Teil des Fluxfilm-Programms wurde.

Andere reduktive Verfahren, die nicht das mit der Kamera aufgenommene Bild durchstreichen, sind die Isolierung und Bearbeitung minimaler Aktionen durch Großaufnahme und Veränderung der filmischen Zeitstrukturen in Zeitlupe und Einzelbildaufnahmen, so etwa in Yoko Ono’s *Eye Blink* (35 Sek.) oder in Joe Jones’ *Smoking* (5Min. 10 Sek.). Die Untersuchung von Film als Medium unter-

Becker/Vostell 1965, 192-195, hier: 192. Eine später veröffentlichte englische Fassung dieses Vortrags macht gleich zu Beginn die Bandbreite dieses ‚Konkretismus‘ bis hin zu dem, was er Kunstnihilismus nennt, deutlich. Siehe: George Maciunas: *Neo Dada in Music, Theatre, Poetry, Art*. In: *Ubi Fluxus 1990*, 215-216

1149 Aubert 1998 (Booklet zum Video), 29

1150 Siehe den Kommentar in: ebenda, 29 und 31

1151 Aubert hat in ihrem Kommentar darauf hingewiesen, dass Maciunas für die Vorführung der Fluxfilme wiederum eigene Projektions-Environments schuf und zudem mit gedruckten ‚Flipbooks‘ (Daumenkino) eine weitere Editionsform ausprobierte. „George Maciunas often presented the set of fluxfilms as ‚art by meter‘. These were mural environments under the heading of ‚Flux Film-Wallpaper‘. Short films were projected as continuous loops inside of cubes known as ‚Flux Space Centers‘.“ Aubert 1998 (Booklet), 26

schiedlicher Zeitstrukturen ist neben der performativen De/Konstruktion ein wichtiger Aspekt (nicht nur) der Filmarbeiten verschiedener Fluxus-Künstler. So entwarf Jackson MacLow – vor Andy Warhols vergleichbar operierenden Filmen¹¹⁵² – mit „Tree Movie“ ein Filmprojekt, in dem mit statischer Kamera einen ganzen Tag lang ein Baum vom Sonnenauf- bis Sonnenuntergang aufgenommen werden sollte.¹¹⁵³ ‚Konkretismus‘ in diesem Kontext bedeutet dann Verzicht auf die Herstellung einer fiktionalen Zeitstruktur durch Schnitt und andere filmische Techniken und impliziert die Wiederholung (Reproduktion) realer Zeit, u.a. als eine Studie zur Konzentration von Wahrnehmung, die dem Zuschauer die ‚gleiche‘ Arbeit abverlangt wie sie die Kamera als mechanische geleistet hat.

Dick Higgins hat in seinem Aufsatz *Boredom and Danger* (1966) explizit auf dieses und andere Beispiel verwiesen und festgehalten:

„This film would clearly have been more environmental than entertaining, cinematic or educational. One would relate to it in direct proportion to the ability to look with concentration on it.“¹¹⁵⁴

Mit dieser Form von struktureller ‚Langeweile‘ – die Higgins in diesem Aufsatz als ein wesentliches Merkmal der Fluxus Events charakterisiert – hat er auch in seinen eigenen Filmen gearbeitet. *Invocation of Canyons and Boulders for Stan*

1152 Maciunas hat in einer – wiederum in Form eines Diagramms – Antwort bzw. Entgegnung zu Sitneys erstem Aufsatz „Structural Film“ (1967) auf diese Abfolge in dem ihm eigenen harschen Ton hingewiesen: „Andy Warhol *Sleep* 1964-64, which to begin is a plagiarized version of Jackson MacLow’s *Tree Movie*, 1961, just as his *Eat*, 1964 is a plagiarized version of Dick Higgins’ *Invocation...* or his *Empire*, 1964, is a plagiarized version of Nam June Paik’s *Empire State Building*.“ Diese Antwort von Maciunas ist ein weiterer Beleg für seinen Anspruch auf Definitionshoheit eben auch was den Bereich Fluxus und Film angeht. George Maciunas (5.12.1969): *Some Comments on „Structural Film“* by P.Adams Sitney, wieder abgedr. In: P. Adams Sitney (ed.): *Film Culture Reader*, New York 1970, 349

1153 Siehe dazu Dick Higgins: *Boredom and Danger* (1966). In: Blom 1995, 106-114, hier: 108. Higgins sagt in diesem Text, dass MacLows Film bis dato aus finanziellen Gründen nicht realisiert werden konnte. Während sowohl Maciunas (s.Anm.16) wie auch Hein/Herzogenrath 1977 (S.167, Anm. 5) implizit von einem realisierten Film ausgehen.

1154 Higgins (1966) in: Blom 1995, 108

Brakhage (1963)¹¹⁵⁵ z.B. besteht aus einem 20 Sekunden langen Loop, der die Nahaufnahme eines Mannes zeigt, der etwas kaut. Mekas' Beschreibung der Aufführung zeigt, wie in ‚Performance‘ durch tendenziell endlose Wiederholung dieser kurzen Schleife ein – wie es Higgins oben bezeichnete – ‚environmental‘ Event entsteht, der den Zuschauer auf eine meditative Konzentration verpflichten will.

„The film started at 8 p.m. and at 1 a.m., when I left it was still running. *Invocation* is Higgins' Satie movie. A single image motive repeated innumerable. (...) *Invocation* is the purest attempt to clean art from any or all historical, aesthetic, thematic, ornamental claptrap, to regain the lost eye consciousness. *Invocation* is a Tibetan prayer wheel, a hypnotic device to free your mind.“¹¹⁵⁶

Die Beschreibung Mekas' macht ebenso wie die von Higgins im „Boredom“-Aufsatz ausgebreiteten Überlegungen deutlich, dass sich Reduktion als strukturelle Operation am Medium Film hier mit dem Ziel einer Veränderung der Wahrnehmung verbindet, einer – wie es Mekas nennt – ‚hypnotischen‘ Einbindung des Zuschauers.

Die Untersuchung von Zeitstrukturen und vor allen Dingen deren Dehnung auf der Basis minimaler Aktionen und gleichförmiger Wiederholung hat Higgins als nützliche und sinnvolle Langeweile bezeichnet:

„(...) in the context of work which attempts to involve spectator, boredom often serves a useful function: as an opposite to excitement and as a means of bringing emphasis to what it interrupts, causing us to view both elements freshly.“¹¹⁵⁷

1155 Aufgeführt ist der Film (unter dem Datum 1963) in: Film-Makers' Cooperative Catalogue No.3. In: *Film Culture* No. 37, 1965, 30. Dort ist außerdem aufgeführt *Flaming City* (1963) und *Plunk* (1964). Scheugl/Schmidt listen noch eine Reihe weiterer Filme, ebenso der Kommentar im Booklet zur Videoverision. Dort heißt es auch – und darauf sei hier nur verwiesen, ohne den damit verbundenen Referenzen nachzugehen: „The title refers to the filmmaker Stan Brakhage, legendary figure of American experimental film, who lives in Boulder Canyon, Colorado. Jacques Donguy posits that the film is an homage to Brakhage, „though according to Bruce Jenkins this reference is meant rather to poke fun at the seriousness of the avant-garde of the time“. Zit. nach: Aubert 1998, 28

1156 Jonas Mekas: (Kolumne vom 30.12.1963). In: Mekas 1972, 110

1157 Higgins 1966 (in: Blom 1995), 108

An gleicher Stelle verweist er auf Satie und Cage, der – wie er sagt, als erster – die Dialektik zwischen Langeweile und Intensität herausgehoben hat.¹¹⁵⁸ Higgins einziger langer Film *Flaming City* (1961-63), der mehr als zwei Stunden dauerte und den er selbst als „an anti-semantic love story about a marvelous part of New York City and the people who lived there“ beschrieben hat, scheint im Durchstreichen der narrativen Kontinuität einer vergleichbaren künstlerischen Haltung gefolgt zu sein.¹¹⁵⁹ „Two hours of almost pure nothing (...)“ schrieb Mekas zur Aufführung von *Flaming City*, ohne allerdings einen Eindruck von der Struktur zu vermitteln.¹¹⁶⁰

Die Vorführung von *Invocation*, wie sie Mekas beschrieben hat, macht aber zugleich den zweiten Aspekt deutlich, der nicht nur ein Zentrum für Higgins' Arbeit mit Film und anderen Projektionen bildet. Erst in der Vorführung selbst und der An/ Einordnung des Projektionsmaterials in die performative Situation liegt die Möglichkeit, ein Environment in seinem oben zitierten Sinne herzustellen. Deutlicher noch wird das an Higgins' *A Tiny Movie* (1959), der Handlungsanweisung für ein Event mit Projektor und zwei Stablampen sowie einem Dia, das nach Belieben des Aufführenden scharf oder unscharf gestellt werden kann und dessen Dauer mit drei Stunden angegeben wird.¹¹⁶¹ Higgins, der zu dieser Zeit, vor Fluxus, mit Al Hansen und weiteren wechselnden Künstlern die „Audio-Visual Group“ bildete¹¹⁶², hat in einem Brief an den Filmemacher Stan Brakhage 1962 den Zusammenhang zwischen Performance und medialer Reduktion deutlich formuliert:

„(A Tiny Movie) war mein erster ernstzunehmender Film – die Ermüdungsreflexe auf der Hornhaut des Auges erzeugen die Bilder und

1158 ebenda, 107

1159 Die zugänglichen Informationen zu diesem Film sind äußerst ungenau. Auch eine neuere Arbeit wie die von Dixon zitiert nur diese allgemeine Notiz von Higgins selbst und weist ansonsten darauf hin, dass der Film wieder zu entdecken sei. Siehe: Wheeler Winston Dixon: *The Exploding Eye. A ReVisionary History of 1960s American Experimental Cinema*, New York 1997, 76

1160 Jonas Mekas: On Purity and on Anti-Art as Art (30.4.1964). In: Mekas 1972, 136

1161 Dick Higgins: *A Tiny Movie* (1959/1961). Dt. In: Gottfried Schlemmer (Hrsg.): *Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie*, München 1973, 41

1162 Siehe dazu: Dick Higgins: Fluxus vor Fluxus. Im Gespräch mit Dieter Daniels (1990). In: *Kunstforum International* 115, 197-203, hier: 198

die Bewegung – und er ist mir immer noch der liebste von allen. (...) Danach kam ich zu der Überzeugung, dass objektive Bewegung für den Film gar nicht notwendig wäre – die Schnelligkeit und Eckigkeit, die fast alle konkreten Filme charakterisiert, störte mich – es ist einfach zuviel des Guten – und ich begann mich für Dias und die dramatische Situation der Projektion zu interessieren. (...) Und aus diesem Grund ist ‚A Tiny Movie‘ ein wirklicher Film – er besteht aus einer Menge von Dingen, die sich unter dem Anschein eines unveränderten Äußeren ereignen (...).“¹¹⁶³

Die Reduktion der technischen Anordnung auf Projektor/Licht und ein Dia sowie die Isolierung einer einzelnen Aktion in Zusammenhang mit dieser Anordnung entspricht dem ‚single event‘, wie er für Fluxus charakteristisch war.

Während einerseits die Bewegung innerhalb des Films und seine Zeitstruktur auf ein Minimum reduziert wird, wird – in dieser doppelten Geste des Durchstreichens – jedes Ereignis oder jede Aktivität, die in einer beliebigen Art und Weise mit Licht und Projektion zu tun hat, zum Film erklärt. Ähnlich wie es Cage für Musik, die alle Aktivität umfasst, die irgendeine Form von Geräusch hervorbringt, entworfen hat. Die Kurz-Notationen (short form)¹¹⁶⁴, mit denen Higgins und andere Fluxus-Künstler nur minimale Festschreibungen und Beschreibungen performativer Parameter geben, sind offen für ständige Veränderungen und Erweiterungen von Medien und Materialien. Erst in der Realisierung und Konkretisierung dieser minimalen und reduzierten Vor-Schriften werden sie ausgewählt und festgelegt. So kann Higgins – wie er es dann in seiner Liste zur „Expanded Arts Bourse“ tut – jedes seiner ‚Theaterstücke‘ um Projektionen zentriert definieren. Das entspricht dem „concept of portability“, das Higgins für seine Events/Performances beschreibt: „I wanted to do a piece in one context and then do it in a different context and see how the context would change the

1163 Dick Higgins: Brief an Stan Brakhage (1962) (Ausschnitt). Dt. in: Schlemmer 1973, 42

1164 So sagt Higgins zu seinen Notationen: „The first of the *Graphis* series dated from 1959. These are open ended performance notations. In very few cases do I define how the performance has to take place. They are notations for the sake of notations, rather than notations at the service of performance. If you let the notation decide what it wants to be, then you can find another way of realizing it as a performance.“ (Higgins in): Jacques Donguy – Interview mit Dick Higgins (1992). In: Blom 1995, 100

piece, how it would affect it.“¹¹⁶⁵

Diese Offenheit, Unabgeschlossenheit und Betonung des Prozesscharakters führte Higgins zum Interesse an Film als einer Möglichkeit, bestimmte Parameter von Performance auszuprobieren, die nicht den Zufällen, die sich aus der ‚portability‘ ergeben mussten, unterworfen waren. So sagt er auch:

„(...) the electronic composers were able to make a definitive sample of how a piece could be. (...) And this was not an option which was open to people who were doing performance pieces, because there everything would depend on the performers who were available. There would be no paradigms that could be created and that one could share. The closest one could come was to make a film. I was not as much interested in making movies as in making paradigms of what I wanted to see. This is the nature of the early films I made. I did 12 films at all, and they are part of my performance work.“¹¹⁶⁶

So wie Higgins hier die Arbeiten mit Film (Projektionen) und die Realisierung von eigenen Filmen als Teil seiner ‚Performances‘ versteht, spielt auch für Nam June Paik die Verbindung von Live Aktionen/Performance und neuen technischen Medien eine zentrale Rolle.

Nam June Paik, der seit der Wuppertaler Ausstellung *Exposition of Music – Electronic Television*¹¹⁶⁷ 1963, in der er zum ersten Mal seine präparierten Fernsehgeräte zeigte, als ‚Vater der Videokunst‘ gilt, hat nur wenig mit/zum Film gearbeitet. Ihn interessierte das technisch neue Medium Video und dessen Möglichkeiten der Bild/Manipulation und –Produktion weit aus mehr. Aber sein *Zen for Film* (1962-64) ist eines der ersten und konsequentesten Projekte, das Reduktion und die Arbeit mit Zeitstrukturen, deren Dehnung und meditative Einbindung anhand von Film verbindet. Es handelt sich dabei um einen unter-

1165 ebenda, 99/100. In der „Expanded Arts Bourse“ (*Film Culture* 43, 1966, s.o.) listet Higgins drei seiner ‚Theaterstücke‘ auf und beschreibt sie kurz: „*Stacked Deck*, 1958 (a pre-happening. The fist electronic opera); *Design Plays*, 1960 (a theatre piece with projections); *Graphis Series*, 1958 (a formal series with projections (...))“

1166 Higgins/Donguy (1992), in: Blom 1995, 101

1167 Siehe dazu u.a.: Wulf Herzogenrath (Hrsg.): *Nam June Paik. Werke 1946-76. Musik – Fluxus – Video*, (Katalog) Köln 1976; Edith Decker: *Paik – Video*, Köln 1988. Youngblood hat Paik in sein Buch „Expanded Cinema“ aufgenommen, allerdings unter dem Abschnitt „Synaesthetic Videotapes“ (*Youngblood* 1970, 302-308)

schiedlich langen Streifen Klarfilm – zwischen 20 und 30 Minuten Dauer in der Originalversion –, „which accumulates dust scratches as it passes through the projector over the time, with each successive screening.“¹¹⁶⁸ Das ist vor Maciunas ähnlichen Arbeiten einerseits die radikale Variante der Reduktion auf eine bilderlose Film/Projektion, von der nur das Zelluloid als Trägermaterial, Licht und Projektor bleiben. Andererseits verfolgt es Cages Prinzip der Unbestimmtheit, indem die unkontrolliert sich ablagernde Spuren des Gebrauchs als minimale An-Sichten einbezogen werden. Cage selbst sieht die Ähnlichkeit zu seiner Arbeit 4'33'' und berichtet von einer einstündigen Vorführung, bei der er anwesend war.

„Hier sind wir beide verbunden und zugleich getrennt. Mein 4'33'', das stille Stück, ist Nam Junes *Zen for Film*. Der Unterschied besteht darin, dass seine Stille nicht vom Ton, sondern vom Bild ausgeht. Sein Leben ist, so scheint es mir, nicht den Tönen, sondern den Dingen gewidmet.“¹¹⁶⁹

Gemeinsam aber ist beiden Projekten die scheinbar ‚leere‘ Zeit, die sowohl eine bestimmte Form der Konzentration als Rezeptionshaltung herausfordert, wie sie auch auf die Ablagerungen der Umwelt (als unwillkürliche Geräusche oder visuelle Spuren) fokussiert. In Paiks Arbeiten mit den frühen präparierten Fernsehgeräten findet sich eine ähnliche Verbindung von Reduktion (z.B. *Zen for TV*, 1963¹¹⁷⁰) und meditativer Konzentration, die er u.a. auf dem Plakat zur Wuppertaler Ausstellung zweifach thematisiert: als einen Aspekt seiner dort ausgestellten Objekte nennt er „Instruments for Zen-Exercises“ und listet u.a. die Frage „Is the TIME without contents possible?“ auf.¹¹⁷¹ Und was er als eines seiner Ziele in den in der „Expanded Cinema Bourse“ angebotenen Projekte beschreibt, weist in die gleiche Richtung, die Higgins mit der positiven Beset-

1168 Aubert 1998 (Booklet) 1998, 27

1169 John Cage: Zum Werk von Nam June Paik (1982). In: Toni Stooss/ Thomas Kellein (Hrg.): *Nam June Paik. Video Time – Video Space*, Ostfildern 1991, 21-26, hier: 22

1170 Siehe: Herzogenrath 1976, 141; Decker 1988, 35

1171 Das Plakat ist abgedruckt in: Herzogenrath 1976, 66. In dem Text „Input-Zeit und Output-Zeit“ (1976) schreibt Paik u.a.: „Viel Verwirrung über die heutige Video-Kunst beruht auf der mangelnden Unterscheidung zwischen ‚guter und langweiliger Kunst‘ und ‚schlechter und langweiliger Kunst‘. Langeweile ist an sich keineswegs eine negative Qualität. In Asien ist sie eher ein Zeichen der Elite.“ Zit. nach: Herzogenrath 1976, 12

zung des Begriffs ‚Langeweile‘ formulierte: „Objectives: 1. (...) 2. Introduction of metaphysics to cinema aiming to deepen the ontological meaning of monotony.“¹¹⁷² Mekas, der auch in diesem Kontext den Akzent auf die neuartigen (bzw. uralten) sensuellen Effekte legte, hat die Experimente mit Klarfilm als „spiritualization of the image“ bezeichnet.¹¹⁷³ ‚Meta-Physics‘ entsteht allerdings in diesem Fall aus der konsequenten Reduzierung des Mediums auf seine physikalischen Seiten: bilderloses Zelluloid und Licht-Projektion. Reduktion und Durchstreichen des Bildcharakters von Film werden in weiteren Variationen der Anordnung von Auge – Projektor – Licht zu direkten Manipulationen der Retina führen, wie man insbesondere an den ‚Flicker‘-Filmen sehen wird.

Paik hat *Zen for Film* in zwei Varianten zu einem Teil des Programms gemacht, das er auf dem *New Cinema Festival 1* 1965 vorführte.¹¹⁷⁴ An dem wenigen zugänglichen Material wird zugleich deutlich – was auch für Higgins schon galt –, dass diese minimale Kino-Anordnung wiederum zur Disposition für eine Performance werden kann. Renan z.B. schreibt: „Paik then stands in front of the projector light, meditating or performing some simple act, declaring in this way that he is, in that moment, a living movie.“¹¹⁷⁵ Ein Foto von der Vorführung zeigt Paik auf dem Rücken vor der Leinwand liegend, „casting the shadow of his fin-

1172 *Film Culture* 43, 1966, 9

1173 Jonas Mekas: *The Spiritualization of the Image* (25.6.1964). In: Mekas 1972, 144-146

1174 Das Programm umfasste: *Videotape essay No.1*, *Zen for Film No.1* (realized by Fluxus), *Zen for Film No.2* (dedicated to Fluxus), *Electronic Television* (filmed and edited by Stan Vanderbeek), *Variations on a Theme by Robert Breer* (mit Charlotte Moorman and Robert Breer's Film *Fist Fight*), *Takehisa Kosugis Composition* und *Variations on a Theme by Stan Vanderbeek: Stan Vanderbeek's Film where everything is changed by Moorman, Paik & Sampson* and *Kosugis Anima 7 No. 2*. Zit nach: Herzogenrath 1976, 22. Leider gibt es keine weiteren Erläuterungen zu diesem Programm. Die Titel legen nahe – wie auch ein Foto von *Variations on a Theme by Robert Breer* zeigt – dass es sich um Performances handelt. Ein weiterer Hinweis dazu findet sich in einer kurzen Beschreibung von Sheldon Renan: „At the New Cinema Festival, while Paik projected Vanderbeek's *Breathdeath* onto a paper screen, shaping with his hands the projected image, the screen ripped slightly, and a girl's long red hair fell out of the screen, seemingly growing out of the film itself.“ Renan 1968, 247

1175 Renan 1968, 247

ger onto the screen“.¹¹⁷⁶ Gruen berichtet – allerdings ohne den genauen Kontext anzugeben – von einer anderen Aktion Paiks auf diesem Festival: er springt auf die Bühne, dreht dem Publikum den Rücken zu und lässt die Hose herunter. Gruen sieht das nicht als Gag oder Provokation des Publikums an, sondern sagt, ähnlich wie Renan, der von einem ‚living movie‘ spricht:

„He was telling them, as directly as he knew how, that the new cinema knows no boundaries. If it so chooses, the new cinema can remove any image from the screen and place it live before the audience (...).“¹¹⁷⁷

Natürlich zeugt eine solche Performance von Witz und einem Sinn für das gekonnte Platzieren einer unerwarteten Aktion, aber sie macht auch eine künstlerische Strategie deutlich, die schon in Paiks *Film-Szenario* (1962-63) zum Ausdruck kommt: die performative Zerlegung der Film/Kino-Anordnung (siehe Dokumente im Anhang). „Film ceases to be the REPEAT-art and attains the high quality of unrepeatable einmalige live performance as music and drama.“¹¹⁷⁸

Das zwölf Handlungsanweisungen umfassende *Szenario* dekliniert verschiedene solcher Zerlegungen sowohl am Film als auch an der Projektionssituation durch und beschreibt mit Nr. 3 (ohne Film) und Nr. 9 (mit unbelichteten Film) auch die Idee von *Zen for Film*. Darüber hinaus isoliert es den Kinoraum (Nr.1), verändert die Projektionsfläche (Nr.2), multipliziert die Projektoren/Projektionen und bringt sie performativ in Bewegung (Nr. 4, Nr. 6) und will, ähnlich wie es für MacLow's *Tree Movie* beschrieben wurde, die Zeitstrukturen realer Abläufe reproduzieren (Nr. 7). Dieses *Szenario*, das als Ganzes nicht realisiert wurde, enthält in der Konzeption Ansätze, die dann insbesondere in den europäischen Expanded Cinema Performances weitergeführt wurden.

Was sowohl unter dem Namen Paiks wie unter dem des Filmemachers Jud Yalkut in der „Expanded Arts Bourse“ der Film Culture 43 vorgestellt bzw. angeboten wird, verweist auf ein weiteres Interesse Paiks, auf die Untersuchung von Transformationsprozessen zwischen Video und Film. Beide Künstler haben seit

1176 Dieses Foto ebenso wie das oben erwähnte finden sich in: John Hanhardt (ed.): *Nam June Paik*. (Katalog Whitney Museum of American Art) New York 1982, 37

1177 Gruen 1966, 92

1178 Zit. nach: Herzogenrath 1976, 144 (Reprint des Originals). Eine deutsche Übersetzung findet sich in: Hein/Herzogenrath 1977, 168-169

1966 mehrfach zusammengearbeitet. Das Ergebnis dieser Kooperation war eine Reihe von Yalkut realisierter filmischer Re-Makes von Video-Arbeiten Paiks. Re-Make bedeutet in diesem Fall allerdings weder Dokumentation noch Rekonstruktion, sondern eine eigenständige filmische Bearbeitung des Materials. Es handelt sich, wie Youngblood schreibt, um Filme,

„that incorporate Paik's television pieces as basic image material. Yalkut's work differs from most videographic cinema, because the original material is videotape not film. They might be considered filmed TV; yet in each case the video material is selected, edited and prepared specifically for filming, and a great deal of cinematic post-stylization is done after the videographics have been recorded.“¹¹⁷⁹

Wie sehr Paiks Interesse an und experimentelle Neugier auf neue technische Entwicklungen wie z.B. Fernsehen/Video sich mit der – zumindest für diese Zeit zu konstatierenden¹¹⁸⁰ – Vorliebe für Live-Aktionen und Performances verbinden („high quality of unrepeatable einmalige live performance“), die auch Partizipation der Zuschauer einschließen soll, lässt sich an verschiedenen weiteren seiner Projekte ablesen. Teil dieses Interesses ist – auf der Basis eines genauen Studiums der Technik, aber auch der ihm jeweils zugänglichen Ressourcen – eine witzige und durchaus mit Low Tech arbeitende Haltung, zu der Davis schrieb: „Paik humanisiert die Elektronik, indem er sie auf den Kopf stellt (...).“¹¹⁸¹ Die Zerstörung und Auflösung der Bilder des Fernsehens, z.B. durch Magneten u.a., in abstrakte Pattern oder das Vorzeigen des Kathodenstrahls selbst folgen der gleichen Haltung ‚gegen die Gebrauchsanweisung‘, wie sie sich in der Arbeit der Live Electronic Musiker mit dem Rauschen der technischen Apparate gezeigt hat. Schon 1963 in der Wuppertaler Ausstellung hat er dabei – wenn auch auf simple Weise – das Publikum an der Herstellung der ‚distortions‘, aktuell und live, beteiligt.¹¹⁸²

1179 Youngblood 1970, 328

1180 Es kann in diesem Kontext nicht um eine Untersuchung der gesamten Arbeit Paiks und deren Würdigung gehen. Insofern beschränken sich diese Beobachtungen auf die 1960er Jahre und den hier interessierenden strukturellen Zusammenhang.

1181 Davis 1975, 172

1182 Decker 1988, 37

Den Robot K 456, den er 1964 mit Shuya Abe baute, sah er vor allem als „Happening-Instrument“:

„Ich stellte mir vor, er solle auf der Straße mit Leuten zusammentreffen und ihnen eine sekundenschnelle Überraschung bereiten. Wie eine plötzliche Dusche. Ich wollte, dass er jemanden anstieß und dann weiterging. Es war ein Stück Straßenmusik.“¹¹⁸³

Als weiteres Element von Paiks Arbeit an der Verbindung zwischen Performance und technischen Medien zu dieser Zeit kann man die Kooperation mit der Cellistin Charlotte Moorman ansehen, obwohl hier zunächst ein anderes Sujet im Vordergrund stand. Der Titel der *Opera Sextronique* (1967) kündigte es an und auf das Plakat zum Konzert formulierte es als Frage: „Why is sex a predominant theme in art and literature prohibited ONLY in music?“¹¹⁸⁴. Ab 1969 – zuerst mit *TV Bra for Living Sculpture* – konstruierte Paik dann Videoobjekte, die in diese Art der Performances integriert wurden. Der *TV Bra* besteht z.B. aus zwei kleinen Monitoren, die Moorman sich vor die nackten Brüste schnallt. Während sie, so ausgestattet, Cello spielt, verändern die Audiosignale das Videobild-Material.¹¹⁸⁵

Und auch in Zusammenhang mit dem 1969 von ihm und Abe entwickelten Video-Synthesizer¹¹⁸⁶ betonte er die damit möglich gewordene live und in realer Zeit vorgeführte Manipulation des Video-Bildes.¹¹⁸⁷ Ähnlich sah Eric Siegel, der kurze Zeit vorher einen Video-Synthesizer in der Ausstellung *TV as Creative Medium* (Howard Wise Gallery, New York 1969) zeigte, seinen Apparat als eine Möglichkeit „to make television a performing art“.¹¹⁸⁸

1183 Paik in: Davis 1975, 186

1184 Abgedruckt in Stooss/ Kellein 1981, 50

1185 Decker 1988, 121 f. Dazu sowie zu der im folgenden erwähnten Ausstellung: Marita Sturken: *TV As a Creative Medium: Howard Wise and Video Art*. In: *Afterimage* Vol.11, No.10, May 1984; hier nachgewiesen auf: <http://www.experimentaltvcenter.org/history/people/pview.php3?id=16&page=1> (17.10.2001)

1186 Siehe dazu u.a. Decker 1988, 151 f.

1187 Paik im Interview mit Davis. In: Davis 1975, 189. Paik (1973), zit. in: Herzogenrath 1976, 133.

1188 Jud Yalkut/ Eric Siegel: *Electronic Zen – The Alternative Video Generation* (1970), hier nachgewiesen auf: <http://www.experimentaltvcenter.org/history/people/pview.php3?id=17&page=1> (16.10.2001)

„Struktureller“ Film – der Rohzustand: Zeitstrukturen, Isolierung der medialen Komponenten, Licht/Bild/Bewegung und der direkte Anschluss an die Retina

Was in der Arbeit der vorgestellten Fluxus-Künstler in/am Film deutlich geworden ist, wird zur Basis für die künstlerischen Operationen, die sowohl das, was Sitney 1969 als „struktureller“ Film zusammenfasst, als auch einen wesentlichen Teil der Expanded Cinema Performances kennzeichnen. Allgemein gesprochen handelt es sich:

- um das Durchstreichen der narrativen Funktion des Films,
- um die Zerlegung des technischen Dispositivs auf beiden Seiten des von Baudry zitierten Transformationsprozesses – Film und Kino – und die Isolierung deren medial-technischer einzelner Komponenten
- um die Konstruktion von (Wahrnehmungs) Situationen, die in unterschiedlicher Weise diese Filme im „Rohzustand“ wieder an die Perception des Zuschauers anschließen.

Reduktion und Isolierung einzelner Komponenten als eine Form, Medialität an die Oberfläche zu holen und damit (Selbst)Reflexion als Bestandteil künstlerischer Strategie vorzuführen, verbinden diese Entwicklungen mit den in anderen Bereichen zeitgenössischer Künste hier untersuchten Vorgängen der Minimalisierung.

Darauf zurück führen, lässt sich auch das, was Sitney 1969 als wichtigstes Merkmal des „strukturellen“ Films in seiner Unterscheidung zum formalen Film beschreibt:

„(...) the shape of the whole film is predetermined and simplified, and it is that shape which is the primal impression of the film. (...) The structural film insists on its shape and what content it has is minimal and subsidiary to the outline.“¹¹⁸⁹

Oder an anderer Stelle:

„The minimalization of technique accompanies the minimalization of image

1189 Sitney 1969, 1

(...)“¹¹⁹⁰

LeGrice hat darauf hingewiesen, dass der Begriff ‚overall shape‘ – den Sitney benutzt – nicht präzise genug ist, um die konkreten künstlerischen Operationen innerhalb dieser Filme zu beschreiben und andererseits zu eng ist, da er komplexere strukturelle Untersuchungen, die zur gesamten Entwicklung des formalen Films gehören, ausschließt.¹¹⁹¹ Aus dem Gesamtkontext von Sitneys Überlegungen – ebenso wie aus der von ihm selbst genannten Nähe zum Minimalismus in der Bildenden Kunst¹¹⁹² – geht allerdings hervor, dass er mit diesem Begriff genau die Operationen der Reduktion und Isolierung einzelner Elemente des medialen Dispositivs Film beschreiben will, die sich als Basiskonzeption auch in den Fluxus-Filmen finden lassen. Die einfache ‚Gestalt‘, die er auch als ‚statisch‘ bezeichnet („static quality of the structural cinema“¹¹⁹³), resultiert eben aus der weitgehenden Reduzierung von Komplexität in der Struktur eines Films auf eine Grundkonstellation. Dieses Vorgehen lässt sich durchaus vergleichen mit der Entwicklung dessen, was vor allem Higgins, George Brecht und La Monte Young als ‚single event‘ verstanden und was zu einem Merkmal vieler Fluxus-Aktivitäten wurde. Wenn Nyman La Monte Young’s *Compositions* von 1960/61 als „an approach to the direct experience of unmeasured time within a monostructural framework“¹¹⁹⁴ bezeichnet, so gilt diese Arbeit an/mit Zeitstrukturen eben auch für einen wichtigen Bereich dessen, was Sitney als ‚strukturellen‘ Film beschrieben hat.

Die zunächst drei – später vier – im ‚strukturellen‘ Film vorherrschenden filmischen Techniken, die er als dessen Merkmale nennt, zeigen genau diese Richtung an:

„fixed camera position (fixed frame from the viewer’s perspective), the flicker effect, and loop printing (the immediate repetition of shots, exactly and without variation).“¹¹⁹⁵

1190 ebenda, 5
1191 LeGrice 1977, 86 f
1192 Sitney 1969, 2
1193 ebenda, 3
1194 Nyman 1974, 68
1195 Sitney 1969, 1

Sowohl starre Kameraposition (eine Einstellung) wie die Arbeit mit Wiederholungen in Filmschleifen sind Techniken, die Zeit (und das Verhältnis zwischen fiktionaler und reproduzierter realer Zeit) zum Gegenstand machen können. Das von Sitney später als viertes Merkmal eingefügte „rephotography off the screen“¹¹⁹⁶ verweist auf eine andere Ebene der Untersuchung des medialen Dispositivs Film – die Arbeit an/mit ‚found footage‘. Hier zeigt sich eine weitere Gemeinsamkeit mit den aus anderen künstlerischen Bereichen entwickelten minimalen Strategien.

In Hinblick auf die Arbeit an/mit Zeitstrukturen gelten sowohl für Sitney wie für LeGrice die frühen Filme Andy Warhol's als Vorläufer vergleichbarer Experimente in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre.¹¹⁹⁷ Von *The Kiss* (1962, 60 Min.) über *Eat* (1963, 45 Min.) bis hin zu *Sleep* (1963-64, 360 Min.) und *Empire* (1964, 480 Min.)¹¹⁹⁸ hat Warhol die Verbindung von starrer Kameraposition und minimaler Bewegung auf Seiten des aufgenommenen Objekts mit Dehnung der Filmdauer in Annäherung an reale Zeitstrukturen ausgereizt. LeGrice hat das als Untersuchung von „duration as a concrete dimension“ markiert¹¹⁹⁹ und darauf hingewiesen, dass es sich nicht nur um eine provokative Strategie handelt – was Warhol gelegentlich unterstellt wurde.

„Warhol showed that experience of duration as concrete dimension could be achieved simply by the prolonged exposure to long periods of inactivity, and, by relating it to the commonplace.“¹²⁰⁰

In der scheinbar endlosen Dehnung des Starrrens auf ein nahezu unbewegliches Objekt liegt auf der Ebene der Wahrnehmung die Verbindung zu dem, was ich oben als minimale Strategie der ‚single events‘ zitiert habe. Wie in MacLow's erwähntem Filmprojekt ist das sechsstündige ungeschnittene Starrren (der

1196 Sitney 1974, 370

1197 Zu diesen Filmen, die in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre diese Arbeit an Zeitstrukturen aufnehmen, zählt LeGrice Filme von Birgit u. Wilhelm Hein, Lutz Momartz, Peter Gidal, sich selbst und – zentrales Beispiel auch für Sitney – von Michael Snow. Siehe: LeGrice 1977, 118

1198 Die Angaben zu den Warhol-Filmen folgen den Beschreibungen in: Amos Vogel: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus*, St. Andrä-Wörldern 1997 (O:1974), 83-85 und 103-104

1199 LeGrice 1977, 91

1200 ebenda, 92

Kamera und des Auges des Betrachters) auf einen schlafenden Mann, wie z.B. in *Sleep*, eine Übung in Langeweile und Konzentration und zugleich ein Anschluss des Auges an die Mechanik der Kamera. Die Filmprojektion wird zu einem ‚Environment‘: „Attention moves ‚out‘ of the film to awareness of its physical content and the current time and space of its presentation“ - wie es LeGrice formulierte.¹²⁰¹

Die Verbindung zwischen den frühen Fluxus-Filmen, wie sie auf der Fluxfilm-Rolle erhalten sind, und den Arbeiten der zweiten Hälfte der 1960er Jahre hat David E. James, in vergleichbarer Weise, zusammengefasst - und, wie viele andere auch (Hein, Scheugl/Schmidt), auf die historischen Vorläufer in Dada und surrealistischem Film, abstrakten Film und cinéma pur hingewiesen¹²⁰² :

„All these films (i.e. flux films, die Verf.) are in their different ways varieties of ‚first films‘ in which this or that single element in the total register of the codes of filmic signification has been isolated, set into lonely self-display. In the last half of the decade such a minimalist aesthetic produced a body of films, each of which more or less systematically concentrated on a restricted number of filmic codes. Though not always with the single-minded rigor of the best Fluxfilms, they variously emphasized the material nature of film and the separate stages in the production process - from script, through editing and projection, to reception by the audience.“¹²⁰³

Die Radikalität der reduzierenden Geste, wie sie sich etwa in Paiks *Zen for Film* findet, lässt sich nicht steigern. Diese Variation eines ‚ersten Films‘, von denen James spricht, ist zugleich die letzte mögliche dieser Art (alle anderen sind einfache Wiederholungen). Und der indirekte Vorwurf, den er formuliert, dass es den Nachfolgern an konzeptueller Strenge mangle, kann insofern nicht zutreffen. Das gilt allerdings nur, wenn man die Anordnung, die aus dieser Geste resultiert, allein im Kontext Film belässt (d.h. Blankfilm + Projektor = Licht (+ Staub). Paik selbst nutzt sie, wie man gesehen hat, als performative Situation auch für minimale Live Aktionen und überschreitet und durchstreicht damit den Rahmen sowohl des Kino- wie des Filmdispositivs.

1201 ebenda, 94

1202 Hier wie auch in anderen Teilen dieser Untersuchung kann auf diese Vor-Geschichte nur verwiesen werden.

1203 James 1989, 242

Dass und wie ausgehend von einer solchen Geste (die zugleich eine minimale Operation am Material wie ein Konzept umfasst) weitere und andere Reduktionen am/mit dem Film als Material (Zelluloid) und in Hinblick auf die Prozesse entwickelt werden, die auf der ersten Ebene des von Baudry herausgestellten medialen Transformationsprozesses (Dispositiv Film) stattfinden, kann hier nur exemplarisch und in Auszügen thematisiert werden.¹²⁰⁴ Dazu gehört, wie man sehen wird, der Umgang mit bzw. die Bearbeitung von found footage, von aus ihren Kontexten und intendierten Gebrauchsweisen gelösten belichteten Filmstreifen, sowie die sogenannten Flicker-Filme, die in besonderer Weise – über den Rhythmus der Licht-Impulse – Film an die Retina anschließen.

Die Arbeit am und mit dem Filmstreifen selbst, der als Trägermaterial und in seiner Speicherfunktion am Anfang und Ende des ersten Transformationsprozesses steht (mediales Dispositiv Film), umfasst eine ganze Bandbreite von unterschiedlich kontextualisierten Operationen. Dazu gehört die manuelle Bearbeitung des Zelluloids, wie etwa in den ‚kamerалosen Filmen‘ von Maciunas, der z.B. mit Letraset graphische Muster aufbrachte, oder von Paul Sharits (Dots, 35 sec. 1965)¹²⁰⁵, der Löcher hineinstanzte. Die Wahrnehmungseffekte solcher Opera-

1204 LeGrice hat in einem Aufsatz von 1972 die Aspekte, die strukturellen Untersuchungen unterworfen werden, in acht Kategorien zu systematisieren versucht, die in ähnlicher Weise seine Darstellung von 1977 gliedern: „(1) Concerns which derive from the camera: its limitations and extensive capacities as a time-based photographic recording apparatus; (2) Concerns which derive from the editing process and its abstraction into conceptual, concrete relationships of elements; (3) Concerns which derive from the mechanism of the eye and the particularities of perception: (4) Concerns which derive from printing, processing, re-filming and re-copying procedures; explorations possible in selective copying and modification of the material; (5) Concerns which derive from the physical nature of the film; (6) Concerns which derive from the properties of the projection apparatus and the fundamental components of sequential image projection; (7) Concerns with duration as a concrete dimension; (8) Concerns with the semantics of the image and with the construction of meaning through ‚language‘ systems.“ Malcolm LeGrice: Thoughts an Recent ‚Underground‘ Film. In: *Afterimage* No. 4 (Autumn) 1972, 78-95, hier: 80-83

1205 Aubert 1998 (Booklet zum Fluxfilm-Video), 38. Hein berichtet von einem frühen Film von Diter Rot, der ebenso vorging: „1960 macht er mit ‚Dots‘ einen der ersten Lichtfilme: er stanz unterschiedlich große Löcher in Schwarzfilm. Bei der Projektion kommt eine äußerst vitale Bewegung der Lichtpunkte zustande. Manchmal sind

tionen nähern sich im rhythmischen Pulsieren des Lichts den Flicker-Filmen an. Das Trägermaterial Film wird zerkratzt oder anderweitig beschädigt, wird so geklebt, dass es im Projektor reißt (Peter Weibel *Glanz und Schicht des Zelluloid*, 1968¹²⁰⁶) oder sich im Projektor entzündet und zu brennen beginnt. Diese Anordnungen markieren den Übergang vom ‚strukturellen‘ Film, der noch als reproduzierbarer vorgeführt werden kann, zu den Expanded Cinema Performances, in denen die Aktionen am Filmmaterial das Zentrum bilden. Louis Brigante’s *Burning Loops*, auf dem *New Cinema Festival 1* vorgeführt, basiert auf der Live Aktion mit dem Projektor:

„hand-painted film loops run through a controlled (by Louis Brigante) 16mm projector at variable speeds, allowing stopping at individual frames which are permitted to burn at will, projecting a melting coloured image as the paint is slowly but inevitably consumed by the heat of the projector lamp.“¹²⁰⁷

In ähnlicher Weise sind auch die Konzepte, die das Zelluloid durch andere Materialien ersetzen, die durch den Projektor geschickt werden, mit einer performativen Realisierung verbunden. Das gilt z.B. für Hans Scheugls zzz: *hamburg spezial* (1968), in dem der Autor einen Bindfaden anstelle eines Filmstreifens durch den Projektor laufen ließ. Die möglichen minimalen Varianten einer solchen Vorführung sind – wie der folgende Kommentar zeigt – als direkte Aktionen des Vorführers beabsichtigt:

„Im Bild erscheint auf der leeren hellen Leinwand ein Strich, der – durch die Betätigung des Vorführers – hin- und herwandert. (...) wurde der Faden schnell gezogen. Dadurch wurde der Zuschauer zu Überlegungen eingeladen, ob der Faden auf einem Film oder real durch den Projektor läuft. Bei einer Vorführung in Hannover wurde nur ab und zu am Faden

dabei die dunklen Nachbilder kleiner Punkte in den größeren Lichtfeldern zu sehen, die darauf folgen.“ Hein/Herzogenrath 1977, 188

1206 Das Vorgehen hat Weibel beschrieben: „1.teil: glanz des rechtsseitig perforierten materials 2. teil: elend des linksseitig perforierten materials 3. teil: triumph des beidseitig perforierten materials ex negativo. (...) mit dem effekt, dass der film jedes Mal reißt, wenn er an die schnittstelle kommt. (...) bis er zuletzt durch das ständige reißen, schneiden, kleben aufgebraucht wurde, verschwand. wäre der film beidseitig perforiert gewesen, wäre er nicht gerissen, daher triumph ex negativo, weil imaginär.“ Zit. nach Hein/ Herzogenrath 1977, 251/252

1207 Zit. nach *Film Culture* 43, 1966, 5

gezupft, wodurch man eingeladen war die ganze Schönheit, die „Feinstruktur“ des Fadens zu betrachten.“¹²⁰⁸

Dass das Zupfen am Bindfaden die ganze Komplexität eines Films – mit den entsprechenden Transformationsprozessen, die dem medialen Dispositiv zu eigen sind – ersetzen soll, ist auch ein Gag. Und diese Ambivalenz zwischen witzigem Einfall und reduktiver Strenge ist ein Element, das zahlreiche Expanded Cinema Performances charakterisiert. So wird das Film-Material ‚im Rohzustand‘ nicht nur erhitzt und in Brand gesetzt, sondern sogar als *7360 Sukiyaki* von Tony Conrad 1973 gekocht.¹²⁰⁹

Für den ‚strukturellen‘ Film, der als solcher reproduzierbar gemacht und vorgeführt wird, erweist sich die Arbeit an/mit ‚found footage‘ als eine Form der De/Konstruktion medialer Transformationsprozesse, die sowohl den Bildcharakter des gefundenen Materials als Folie zur Verdeutlichung analytischer Operationen benutzt wie auch verschiedene Techniken der Isolierung einzelner Elemente auf neue Weise kombiniert. George Landow’s *Film in Which there Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles etc.* (1965-66) gilt sowohl LeGrice wie Hein, Scheugl/Schmidt und Sitney als ein besonders herausragendes Beispiel dieses Umgangs mit found footage. „The resultant film, a found object extended to a simple structure, is the essence of minimal cinema.“¹²¹⁰

Materialbasis dieses Films (found footage) war ein Farbteststreifen, auf dem neben einem Spektrum der Primärfarben der Kopf einer lächelnden Frau zu sehen ist. Dieses Material verändert Landow sowohl bei der Kopie als auch in verschiedenen Versionen der Projektion so, dass die üblicherweise unsichtbar

1208 Zit. nach Scheugl/Schmidt 1974, 808 (Stichwort: Scheugl, Hans)

1209 Hein beschreibt die Aktion: „(...) hat Tony Conrad mit *7360 Sukiyaki* 1973 ebenfalls eine Aktion zur Präsentation des Filmmaterials entwickelt: er wäscht das unbelichtete rote Kalvar-Filmmaterial, schneidet es in Stücke und kocht es mit den notwendigen Zutaten des japanischen Gerichts Sukiyaki. In diesem Prozess verändert das Filmmaterial seine Farbe, es wird rosa und schließlich bräunlich. Nach dem Kochen wirft er die in Ei getauchten Filmschnitzel an die vom Projektor angestrahlte Leinwand, wo sie langsam herunterlaufen.“ Zit. nach: Hein / Herzogenrath 1977, 256

1210 Sitney 1969, 6

bleibenden technischen Bedingungen des Trägermaterials zum Zentrum des ‚Bildes‘ werden. In einer ersten Bearbeitung lässt er den Teststreifen so kopieren, dass das Bild des Mädchens an den linken Bildrand, die Perforation und die Buchstaben am Perforationsrand ins Zentrum rücken und am rechten Bildrand noch einmal die Hälfte des Kopfes zu sehen ist. Diese erste Version wurde 1965 als Schleifenprojektion von 22 Min. Länge unter dem Titel *This Film Will be Interrupted After 11 Minutes By a Commercial*¹²¹¹ vorgeführt. Wie der Titel es ankündigte, wurde dieses Bildmaterial nach 11 Minuten durch die Projektion der Reproduktion eines Rembrandt-Bildes, das Teil einer zeitgenössischen Zigarrenwerbung war, unterbrochen. Die Präsentation des Films eröffnete verschiedene Ebenen der Zerlegung einerseits und der Referenzbildung andererseits. Werbung bzw. Werbeunterbrechung – wie sie aus dem Fernsehen bekannt ist – wird in Verbindung mit einem Sujet (und Objekt) aus der Geschichte der Bildenden Kunst wird gezeigt. Das unfragmentierte, reproduzierte Bild wird in den Kontext der zerlegten Struktur der Film‘frames‘, eingeschlossen die deutliche Markierung der Klebestelle des loops, gestellt. Indem die Perforation und andere Kennzeichen des Trägermaterials in das Zentrum rücken, zeigt der Film auch – wie es Landow selbst formulierte: „that certain defining characteristics of the medium, such as those mentioned in the title are visually ‚worthy‘.“¹²¹² Für die endgültige Fassung wurde dann der durch Projektion u.a. auf dem Filmstreifen abgelagerte Schmutz (Staub, Fingerabdrücke), wie es der zweite Titel annonciert, mitkopiert. Hier wird also – was bei Paik als radikale Geste auf ‚Klarfilm‘ in der (Vorführ) Aktion selbst erzeugt wird – in anderem Kontext reproduzierbar gemacht. Landow hat die Ebene der Projektion ebenfalls in seine Konzeption einbezogen, indem er zwei Versionen der ‚endgültigen‘ Fassung erstellte: eine ca. vierminütige für einfache Projektion und eine ca. 20-minütige für Doppelprojektion.¹²¹³ Die Projektion bzw. Kopie als Loop erzeugt in vielfacher Wiederholung der verschiedenen Elemente ein der Abstraktion sich annä-

1211 Siehe dazu Sitney 1969, 6f; Scheugl/Schmidt 1974, 530f; James 1989, 245ff

1212 Landow zit. nach: Dixon 1997, 95

1213 „Dazu stellt Landow eine Version in Doppelprojektion her, bei der der rechte Steifen seitenverkehrt gezeigt wird, so dass sich in der Mitte, wo die beiden Bilder zusammenstoßen, noch einmal ein Gesicht des Mädchens aus zwei linken Hälften zusammensetzt.“ Hein/Herzogenrath 1977, 219

herndes Muster. Das gefundene Bildmaterial wird zu einem Objekt neuer Konstruktionsprinzipien und der loop erzeugt Zeitstrukturen, die wiederum die Aufmerksamkeit der Rezipienten defokussieren. Landow selbst hat diesen Aspekt analog zum Begriff des ‚environmental event‘ (nach Higgins) beschrieben:

„Der Zuschauer erlebt den Film als eine Komposition von Bildern, Lettern und anderen Elementen, die mehr oder weniger konstant bleiben. (...) Am besten würde sich der Film in eine Situation fügen, in der der Zuschauer in Bewegung ist. Der Film wäre dann eine Art Wandbild, das ununterbrochen in einen Raum projiziert würde, in dem die Leute ihre Arbeit normal verrichten.“¹²¹⁴

Landow's Arbeit an und mit diesem Film, die wie man gesehen hat, selbst verschiedene Prozesse der Transformation und Projektion durchläuft, macht deutlich, dass in der Kombination verschiedener Operationen der Isolierung und der Reduktion bzw. Repetition mit ‚found footage‘ eine Strategie der Zerlegung des Film-Dispositives liegt, die sich innerhalb des Films selbst bewegt.

Als weiteres Beispiel erwähnt sei *Rohfilm* (1968) von Wilhelm und Birgit Hein, die ebenfalls mit found footage arbeiteten und „zerstückelte Filmbilder, halbe Filmstreifen mit der Perforation und große Schmutzpartikel auf Blankfilm klebten und in verschiedenen Prozessen abfilmten“.¹²¹⁵

Diese Technik des Abfilmens von der Projektion¹²¹⁶ als eine Form der Zerlegung einer im gefundenen Material in Ansätzen vorhandenen Erzählung verfolgte konsequent in seiner zeitlichen Ausdehnung und mit besonderem Gespür für die Verbindung zur Frühgeschichte des Films Ken Jacobs in *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969, 86 Min./ 115Min.).¹²¹⁷ Sitney, der Jacobs Filmarbeit insgesamt nicht

in den Bereich des ‚strukturellen Films‘ subsumiert, sieht in *Tom, Tom* „an involuted version of the structural film“.¹²¹⁸ Jacobs' Ausgangsmaterial war eine zehnmütige Rolle mit dem gleichen Titel, die 1905 G.W.Bitzer¹²¹⁹, ein Mitarbeiter der Biograph Co. Drehte. Dieses Material unterwirft Jacobs durch Abfilmen von der Projektion den gesamten Möglichkeiten der Kamera/Aufnahme:

„His *Tom, Tom*, as opposed to the original, has a grainy, pointillist texture (an inevitable result of filming off a screen or a home-made optical printer, which the structural cinema has capitalized on) and a compressed sense of space. In transposing, he changed the time of the original with slow motion, the scale with close-ups of background detail, the sequential order with repetitions and backward movements, and above all the kinesis by radically retarding the narrative of the original. Here the principal of elongation finds its clearest demonstration (...).“¹²²⁰

Er zerlegt dabei sowohl die minimale Narration des ‚found footage‘, bindet sie an einzelne Stufen des Aufnahmeprozesses zurück und führt, u.a. in der Heraushebung der Filmkörnigkeit durch fortgesetzte Vergrößerung, Charakteristika des Trägermaterials selbst vor: „(...) the film passes over the threshold of its grain to generate bizarre Rorschach-like configurations in the abstract patterns of emulsion and reflected light“.¹²²¹ Diese Transformationen werden am Anfang und Ende jeweils von der vollständigen Fassung des Originals eingerahmt. In der im gefundenen (gesuchten) Material vorhandenen Referenz an die Frühgeschichte des Kinos – wird Jacobs Interesse deutlich, strukturelle Untersuchung als „mindgame of history“ – wie er es sehr viel später formulierte¹²²² – zu ver-

Die unterschiedlichen Längenangaben bzw. Angaben über die Dauer des Films resultieren u.U. aus den verschiedenen Fassungen, die im Text erwähnt werden. Im Online - Katalog der Filmmakers' Coop ist angegeben: color + b/w, 115 Min. Siehe: www.film-makerscoop.com/catalog/j.html (3.1.2002)

1218 Sitney 1974 (Visionary Film), 365. Mendelson/Simon stellen den Film in eine Reihe mit Vertovs *Mann mit der Kamera*: „Ken Jacob's film *Tom, Tom the Piper's Son* is, with Vertov's *Man with the Movie Camera*, one of the two great works of reflexive cinema whose primary subject is an esthetic definition of the nature of the medium.“ Lois Mendelson / Bill Simon: *Tom, Tom, the Piper's Son*. In: *Artforum* Vol. X, No.1, September 1971, 47-52, hier: 47

1219 Siehe dazu: Jonas Mekas: *On Tom, Tom and Film Translations* (19.6.1969). In: Mekas 1972, 349-50

1220 Sitney 1974, 365

1221 James 1989, 249

1214 George Landow im Interview von P.A.Sitney (1969). (Dt.Fassung in:) Schlemmer 1973, 96-99, hier: 98

1215 Hein/Herzogenrath 1977, 185

1216 LeGrice schrieb dazu: „A technique which has led film-makers into similar areas as those concerned with the transformation through printing, is the refilming of material from the screen. This has much in common with the more sophisticated methods of optical printing which allow images to be frozen, to run in reverse, sections of the pictures reframed or blown-up, but because of the simplicity of setting up a camera in front of a screen, it has greater flexibility and is much more available than most optical printing facilities.“ LeGrice 1977, 116

1217 Siehe u.a.: Scheugl / Schmidt 1977, 391 ff (da ist die Dauer mit 86 Min. angegeben); Hein/Herzogenrath 1977, 211 (hier ist die Dauer mit 115 Min. angegeben).

stehen. Die aktuelle Reduktion wird als eine Form der Freilegung historischer Schichten von technischen und narrativen Konventionen gesehen. Sitney hat beschrieben, dass Jacobs in verschiedene Versionen des Films wiederum Elemente der Irritation einbaute, die die Gesamtkonstruktion seiner Arbeit – das ‚re-filming‘ – auf weiteren Ebenen thematisierten.¹²²³ Die nahezu zwei Stunden Dauer der letzten Fassung zeigt zugleich die konsequente Strukturierung filmischer Zeit nach anderen Prinzipien als die der konventionalisierten fiktionalen Zeit filmischer Narration.

Wenn im Kontext der ‚Apparatus‘-Theorie darauf hingewiesen wurde, dass deren Ansatz, das technische Dispositiv zum Ausgangspunkt der Analyse zu machen, u.a. bedeutet, Film und Kino unter kybernetischen Aspekten, als Mensch-Maschine-Kopplung, zu beschreiben, so sind die sogen. Flicker-Filme der offensichtlichste Beitrag zu einer solchen Untersuchung auf der Seite künstlerisch-filmischer Praktiken. LeGrice hat sie als „perceptual films“ rubriziert, die darauf zielen

„to examine or to create experience through devices which work on the autonomic nervous system (...) and which can function essentially on the psycho-physical rather than the psycho-interpretative level“.¹²²⁴

Und Scheugl/Schmidt haben sie in einem Abschnitt „Kinetik“ gemeinsam mit historischen Anordnungen optischer Täuschungen bis hin zur Op Art der 1950er Jahre dargestellt.¹²²⁵ Die Flicker-Filme verbinden minimalistische Kunst-

1222 In einem Interview äußert Ken Jacobs in Hinblick auf seine gesamte Arbeit: „(The works) weren’t meant as pure abstract structures. They’re mindgames of history. They’re historic responses (...)“ Zit. nach: (Lindly Hanlon/Tony Pipolo) Interview with Ken and Flo Jacobs. In: *Millenium Film Journal* No. 16-18, 1986-87, 26-54, hier: 50 /51

1223 „In the three versions I have seen there is marked a difference in architecture. (...) The second version introduces color inserts of a shadow play (...) which violently interrupt the continuity of the black-and white film. (...) More in keeping with the texture of the film, but nevertheless digressive, is a passage in the second and third versions in which the film-maker literally lifts away the screen off which the original being ‚copied‘, and we are confronted with a flicker of the bare projector bulb behind the screen.“ Sitney 1974, 367

1224 LeGrice 1977, 105/106

1225 Scheugl/ Schmidt 1974, 461 ff

strategien – der Reduktion und Repetition zur Freilegung von Basiselementen des Dispositivs Film, nämlich Licht und Bewegung – mit dem direkten Anschluss an die Retina und die Neurophysiologie des Sehens. In diesem Sinne verfolgen sie eine doppelte Strategie in Hinblick auf die Wahrnehmung des Zuschauers: sie sind Teil analytischer Dekonstruktion und zugleich – und das ist für die sensuellen Effekte vorrangig – stellen sie eine neue Synthese zwischen Auge und Licht/Bewegung her, jenseits der Bild-Frequenzen, die das ‚Flickern‘ jedes Films zu einer kontinuierlichen (narrativen) Bewegung machen.¹²²⁶ Der Aspekt der Synthese stellt sie in den Zusammenhang aller zeitgenössischen Versuche, medial vermittelte Zustände der Trance, Meditation herzustellen, die u.a. mit dem Begriff der ‚psychedelischen‘ Praktiken verbunden sind. Peter Kubelkas Film *Arnulf Rainer* (1958-60, 6Min. 30 Sek) gilt als einer der ersten Filme, der allein mit dem Wechsel von schwarzen und weißen Kadern arbeitete. Für Sitney gehört der Film zur Vorgeschichte des strukturellen Films nicht nur wegen des zeitlich und geographisch anderen Kontextes, in dem er entstand, sondern vor allem wegen seiner komplexen Form. Auch für LeGrice zählt er nicht zu den Flicker-Filmen:

„Though it prefigures the flicker film, it is not strictly a flicker film in itself, as its main concern is not retinal or related to stroboscopic effects – these are by-products. Rather it is a constructivist work, a visual music that develops pattern of relationships between the periods of black screen und those of white counterpointed by the soundtrack, lengths of white noise and silence.“¹²²⁷

1226 Hein / Herzogenrath haben das unter dem Stichwort „Flicker“ in einem Glossar ausdrücklich festgehalten: “Flicker – Wechsel von weißem oder farbigem Licht mit Dunkelpausen oder Wechsel von hellen und dunklen Flächen in einer bestimmten Frequenzbreite, bei der die Impulse getrennt wahrgenommen werden. Bei sehr starkem Licht ist das Nachbild des Lichtimpulses noch während der Dunkelpause auf der Netzhaut vorhanden und vermischt sich mit ihr. Durch die Vermischung von Lichtimpulsen und Nachbildern entstehen Bilder, die nur in der Wahrnehmung existieren. Auch die Filmprojektion beruht auf einem Flicker. Hier ist jedoch die Frequenz so hoch, dass das Licht als kontinuierlich wahrgenommen wird.“ Hein/Herzogenrath 1977, 33

1227 LeGrice 1977, 96. Zur Konstruktion des Films siehe Peter Weibel in: Hein/ Herzogenrath 1977, 216-218 sowie zur Geschichte und Kontext des ‚Wiener Formalfilms‘: Weibel in Hein / Herzogenrath 1977, 174-180; Peter Weibel / Valie Export: *Wien – Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt/M. 1970, unpag. Und:

Entscheidend für die Entwicklung dieser kinematografischen Anordnung war *The Flicker* (1966, 30 Min.) von Tony Conrad, der ihn selbst als eine Untersuchung über die Effekte stroboskopischer Techniken anlegte und beschrieb:

„I had certain ideas which I wanted to see done on film. I had seen stroboscopic effects and I had been stunned by the tremendous impact, the experiences that I had under stroboscopic light. I also knew that stroboscopic light had been used effectively in the productions of rock'n roll (...). I wanted to develop it further. The patterns that I selected to use in *The Flicker* are an extension of the usual stroboscope techniques into a much more complex system. The Flicker employs harmonic relations, speeds, pulses and patterns different from those used until now.“¹²²⁸

„Strobe light“ – das Conrad hier anspricht – wurde zu einem wichtigen Element der Light Shows, die als gestaltetes Projektions- und Lichtenvironment sowohl im Kunst-Kontext wie im Popmusik-Kontext der Zeit eine Rolle spielen. Conrad wusste von der diagnostischen und therapeutischen Anwendung stroboskopischen Lichts¹²²⁹ und berichtet von Erfahrungen mit Selbstversuchen: „In 1962 I first found that I could produce phantastic semi-hallucinatory and hypnotic effects using flicker from an altered 16mm projector.“¹²³⁰ Er hatte zudem als Musiker, der u.a. mit den späteren Gründungsmitgliedern von Velvet Underground, John Cale und Angus McLise, in La Monte Youngs Formation *Dream Syndicate/ The Theater of Eternal Music* spielte¹²³¹, einen besonderen Zugang

Jonas Mekas: Interview mit Peter Kubelka. In: *Film Culture* 44, 1967, 43-47

1228 Tony Conrad, zit. nach: Jonas Mekas: An Interview mit Tony Conrad: On the Flickering Cinema of Pure Light (24.3. 1966), in: Mekas 1972, 228-232, hier: 230

1229 In einem Brief von 1965 schrieb Conrad u.a.: „In fact, it is widely known that flicker is the standard diagnostic text for epilepsy. It was used in World War I in treatment of battle neuroses. And so on. I devoted a good deal of my time to researching the ramifications of these various applications, including any possible legal liability in the event of an unfortunate occurrence of unexpected epileptic seizure.“ Und am Anfang heißt es allgemeiner: „My background in the analytical and physiological sciences has always tended to bend my esthetic inclinations in the direction of the ambiguous outer limits of human sensation.“ Tony Conrad: On *The Flicker* (From a letter to Henry Romney, dated November 11, 1965). In: *Film Culture* No. 41, 1966, 1-3, hier: 2 und 1

1230 ebenda, 2

1231 Über diese Zusammenarbeit, die 1963/64 stattfand, sagte John Cale: „La Monte war für mich vielleicht der beste Teil der Ausbildung und bedeutete die Einübung in musikalische Disziplin. Wir bildeten eine Gruppe namens *The Dream Syndicate*, die

zu Rhythmik (eben nicht nur des Lichts) und dem was er selbst als „working concept of rhythmic harmony“¹²³² bezeichnete, an dessen Realisierung Young arbeitete.¹²³³ Auf der Basis dieser Kenntnisse hat er *The Flicker* konstruiert als ein langsames Hereintauchen in und Wieder-Herausführen aus dem Frequenzbereich, in dem pulsierendes Licht als ‚Flicker‘ entsprechende Effekte auf der Retina bzw. im Kopf erzeugt.

„The Flicker moves gradually from 24 fps (flashes per second, die Verf.) to 4 fps and then back out of the flicker range again. The first notable effect is usually a whirling and shattered array of intangible and diffused color patterns, probably a retinal after-image type of effect. Vision extends into the peripheral areas and actual images may be ‚hallucinated‘. Then a hypnotic state commences, and the images become more intense. (...) The brain itself is directly involved in all of this; it is not coincidental that one of the principal brain-wave frequencies, the so-called alpha-rhythm lies in the 8-16 cycles per second range.“¹²³⁴

aus zwei elektrisch verstärkten Stimmen, einer verstärkten Violine und meiner eigenen elektrischen Viola bestand. Das Konzept der Gruppe war, Noten ohne Unterbrechung zwei Stunden zu halten. La Monte hielt die tiefsten Noten, ich mit der Viola die nächsten drei, seine Frau Mariaan wieder die nächste und ein gewisser Tony Conrad hielt die höchste. Das war meine erste Gruppenerfahrung – und was für eine.“ Cale in: Bockris/ Malanga 1988 (O:1983), 15. Siehe auch: Tony Conrad: Inside The Dream Syndicate, in: *Film Culture* 41, 1966, 5-8

1232 Conrad 1966 (letter), 1

1233 Nur als ein kurzer Verweis sei hier Nyman zitiert: „It would be difficult to underestimate the significance of many of Young's innovations: the continuous practical research into certain psycho-acoustical phenomena ('To my knowledge there have been no previous studies of the long-term effects of continuous periodic composite sound waveforms on people'), the sustaining of a select band of sounds over extremely long durations; the introduction of constants (the drone for instance); the establishment of an unbroken continuity, which is entirely filled with sounds.“ Nyman 1974, 123. Eine ausführliche Werk- und Literaturliste findet man u.a. unter: <http://melafoundation.org/lmyresum.htm>

1234 Vor dieser zitierten Stelle erläutert Conrad diese unterschiedlichen Effekte verschiedener Frequenzen der Lichtimpulse: „Technically, the range of perception of flicker or stroboscopic light is below a frequency of about 40 fps, above which the light is seen as continuous. Normal projection is at 24 fps. Below about 4 fps, the only real effect is of the light switching on and off. But in the range from 6 to 18 fps, more or less, strange things occur.“ Conrad 1966, 2. Der Kunstkritiker Toby Musman, der ein Gespräch mit Conrad zu dem Film führte, berichtete von weiteren halluzinatorischen Effekten: „I not only experienced color changes, very abstractly though, but

Das visuelle Ein- und Wieder-Auftauchen aus dem Flickerbereich wird vom Soundtrack, so wie ihn Sitney beschrieben hat, unterstützt.¹²³⁵ So konzipiert ist der Film von Conrad eben nicht nur eine Studie in Reduktion und Wiederholung als minimalistische Strategien, sondern Teil der Experimente, die die medialen Anordnungen unmittelbar an körpereigene Impulse und Rhythmen koppeln (bio-feedback), wie es Composer-Performer mit Gehirnwellensensoren und anderen Geräten gemacht haben. Zu den unmittelbaren Vorläufern im Bereich der optischen Experimente gehört u.a. die von Brion Gysin, Ian Sommerville und William Burroughs entwickelte, erprobte und beschriebene *Dream Machine*¹²³⁶, die sie als eine „Möglichkeit der Bewusstseinerweiterung ohne Umweg über chemische Substanzen“¹²³⁷ sahen. Das ‚Sehen mit geschlossenen Augen‘, wie es Gysin als Vollendung der Kunst in reinem Licht anpreist¹²³⁸, hatte Mekas schon 1964 in seinem *Movie Journal* unter der Überschrift *On the Expanding Eye* als einen Aspekt einer neuen Film,sprache‘ annouciert.¹²³⁹ Mekas, der der Diskussion um den ‚strukturellen Film‘, wie seinen wenigen Kommentaren zu entnehmen ist, distanziert gegenüberstand¹²⁴⁰, interessierte sich vor allem für die sensu-

also that the screen was moving and growing in size and that the surrounding space of the movie house was completely unstable.“ Toby Mussman: An Interview with Tony Conrad. In: *Film Culture* 41, 1966, 3-5, hier: 4

1235 „Conrad built one long crescendo – diminuendo with a single blast of stereophonic buzz for the soundtrack.“ Sitney 1969, 8

1236 „I have made a simple flicker machine: a slotted cardboard cylinder which turns on a gramophone at 78 rpm with a light bulb inside. You look at it with your eyes shut and the flicker plays over your eyelids.“ Ian Sommerville, zit. nach: Mekas 1972, 119. Siehe auch Gysin, abgedr. In: William S. Burroughs / Daniel Odier: *Der Job. Gespräche* (O:1969), Frankfurt/M., Berlin 1973, 165 ff. Siehe dazu auch: Barbara Büscher: *Flickermaschinen – Die sechziger Jahre. Materialien zu Wahrnehmung, Drogen, Schreiben und Licht-Kunst*. In: *Kaleidoskopien* H.1, 1996, 48-55

1237 Carl Weissner: *Das Burroughs-Experiment*. In: Michael Köhler (Hrsg.): *Burroughs – eine Bild-Biographie*, Berlin 1994, 22-116, hier: 65

1238 „What is art? What is color? What is vision? These old questions demand new answers when, in the light of the Dream Machine, one sees all of ancient and modern abstract art with the eyes closed.“ Gysin zit. nach: Mekas 1972, 119

1239 Jonas Mekas: *On the Expanding Eye* (6.2.1964). In: Mekas 1972, 118-120; und auch u.a.: ebenda, 144-146, 147/148

1240 Siehe z.B. Jonas Mekas: *On Film Structuralists* (22.5.1969); *More on Form, Structure and Proportion* (29.5.1969). In: Mekas 1972, 344-348

ellen Effekte und neuen Wahrnehmungsformen, die durch diese Filme möglich wurden. In der Konzentration der Experimente auf die Eigen-Wahrnehmung, auf die einmal angestoßenen unwillkürlich ablaufenden bilderlosen Bilder, die das Gehirn produziert, liegt wiederum eine Verbindung zu dem, was sich Higgins mit *A Tiny Movie* als ‚wirklichen‘ Film vorstellte. Und auch Conrad spricht davon, „that we have to change our way of thinking and accept the new filmic condition that the images are going to come at you from the white screen“.¹²⁴¹

Während Conrad’s Film ebenso wie der von Kubelka aus dem Wechsel von reinen schwarzen und weißen Kadern strukturiert ist, arbeitete Paul Sharits – der auch mit mehreren Filmen auf der Fluxfilm-Rolle vertreten ist¹²⁴² – 1966 in *Ray Gun Virus* (Ton, 14 Min.) zum ersten Mal mit farbigem Flicker, d.h. mit dem Wechsel monochromer Farbkader, deren Farben nach einem komplizierten System wechseln. Sowohl Scheugl/Schmidt wie LeGrice haben darauf hingewiesen, dass die formale Struktur im Prozess der Projektion ‚verschwindet‘ – für den Zuschauer nicht mehr erkennbar ist – und dass dies der Grund gewesen sein mag dafür, dass Sharits gelegentlich den Filmstreifen selbst ausgestellt hat.¹²⁴³ Dieser Umgang mit dem Film weist zugleich auf Sharits’ Herkunft aus der Malerei. In seinen *Notes on Film* beschreibt er für seine Filme eine in Hinblick auf die beim Zuschauer avisierten Wahrnehmungseffekte vergleichbare Zielsetzung, wie sie Conrad formuliert hat:

„Light-color-energy patterns generate internal time-shape and allow the viewer to become aware of the electrical-chemical functioning of his own nervous system.“¹²⁴⁴

Allerdings wird in den folgenden Filmen deutlich, dass er den ‚reinen‘ Flicker in zweierlei Weise kontextualisiert.

In Filmen wie *Piece Mandala* (1966, Farbe, Ton, 5 Min.), *N:O:T:H:I:N:G* (1968, Farbe, Ton, 35 Min.) und *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968, Farbe, Ton, 12 Min.)

1241 Conrad in: Mussman/Conrad 1966, 5

1242 Die o.g. Videoverision enthält: *Sears Catalogue* 1-3 (1965, 28 Sek.), *Dots 1 & 2* (1965, 35 Sek.), *Wrist Trick* (1965, 28 Sek.), *Unrolling Event* (1965, 5 Sek.), *Word Movie* (1966, 3Min. 50Sek.)

1243 Davon berichtet LeGrice in: Legrice 1977, 107

1244 Paul Sharits: *Notes On Films 1966-68*. In: *Film Culture* 47, 1969, 13-16, hier: 14

montierte er in diesen Farbflicker Positiv/Negativ-Aufnahmen von Gegenständen, einem nackten Paar beim Sex oder seinem Kopf mit einer an die Zunge angelegten Schere. Sitney der N:O:T:H:l:N:G als den gelungensten dieser Filme beurteilt, sieht darin eine zeitliche Markierung für den Zuschauer:

„Sharits molds the viewer’s attention and punctuates it by incorporating into his seemingly circular flicker films (the mandala is his chosen shape) linear signs for determining how much of the film’s time expired, how much time is yet to come.“¹²⁴⁵

Das ist sicherlich nur eine Lesart dieser ‚Unterbrechungen‘ – sie sind ebenso ein kurzes Aufblitzen ‚realer Objekte‘ im Strom farbigen Lichts. Und Sharits selbst versteht sie als „thematic structures“.¹²⁴⁶

Der zweiten Kontext – im Titel von *Piece Mandala* bereits angekündigt – eröffnet wiederum die Referenz an meditative Praktiken, östliche Religion und Philosophie und die zeitgenössischen psychedelischen Experimente. Dem entspricht die kreisförmige Struktur seiner Filme.

„*Piece Mandala* (...) is meant to provide a short but intense meditative experience. ‚Meditative‘ implies suspension of time and spatial direction; circularity and simultaneity are basic characteristics of mandalas, the most effective tools for turning perception inward. In this temporal mandala, blank color frequencies space out and optically feed into black and white images of one love-making gesture which is seen simultaneously from both sides of its space and both ends of its time. Color structure is linear-directional but implies a larger infinite cycle; light-energy and image frequencies induce rhythms related to the psychophysical experience of the creative act of cunnilingus.“¹²⁴⁷

Zirkularität als strukturelles Merkmal, die Farbsymbolik, die auf wahrnehmungsphysiologische Effekte zielt, und das Verständnis von Licht/Farbe als Energie – Aspekte, die Sharits in seinen Texten herausstellt – verweisen, wie die gesamte Einbettung in fernöstliche religiöse Praktiken, auf Filme (und Filmemacher), die Youngblood Titel ‚Toward cosmic consciousness‘ dargestellt hat. Erwähnen möchte ich hier einerseits die Filme von Jordan Belson und zum anderen die Computerfilme der Whitney-Brüder, von denen vor allem James Whitney’s *Yan-*

1245 Sitney 1979, 387

1246 Sharits 1969, 13

1247 ebenda, 14

tra (1950-58) und *Lapis* (1963-66) in diesem Kontext zu analysieren wären.¹²⁴⁸

Belson, selbst praktizierender Buddhist, der zunächst bekannt wurde als visueller Gestalter der VORTEX-Konzerte (1957-1959), hat mit *Allures* (1961) und *Re-Entry* (1964) wesentliche Beiträge zu dem, was als West Coast Abstraktion in der Filmgeschichte gehandelt wird¹²⁴⁹, geleistet. Formale Analogien zwischen dem Flug ins All und Tod/Wiedergeburt-Zyklen, insbesondere im letztgenannten Film basierten wiederum auf kinematografischen Techniken, die die Wahrnehmung des Zuschauers ganz in diesen ‚Kosmos‘ hineinzogen, immersive Environments erzeugten, die Belson selbst als Teil spiritueller Erfahrungen in besonders kontrollierte Situationen stellen wollte.¹²⁵⁰

„(...) especially *Re-Entry*’s climactic section which simulates movement through space to arrive at a perfect circle in a black space, a cosmic tunnel down which the camera looks into the light.“¹²⁵¹

Nicht nur in dieser Analogie zwischen Raumfahrt und Bewusstseinerweiterung findet sich ein Beispiel für eine besondere zeitgenössische Relation zwischen Kunst und Technik, wie sie als Verbindung von Hippie-Subkultur und High-Tech-Entwicklung gerade an der Westküste der USA entstand.

Indem die Experimente einer ganzen Reihe ‚struktureller Filme‘ ebenfalls ein Eintauchen (Immersion) des Zuschauers in die mediale Anordnung voraussetzen und provozieren – anders wird der ‚Anschluss an die Retina‘ nicht funktionieren – legen sie zwar die analytische Zerlegung des technischen Dispositivs zugrunde, verspielen aber deren Distanzierung in einer neuen Synthese. Sie setzt auf eine gänzlich andere Motivation (sowohl von Seiten des Künstlers wie des Rezipienten) als das Analyse vorführende und (in Bezug auf das mediale Dispositiv und den Kunst-Kontext) selbstreflexive Vorgehen. Beide künstlerische

1248 Das Verhältnis von Abstraktion/Konkretion und Reduktion bzw. Minimalisierung zu diesen ‚psychedelischen‘ Strategien (deren formale Repertoires möglicherweise an intuitives Wissen über Wahrnehmungs-Neurophysiologie anknüpfen) müsste über den hier gesetzten Rahmen hinaus differenziert untersucht werden.

1249 Siehe neben vielen anderen: William E. Moritz: *Der abstrakte Film seit 1930 – Tendenzen der West Coast*. In: Hein / Herzogenrath 1977, 128-147

1250 Davon schreibt: James 1989, 132

1251 ebenda

„Struktureller“ Film – der Rohzustand: Zeitstrukturen, Isolierung der medialen Komponenten, Licht/Bild/Bewegung und der direkte Anschluss an die Retina

Strategien basieren – das bleibt festzuhalten – auf einer ersten gemeinsamen Operation: sie durchstreichen die konventionalisierte Funktionsweise des Mediums und holen damit Medialität (des Kino/Film-Dispositivs) an die Oberfläche.

Expanded Cinema in Performance: von der Zerlegung des Kino-Dispositivs zu neuen Synthesen von Licht - Bild - Bewegung

Die Vielfalt der Expanded Cinema-Performances, die sich auf dem *New York Cinema Festival 1* zeigte, hat ihre Basis in der grundlegenden Verbindung zwischen Live Aktion und Zerlegung des medialen Dispositivs, wie sie am Beispiel von Paik und Higgins, aber auch im Übergang von Film zu Performance bei der Arbeit mit dem Filmstreifen als Material deutlich geworden ist. Performance steht dabei zum einen für die Betonung des Prozesscharakters, der in neuer Weise die Wahrnehmungstätigkeit des Zuschauers einbezieht und reflektiert, wie auch für die Ausdehnung in einen ‚environmental event‘, der Raumanordnung und zeitliche Strukturierung, wie sie im Kino-Dispositiv konventionalisiert sind, durchstreicht und verschiebt. Performance steht zudem für die Auflösung der technisch fundierten narrativen Kontinuität, für Reduktion und Isolierung medialer Komponenten und – als wesentlicher Aspekt – für deren live gesteuerte, d.h. je aktuell erst realisierte und kombinierte Vor-Führung. Das analytische Interesse der Künstler verschiebt sich dabei zunächst auf das Kino-Dispositiv, nimmt die Anordnung von Leinwand – Projektor – Zuschauerraum/Kinosaal zum Ausgangspunkt. Oder spielt dann – wiederum Film/Bilder integrierend – mit den Differenzen zwischen den beiden Repräsentationsformen Theater und Film, indem wiederum Elemente dieser Anordnung neu ‚besetzt‘ werden. Je weiter sich die Performances auf der Basis seiner Zerlegung von der Einfachheit und Demonstrativität minimaler Aktionen entfernen und komplexere Strukturen bis hin zur Integration narrativer Elemente und ‚found situations‘ entwickelt werden, umso mehr tritt der allgemeine Charakter als Performance vor den analytisch-dekonstruktiven Bezug zu Film/Kino. Das hängt u.a. – wie man an den folgenden Beispielen sehen wird – eng zusammen mit den thematischen oder formalen Kontexten, in denen die Künstler Reduktion und De-Konstruktion jeweils einfügen.

In der folgenden Systematisierung werde ich einige Beispiele der aus dem Umkreis des Wiener Aktionismus agierenden Film/Performer einbeziehen, um punktuell Verbindungen und Differenzen zu der Szene deutlich zu machen, die sich auf dem *New Cinema Festival 1965* präsentierte.¹²⁵²

Licht/Bilder und Schatten/Spiele: Leinwand, Kinosaal, Projektor - vorgeführt, Durchstreichen der Reproduzierbarkeit, film-historische Rückgriffe

In der Kombination von Reduktion/Isolierung der medialen Komponenten und Performance lassen sich zwei grundlegende Verfahren systematisieren, die dann jeweils in individuellen Konzeptionen von Künstlern weiterentwickelt und/oder neu kontextualisiert werden. Das eine ist die Konzentration auf eines der Elemente des Kino-Dispositivs (Leinwand, Projektor, Filmstreifen), das live vorgeführt und damit aus seinem Funktionszusammenhang herausgelöst wird. Entsprechende Arbeiten am/mit dem Filmstreifen/Zelluloid als Material sind im vergangenen Abschnitt schon vorgestellt worden. Die Darstellung dieses Verfahrens wird im folgenden erweitert auf solche Performances, die Leinwand, Projektor und den Kinosaal als Ort der Vorführung (sowohl von Film wie von Live-Aktionen) zum Ausgangspunkt machen.

Auf der Basis der Freilegung der Kino-Anordnung wird mit dem zweiten Verfahren der Reproduktionscharakter von Film durchstrichen und der Kino-Raum mit Projektorlicht und Leinwand als Anordnung für ein „living movie“, wie es Renan am Beispiel Paiks formuliert hat. Paik selbst hat ja dieses Durchstreichen ausdrücklich thematisiert („Film ceases to be REPEAT art ...“) und mit seinen dort

¹²⁵² Auch in diesem Kontext geht es nicht um eine historisch-systematischer Erfassung, sondern um die grundlegenden Operationen des Expanded Cinema, die nur exemplarisch dargestellt werden können. Hein hat darauf hingewiesen, dass die Entwicklung in den 1970er Jahren in Europa weitergeführt wurde. Siehe Hein/Herzogenerath 1977, 256 f.

beschriebenen minimalen Aktionen praktiziert. Auch in seinem *Filmszenario* ist das als eines der möglichen Verfahren festgehalten: „10. Projiziere mit dem Projektor ohne Film und...du kannst in der Mitte vor der weißen Leinwand sitzen, ohne was zu sagen, oder du kannst dir langsam dein Haar schneiden (...).“¹²⁵³ Peter Weibel hat in *Nivea* (1966/67) einen aufgeblasenen Wasserball mit der Aufschrift ‚Nivea‘ vor die angestrahlte Leinwand gehalten: „akteur steht bewegungslos 1 minute (gleichsam als stehkader) vor der leinwand, auf die leerkader projiziert werden, begleitet von einem kamerageräusch auf tonband.“ In seinem Kommentar betont er, dass „technische reproduzierbarkeit durch unmittelbarkeit ersetzt wird“ und versteht diese Transformation ins Performative, mit der – im Gegensatz zum Film – Herstellen und Vorführen als ein Prozess erscheint, als „befreiung von der industrie“.¹²⁵⁴ Die Schattenbilder, die bei der Durchführung dieser Aktionen auf der Leinwand erscheinen, werden dann – insbesondere in den Arbeiten von Kenneth Jacobs – zu einem eigenständigen künstlerischen Verfahren entwickelt und sind zugleich Rückgriff auf die Vorgeschichte der Licht-Bild-Kunst. So wird aus dem „living movie“ eine Untersuchung über verschiedene Konstellationen von Licht/Bewegung und Performer/ Bewegung, die eine Unterscheidung zwischen expanded cinema und expanded theatre nicht mehr sinnvoll erscheinen lässt. Das Durchstreichen des Reproduktionscharakters von Film, das in den Äußerungen von Paik und Weibel besonders hervorgehoben wird, ist die Basis aller Transformationen des Kino-Dispositivs ins Performative.

Die Leinwand oder Projektionsfläche der Kino-Anordnung wird in verschiedener Weise zum Gegenstand von Live-Aktionen. Die Leinwand wird bewegt, zerschnitten oder durch andere Objekte als Projektionsfläche ersetzt. Paik bewegte in einer seiner Performances auf dem *New Cinema Festival* die Leinwand mit der Hand¹²⁵⁵, während der Film *Breathdeath* von Stan Vanderbeek darauf projiziert wurde, und setzte damit eine aktuell generierte Bewegung zu der Bewe-

1253 Nam June Paik: *Filmszenario* (1962/67). In: Hein / Herzogenrath 1977, 168-169, hier: 169

1254 Stichwort ‚Peter Weibel‘. In: Export / Weibel 1970, 258

1255 Renan 1968, 247

gung des Films in Beziehung. In seinem *Filmszenario* möchte er die Leinwand als Projektionsfläche durch einen Wasserfall, oder –strahl oder die Oberfläche eines Swimmingpools ersetzen.¹²⁵⁶ Der Wiener Hans Scheugl will seinen Film *Sugar Daddies* (1968), der Aufnahmen von Inschriften und Zeichnungen an den Wänden einer Toilette zeigt, wiederum auf die Wände einer Toilette projizieren.¹²⁵⁷ Hier wird nicht nur die Leinwand ersetzt und der Kinosaal als Ort der Vorführung verlassen, sondern auch Film als Repräsentationsform thematisiert, in dem die mediale Realität des Aufgenommenen mit der aktuellen Realität eines vergleichbaren Objektes ins Verhältnis gesetzt wird. Das Verhältnis von Objekt und Film/Bild wird ebenfalls in den Performances reflektiert, in denen der Körper der Live Agierenden wiederum zur Projektionsfläche wird – wie es z.B. Ed Emshwiller in *Body Works* und Stan Vanderbeek in *Pastorale: et al*, die beide auf dem Festival 1965 gezeigt wurden, gemacht haben. In den Statements der *austrian filmmakers cooperative*, zu denen die hier zitierten Wiener Film/Performer gehören, heißt es dazu:

„wenn der ort des films nicht die leinwand ist, können häuser wieder auf häuser projiziert werden und körper wieder auf körper. decken sich abbild und objekt, werden abbild und zelluloid überflüssig, häuser werden wieder als häuser vorgeführt. die technische reproduzierbarkeit wird ersetzt durch unmittelbarkeit, mit ihr der objektive charakter des films aufgehoben (...).“¹²⁵⁸

Die Isolierung einer Komponente der medialen Anordnung Kino wird hier in weiterreichende konzeptionelle Überlegungen eingefügt, die auf das Durchstreichen der Reproduzierbarkeit zielen.

Der in den frühen 1960er Jahren zum Umkreis von Fluxus gehörende japanische Komponist Takehisa Kosugi machte in seiner Performance *Film & Film No. 4* (1966) eine Papierleinwand, vom Projektor mit einfachem Licht angestrahlt, zum Objekt der Reflektion, indem er sie vom Zentrum aus spiralförmig ausschnitt bis das Licht den hinter der Leinwand liegenden Raum beleuchtete.¹²⁵⁹

1256 Hein / Herzogenrath 1977, 168

1257 Stichwort ‚Scheugl, Hans‘. In: Scheugl/Schmidt 1974, 806-811, hier: 810

1258 (Peter Weibel): Statement im Stichwort ‚austrian filmmakers cooperative‘. In: Weibel / Export 1970, 288

1259 Scheugl / Schmidt 1974, 254; siehe auch *Film Culture* 43, 1966, 8

Mit dem Zerschneiden der Leinwand operierte auch die Wiener Performance-Künstlerin Valie Export in *Cutting* (1968). In dieser mehrteiligen Performance zerschneidet sie die Papierleinwände zweifach: sie schneidet projizierte Fenster aus – öffnet sie im Wortsinn –, schneidet einen Satz aus, schneidet dann aber auch eine Projektion aus Stoff aus und schneidet (rasiert) die Brusthaare auf einem nackten männlichen Oberkörper.¹²⁶⁰ Dabei wird zum einen die Leinwand als Projektionsfläche transformiert und verschiedene Objekte als Projektionsfläche neu ‚besetzt‘. Zum anderen wird in verschiedenen Referenzen an den Begriff des ‚cutting‘ wortspielerisch der (Film) Schnitt aus seinem Produktionskontext herausgelöst. Valie Export erläuterte diesen Zusammenhang:

„das filmtechnische verfahren des schneidens ist der operator der herstellung von film und wirklichkeit. nicht zelluloid wird geschnitten, auch nicht mir der klebepresse, sondern die materialien und verfahren des schneidens werden individuell transformiert und auf andere elemente des verbandes film, die ebenfalls abstrahierend transformiert wurden, angewandt. die variable 1 (leinwand) bspw. wird auf 3 verschiedene weisen besetzt: papierleinwand, stoffleinwand, hautleinwand. diese verschiedenen elemente bedingen dann auch verschiedene verfahren.“¹²⁶¹

Was hier neben der analytischen Untersuchung des Kino-Dispositivs in die Konzeption der Performance einging, tritt deutlicher noch hervor in der wohl bekanntesten Expanded Cinema-Aktion Valie Exports *Tapp und Tastkino* (1968): das ist die Bearbeitung des eigenen (nackten) Körpers (oder ihres damaligen Partners Peter Weibel). Der Körper wird wie ein Material unter anderen Materialien behandelt wird, gleichzeitig werden provokative Zeichen gegen sexuelle Tabus gesetzt. Für *Tapp und Tastkino* hingte sich Valie Export einen kleinen Bauchladen mit zwei Öffnungen um die nackte Brust und bietet sie den Händen der Zuschauer zum Betasten an. Die Dekonstruktion des Kinosaals als Ort der Film-Vorführung tritt damit weitgehend zurück hinter die Anforderung, die auch der Titel der Aktion umfasst – das Sehen durch Tasten zu ersetzen – und die thematischen Kontexte Nacktheit/Intimität und Voyeurismus:

„busen ist ein zentrales thema der filmindustrie, weil fixierte partialtriebe –

1260 Valie Export. In: Export / Weibel 1970, 260/261

1261 ebenda, 260. Siehe dazu auch: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.): *Spilt:Reality VALIE EXPORT*, Wien 1997, 52 ff

exhibitionismus auf der leinwand, voyeurismus im publikum – eine ständige quelle der manipulation und ausbeutung des publikums sind.“¹²⁶²

Exports Expanded Movie Aktionen, in denen sie wie in anderen Performances, die nicht mit Kino/Film arbeiten, immer wieder den eigenen Körper zum Feld der Auseinandersetzung nicht zuletzt um gesellschaftliche Konstruktionen von Weiblichkeit gemacht hat, lassen sich nicht auf den Aspekt der Zerlegung des medialen Dispositivs reduzieren.

Zieht man zwei weitere Beispiele, die das Kino als Ort der (Film) Vorführung vorführen heran, so wird deutlich, wie unterschiedlich die Operationen der Reduktion, Zerlegung und Reflektion von verschiedenen Künstlern kontextualisiert werden.

Zwei Aktionen von Ernst Schmidt *Ja/Nein* (1968) und *Demonstration* (1968)¹²⁶³ reduzieren die Vorführung auf einzelne Elemente des Kinosaals selbst, auf das Ein- und Ausschalten des Lichts, die Änderung des Leinwandformats und das Öffnen und Schließen des Vorhangs. In *Ja/Nein* wird letzteres verdoppelt durch die Projektion eines Films, der ebenfalls und synchron das Öffnen und Schließen des Vorhangs zeigt.¹²⁶⁴ Eine vergleichbar minimale Demonstration dessen, was neben der medialen Anordnung Leinwand – Projektor – verdunkelter Raum noch alles zur Situation der Vorführung gehört, hatte Paiks Filmszenario vorgesehen: „Schalte im Kinosaal (...) mehrmals die ‚Rauchen verboten‘-Beleuchtung an und aus.“¹²⁶⁵ Im Grunde wird hier Aktion auf eine einzelne demonstrative Geste reduziert, die an ‚single events‘ der Fluxus-Aktivitäten erinnert, ohne aber deren Reflektion über zeitliche Strukturierungen aufzunehmen.

Ein wesentlich anderer Aspekt bildet den Ausgangspunkt von Claes Oldenburg's *Moviehouse*, das auf dem Festival 1965 zu sehen war. Oldenburg, insbesondere durch seine ‚soft sculptures‘ einer der bekannten Pop Art-Künstler,

1262 Valie Export. In: Export / Weibel 1970, 261

1263 Scheugl / Schmidt 1974, 256

1264 Ernst Schmidt. In: Export / Weibel 1970, 256

1265 Hein / Herzogenrath 1977, 168

hatte 1960 begonnen, seine skulpturalen Environments, z.B. *The Store*¹²⁶⁶ zu ‚bespielen‘, performativ zu erweitern. Er gehörte auch zum Kern der ‚Happening‘-Künstler.¹²⁶⁷ *Moviehouse* erscheint in diesem Zusammenhang als Teil einer Reihe von Performances, die sich mit ‚found locations‘ auseinandersetzen. Oldenburg hat seine Arbeiten selbst so unterteilt:

„After that, starting with *Sports* (1962) which followed the *Ray Gun Theatre*, you get a group of performances where the place, the actual place becomes very important. Examples include *Moviehouse* (1965), the automobile parking lot of *Autobody's* (1963), and the farmhouse in *Dallas for Injun* (1962) and the swimming pool of *Washes* (1965).“¹²⁶⁸

In *Moviehouse* macht Oldenburg das Kino als Licht-Spiel-Haus zum Sujet, wie es der Titel annonciert. Aber er führt nicht technische Elemente des Kino-Dispositivs vor, sondern setzt die Reduktion des Kinos auf Projektor/Licht und Kinosaal voraus. Auf dieser Basis agieren seine Performer als typisierte Kino-Zuschauer bzw. Platzanweiserinnen, denen die Zuschauer seiner Performance von den Seitengängen aus zuschauen. Ort und Aktion des Zuschauens werden verdoppelt, der ‚Film‘ findet als performative Aktion im Licht des Projektors in den Sitzreihen des Saals statt. Insofern ist seine Performance nicht nur eine Thematisierung des Kinos als Ort der Film-Vorführung, sondern ebenso eine der Studien über Licht/Spiel und Bewegung.

„I didn't want people to look at a film. Originally the idea was to have the audience onstage looking at the players, but the stage was too small so I had to put them in the aisles. The idea was to see the movement in the theatre.“¹²⁶⁹

Oldenburg lenkt die Aufmerksamkeit auf die soziale/kommunikative Situation Kino in einer Folge von Aktionen, die alles das, was man im Kino macht/

1266 Siehe dazu: Haskell 1984, 69 ff. Kostelanetz hat darauf hingewiesen, dass Claes Oldenburg ein Buch mit dem Titel *Store Days* (1967) veröffentlichte. Siehe Kostelanetz 1968, 134

1267 In Kirby's Buch „Happenings“ ist Oldenburg neben Jim Dine, Red Grooms und Robert Whitman vertreten: Kirby 1965, 200-287

1268 Oldenburg zit. nach: (Interview mit Oldenburg). In: Kostelanetz 1968, 133-162, hier: 141

1269 ebenda 151

machen kann – außer dem konzentrierten Schauen auf die Leinwand – typisiert¹²⁷⁰ und – z.T. mit Masken und Kostümen – zu vielen kleinen Geschichten stilisiert. Die gesamte Bewegung der Performer ist durch eine einfache musikalische Begleitung rhythmisch strukturiert.¹²⁷¹ Bildet das Ausschneiden, Vor-Führen und Neu-Zusammensetzen von Handlungen¹²⁷², die Kino-Alltag sein können, die Grundlage der Performance, soll in diesem Kontext wiederum auf die Apparatur hingewiesen werden. In der Reduktion auf Projektor/Licht – Leinwand – Kinosaal wird sie als Bestandteil dieser besonderen performativen Anordnung vorgeführt: „I was trying to make the movement of this machine more feelable; to call attention to the character of the machinery.“¹²⁷³ Gespielt wird mit Effekten, die aus den Besonderheiten des Projektors als Lichtquelle resultieren, dem Flickern des Lichts, Schattenbildung u.a. Ähnlich wie das Flickern die Kontinuität einer gleichmäßigen Ausleuchtung durchstreicht und damit heraushebt, das die mediale Apparatur besondere Bedingungen schafft, ‚besetzt‘ das Laufgeräusch als Grundton die akustische Ebene. Eine grundlegende Referenz, die – wie van Bruggen gezeigt hat – die Arbeit von Oldenburg weiterhin durchziehen wird, stellen dabei die Masken her, die eine Abstraktion von Mickey Mouse umfassen – eines Maus-Kopfes, der aus geometrischen Formen aufgebaut ist. Diese ‚geometric mouse‘ ist eine Kombination zwischen den Umrissen einer frühen Filmkamera und einer stereotypisierten Mickey Mouse und in dem von van Bruggen zitierten Titel der Performance, die gegenüber dem hier zitierten leicht variiert, wird diese formale Analogie wiederholt: das Kino wird zum ‚Moveyhouse‘¹²⁷⁴

1270 Zur Arbeit mit Typisierungen sagt Oldenburg allgemein: „I value stereotypes, conventions, because they are ‚frozen‘ in time, objectified.“ In: Kostelanetz 1968, 158

1271 Oldenburg hat in dem schon zitierten Gespräch mit Kostelanetz sowohl die Arbeitsweise/ Vorbereitungen als auch einzelne Elemente und Aktionen von *Moviehouse* beschrieben. Siehe Kostelanetz 1968, 145-153. Außerdem existieren Beschreibungen in: Kostelanetz 1994, 111/112 und Gruen 1967, 147

1272 Diese Struktur von Happenings, die Kirby als „compartmentalized“ beschrieben hat, bezeichnete Haskell als „a series of anecdotes“, was auch auf *Moviehouse* zutrifft. Haskell 1984, 43

1273 Oldenburg, in: Kostelanetz 1968, 152

1274 Siehe dazu: Coosje van Bruggen: *Claes Oldenburg – Mouse Museum/Ray Gun Wing*, Otterlo/Köln 1979, 3 und 64 ff. Van Bruggen hat darauf hingewiesen, dass die vollständigen Notizen zu dieser Performance veröffentlicht sind in (war mir leider nicht zugänglich): Claes Oldenburg: *Raw Notes*, Halifax 1973

Neben der Leinwand, dem Filmstreifen/Zelluloid und dem (verdunkelten) Kinosaal wird als viertes Element des Kino-Dispositivs die Arbeit mit/am Projektor isoliert und neu kontextualisiert. Die Bewegung des Projektors wird live gesteuert, der (Film) Vorführer wird zum Akteur/Performer. Entscheidend ist auch hier – gleichgültig ob der Projektor nur als Lichtquelle benutzt oder ob ein Film vorgeführt wird – das Durchstreichen der Speicher/Reproduktionsfunktion des Mediums und die Akzentuierung des Prozesscharakters durch die Performance, das aktuelle Agieren vor dem Publikum. Brigantes *Burning Loops* und Scheugls zzz, die im vorigen Abschnitt in Zusammenhang mit der Thematisierung und Isolierung des Filmstreifens als Material erwähnt wurden, sind auch Aktionen am Projektor. In den multiplen Projektions-Environments und in Performances, die mit Mehrfachprojektion arbeiten, spielt der Live Mix eine wichtige Rolle, der wiederum auf neue Weise – wie Mekas an einer Präsentation von Aldo Tambellini's und Beverly Schmidt's *Moon-Dial* (1965) fasziniert beobachtete – Körperbewegung und mediale Apparatur zusammenfügt:

„(...) I saw both Tambellinis immersed in a deep dance trance of their own, moving, with hand-held projectors and slides (...) every light change, every trembling motion that took place on the stage was produced directly by their very bodies by this phantastic action-reaction“.¹²⁷⁵

Mekas stellt seine Beobachtung, die er um weitere Beispiele ergänzt, in einen Zusammenhang, der den performativen Umgang mit den technischen Apparaten des Kinos nicht allein unter analytisch-dekonstruierenden Aspekten reflektiert. Für ihn zeigt sich hier gleichzeitig der Wunsch der (Film) Künstler nach einer taktilen Interaktion, nach einer Verbindung von Körper-Bewegung und Apparatur im Produktionsprozess, wie sie für Maler und Bildhauer selbstverständlicher Bestandteil ihrer Arbeit ist. Das wird deutlicher noch werden am Beispiel der Expanded Cinema Performances – zu denen auch *Moon-Dial* gehört –, die der Verbindung von Körper-Bewegung und technisch generierter Kamera bzw. Filmbild-Bewegung nachgehen.

Was in diesem Falle im Rücken der Zuschauer stattfand, wie Mekas berichtete – also nicht Teil der Vorführung war –, wird in Vanderbeek's *Movie-Moves*

1275 Mekas 1972, 248

(1965) zentrale Aktion der Performance selbst: die Projektoren – die in der Kino-Anordnung die Bewegung erzeugen – werden zu bewegten Lichtquellen: „a choreography for projectors“ – schrieb Mekas – „four movie projectors, three slide projectors and a flashlight were used; projectionists walked on stage in a ballet of hand-held projectors“.¹²⁷⁶ Die Idee der von Performern bewegten und gesteuerten Projektoren findet sich schon unter dem Titel *Komposition ohne Namen* in Paiks *Filmszenario*:

„Mehr als fünf Interpreten stehen in den Ecken und der Mitte des Saals mit den Projektoren. Jeder Interpret hat den gleichen oder einen verschiedenen Film. Alle Interpreten spielen nach eigenem Belieben, bewegen den Projektor selbst in typischen Richtungen, mit verschiedener Geschwindigkeit. Sie können ebenfalls die Laufgeschwindigkeit ändern (...).“¹²⁷⁷

Und auch im Happening – in denen, wie man am Beispiel Robert Whitman im nächsten Abschnitt sehen wird, vielfach Dia- und Filmprojektionen eingesetzt werden – gibt es Vorläufer von Projektor-Performances. Kirby beschreibt Al Hansen's Beitrag zu *Ray Gun Spex*, einer Reihe von Performances, zu denen Claes Oldenburg im Kontext einer Ausstellung Künstlerkollegen Anfang März 1960 eingeladen hatte¹²⁷⁸:

„Several hand-held projectors moved film images at varying rates across

1276 ebenda, 213

1277 Paik, zit. Nach Hein / Herzogenrath 1977, 168

1278 „Am 29.2., 1. und 2. 3. (1960) werden in der Judson Gallery unter dem Titel *Ray Gun Spex* eine Anzahl von Performances präsentiert. Spex ist eine Abkürzung von spectacles; im Schwedischen Oldenburgs Muttersprache bedeutet es ‚burlesk‘.“ Siehe: van Bruggen 1979, 13. Oldenburg hat sein Theater/Happenings immer wieder mit dem Begriff Ray Gun bezeichnet, wie auch für einen Teil seiner Objekte deren grundlegende Form als rechter Winkel immer wieder, sei es in gefundenen oder hergestellten, eine Rolle spielt. Bruggen hat das detailliert dargelegt und dabei auch den Kontext, aus dem der ‚gefundene Begriff‘ ebenso wie das Objekt stammt, beschrieben: „Die Ray Gun taucht in den dreissiger Jahren als bevorzugte Waffe in Science Fiction-Bildgeschichten wie ‚Flash Gordon‘ und ‚Buck Rogers‘ auf sowie unlängst in Fernsehserien wie ‚Battlestar Galactica‘, ‚Star Trek‘ und in dem Film ‚Star Wars‘. Definiert wird sie als ‚eine hypothetische Zukunftswaffe, aus der tödliche oder betäubende Strahlen unbekannter Art kommen‘ (Webster's Dictionary). Oldenburg's Ray Gun schießt, aber tötet nicht. In dieser Hinsicht entsprechen sich Kamera und Ray Gun.“ (ebenda, 8)

all four walls and the ceiling. As I remember, the pictures were mostly of airplanes and parachutists. At times they would overlap or chase each other or the picture would be stopped so that the heat of the projector lamp melted the film (...)."¹²⁷⁹

Diese Arbeit stellt, wie man seiner Beschreibung entnehmen kann, nicht die Bewegung der Projektoren ins Zentrum, sondern setzt sie ein, um durch Projektionen ein Environment herzustellen, indem der gesamte Raum der Vorführung mit Filmbildern ‚bespielt‘ wird.

Ken Jacobs hat den performativen Umgang mit Projektoren in seinem „Apparition Theater of New York“, dessen erste Präsentation während des Festivals 1965 stattfand, mit anderen Verfahren der Auflösung des Kinos als Ort der Film-Vorführung kombiniert und mit einer neuen Synthese von Licht/Bild-Bewegung experimentiert. Jacobs, dessen *Tom, Tom, the Piper's Son* im vorigen Abschnitt als ein Beispiel für den strukturellen Umgang mit found footage dargestellt worden ist, hat in Zusammenhang mit seiner Filmarbeit von der Notwendigkeit des „collapse of order“ gesprochen.¹²⁸⁰ In der apparativ vermittelten Auflösung narrativer oder zu eindeutig strukturierter formaler Ordnung sollen Elemente herausgehoben werden, die der normalen Wahrnehmung von Film entgehen, die unter der Oberfläche dessen, was man bewusst sieht, liegen. Jacobs hat dieses sein künstlerisches Interesse an Film, das er bis heute verfolgt, als „mining existing film“ bezeichnet: „Seeing what film remembers, what's missed when it clacks by at normal speed“.¹²⁸¹ Seine Konzentration auf ‚found footage‘ als Ausgangsmaterial erklärt sich daraus, aber auch sein explizit historisches Verständnis von Film, nicht nur in der Beschäftigung mit Material aus der Frühgeschichte des Kinos, sondern auch in der Sicht auf Film als „cold cut of ongoing life“¹²⁸², der immer schon vergangenes Leben gespeichert hat und

1279 Michael Kirby: The Uses of Film in the New Theatre. In: *Tulane Drama Review* 33 (No.1), 1966, 49-61, hier: 50

1280 Zitiert nach: Sitney 1979, 335

1281 (Harry Kreisler) Interview with Ken Jacobs. Institute of International Studies / UC Berkely: *Conversations with History*, 1999 unter: <http://globetrotter.berkeley.edu/people/Jacobs/jacobs-con3.html> (11.1.2002)

1282 ebenda

wieder vorführt.

Tom, Tom ist ein Beispiel für dieses Vorgehen, in dem Analyse und die Bergung dessen, was sich auf und zwischen den einzelnen Filmkadern einer historischen Erzählung finden lässt, vor allem durch die Arbeit mit der Kamera („re-filming“) und den Schnitt („re-editing“) erfolgte. Das Ergebnis ist ein neuer Film, der als reproduzierbarer einer Vorführung zur Verfügung steht. Diese Arbeit hat Jacobs später weiter verfolgt, wie u.a. eine gemeinsame Arbeit mit seinen Studenten (*The Doctor's Dream*, 1978) belegt.¹²⁸³ Daneben begann er aber 1965 mit anderen Verfahren zu experimentieren, die u.a. die apparativ-vermittelte Auflösung und Untersuchung von Filmen am Projektor ausführte und damit zu (Live) Performances während einer Vorführung wurden.

„*Naomi Is a Vision of Loveliness* (1965) is an 8mm roll of Naomi Levine, which Jacobs shows on a variable speed projector. Working with different lenses that can fragment, distort, or even cause the image to spill off of the screen, he produces a kind of visual meditation on this material. *Naomi* is part of a new approach by Jacobs in which he treats cinema as controlled light.“¹²⁸⁴

‚Controlled light‘ heißt – darauf hat Renan an andere Stelle hingewiesen – ‚immediate control‘, die aktuelle Steuerung des Projektors in Performance. Diese Rückbindung des Produktionsprozesses (Film) an die Vorführung – also wiederum ein Durchstreichen seines Reproduktionscharakters/ seiner Speicherfunktion – aber auf der Basis technisch-apparativer Komponenten des Film/Kino-Dispositivs ist auch ein Kennzeichen seines „Apparition Theater of New York“, das Kino auf seine Vorgeschichte, das Schattenspiel, zurückführt. *The Big Blackout of '65: Chapter One, 'Thirties Man'* war die erste Präsentation seines ‚Theaters‘, in dem die Schatten der Live agierenden Performer den ‚Film‘ auf der Leinwand konstituierten und in dem die Steuerung und Veränderung der Lichtquellen aktuell erzeugte filmische Techniken simulierte.

„Thus Jacobs has actors in front of lights, but behind a screen. Their shadows, seen by the audience on the other side of the screen, form the movie. Location and size of the shadow image is controlled by location of

1283 Siehe dazu: Tom Gunning: *Doctor Jacobs' Dream Work*. In: *Millenium Film Journal* No. 10-11, 1981/82, 210-218

1284 Renan 1969, 153

light sources. It is possible to have ‚close-ups‘ and ‚long shots‘. And by manipulating the light sources in certain ways, it is possible to have cuts and dissolves, and even multiple-imposition.¹²⁸⁵

Schatten erscheinen als zweidimensionales Bild – in Bezug auf die live agierenden Performer als Abstraktion – menschlicher Körper (oder Objekte) in Bewegung. Jacobs Schattenspiele werden zu Bewegungsstudien, in denen er Bewegung durch stroboskopisches Licht in ‚Einzelbilder‘ – einzelne Phasen – zerlegt oder in dem die Bewegung der Schatten allein durch die Bewegung des Lichts um ein unbewegliches Objekt entsteht.¹²⁸⁶ Auch hier knüpft er ausdrücklich an die Vorgeschichte des Film/Kinos an, an Muybridge’s berühmte Bewegungsstudien und seine Experimente mit Stereoskopie. In der weiteren Entwicklung seiner Schattenspiele – z.B. in *Slow is Beauty – Rodin* (1974)¹²⁸⁷ – arbeitete er dann mit der Erzielung von 3-D-Effekten, die auf dem Prinzip der Stereoskopie beruhen¹²⁸⁸ und bezog dabei wiederum historisches Material ein – stereoskopische Dias, die Ende des 19. Jahrhunderts entstanden waren und die er rekonstruierte. „Depth recognition as an esthetic event“¹²⁸⁹ formulierte er in diesem Kontext als ein Ziel und die Kombination von zweidimensionalen Schatten in dreidimensionalen Effekten macht die Tiefenwahrnehmung erst zum Gegenstand der Vor-Führung. Den ‚Flicker‘-Anordnungen vergleichbar schließt er – basierend auf der Neurophysiologie des binokularen Sehens – das Auge direkt an die Apparatur an. The Nervous System, eine von ihm selbst entwickelte

1285 ebenda, 247. Leider existiert keine ausführliche Beschreibung dieser ersten Präsentation. Mekas hat sie nur zum Anlaß genommen über die Entwicklung des Expanded Cinema in Richtung Schattenspiel nachzudenken. Siehe Mekas 1972, 216-218

1286 Dorothy S.Pam: The N.Y. Apparition Theatre of Ken Jacobs. In: *Tulane Drama Review* (TDR) No. 1, 1975, 96-109, hier: 107

1287 Der Aufsatz von Dorothy Pam ist die einzige ausführliche Analyse einer Produktion des ‚Apparition Theatre‘, die zugänglich ist und sie bezieht sich auf diese Produktion von 1974.

1288 Scheugl / Schmidt haben einen kurzen Abriss der stereoskopischen Anordnungen verfasst und definieren zu Beginn: „Das Prinzip der Stereoskopie beruht darauf, dass zwei links und rechts von der optischen Achse liegende Teilbilder mit zwei Objektiven im Abstand der menschlichen Augen (65 mm) getrennt aufgenommen und bei der Wiedergabe dem linken und rechten Auge ebenfalls getrennt so dargeboten werden, dass in der Verschmelzung ein dreidimensionaler Eindruck entsteht.“ Scheugl/Schmidt, 858

1289 Jacobs zit. in: Pam 1975, 96

apparative Anordnung, die er zu Projektions-Performances nutzt, enthält diese Referenz schon im Namen ebenso wie eine kurze Beschreibung Jacobs dies verdeutlicht:

„This is the technique at the heart of THE NERVOUS SYSTEM, producing a spectrum of impossible-in-life and normally impossible-on-screen movements in depth and time. Results occur unique to the particular film images chosen for each work, and that is certainly the case here. Depth contracts and expands enormously, angle of view changes disorientingly, speed of movement of objects pictured accelerates from glacial to turbine relentlessness.“¹²⁹⁰

Auf einer weitaus komplexeren Ebene als in den ‚Flicker-Filmen‘ wird in Jacobs bis in die Gegenwart fortgeführten Experimenten die analytische Zerlegung des Film- und Kino-Dispositivs im performativem Umgang mit Projektor/en und Licht/Bewegung in die Vor- und Frühgeschichte des Kinos eingebunden und zu einer neuartigen Synthese geführt. Diese Synthese selbst führt zurück zu den wissenschaftlichen Kenntnissen und künstlerischen Experimenten, die Kino erst möglich machten. Neuartig ist sie insofern sie nicht nur die technisch-apparativen Bedingungen konventionalisierten Film-Sehens durchstreicht, sondern auch den historischen Prozess einbezieht, in dem sich dessen Konventionalisierung vollzog. Die jeweils aktuelle Herstellung dieser Beziehungen in der Performance macht zugleich diese Arbeit als einen Prozess anschaulich.

„(...) seeing how much history can be salvaged when film is wrested from glib twenty-four frames per second. Advanced filmmaking leads to Muybridge.“¹²⁹¹

1290 Ken Jacobs: The Marriage of Heaven and Hell (A Flicker of Life). In: 27. Internationales Forum des jungen Films Berlin (Hrsg.): *The Nervous System. Film-Performances von Ken Jacobs*. Informationsblatt Nr. 32, Berlin 1997, 4. Siehe dazu auch: Julie Hampton: An Interview with Ken Jacobs. In: *Millenium Film Journal* NO.32/33, 1998, 131-140

1291 Jacobs 1997, 4. Die Konsequenz, mit der Jacobs seine Untersuchungen und Experimente über Jahrzehnte fortgesetzt hat, werden seit Ende der neunziger Jahre zunehmend mit neuer öffentlicher Aufmerksamkeit belohnt. So hat er nach der Vorführung auf der Berlinale 1997 u.a. seine Nervous-System-Performances und Filme 2000, unterstützt von Arts Council of England, in London gezeigt (<http://www.bfi.org.uk/showing/nft/featurearchive/Jacobs/> 3.1.2002) und 2001 im Rahmen einer Veranstaltungsreihe „Shadow Play: Avant-Garde Views of the Early Cinema“ am American Museum of the Moving Image in New York

Re/Präsentations – Realitäten: Film-Bilder und Performance als unterschiedliche Darstellungsmodi – Verdopplung, Kontrastierung und Überlagerung von Bewegung

Performance als Modus der Analyse und Zerlegung des medialen Dispositivs und als Operation der Reduktion und Wiedereinführung minimaler Aktionen, wie sie den Ausgangspunkt für die im vorigen Abschnitt vorgestellten Arbeiten bildet, konzentriert sich vor allem auf die technisch-apparative Anordnung des Film/Kino-Dispositivs und lässt den intermedialen Charakter performativer Anordnungen, der im Zusammenhang mit der Analyse der Entwicklungen im Bereich des Tanz/Theaters herausgearbeitet wurde, bei Seite. Zumindest im Kontext des Purismus der minimalen Aktionen und der vor allem auf den Aspekt der strukturellen Untersuchung abhebenden Darstellungen und künstlerischen Aktionen erscheint die live Aktion als ‚Unmittelbarkeit‘. Das Durchstreichen der Reproduzierbarkeit, das Zusammenfallen von Produktion und Vorführen, der demonstrative und konzeptuelle Gestus der Aktionen ließen aus dem Blickwinkel des Films (Filmemachers) – so scheint es zumindest in den Äußerungen von Weibel – die Frage nach dem Status und Kontext dieser Aktionen als Performance verschwinden: „Decken sich Abbild und Objekt, werden Abbild und Zelluloid überflüssig. (...) Die technische Reproduzierbarkeit wird ersetzt durch Unmittelbarkeit.“¹²⁹²

Im Gegensatz dazu oder in Erweiterung einer solchen Sichtweise operieren eine ganze Reihe der auf dem *New Cinema Festival* gezeigten Performances gerade mit der direkten Konfrontation von live Aktion als gestalteter und strukturierter Körper-Bewegung und deren filmischer Repräsentation. Was als „intermedia theatre“ bei Youngblood exemplarisch rubriziert wird, bei Renan unter dem Titel „Film/Theater and Film/Dance“ zusammengefasst und von Mekas tendenziell als „expanded theatre“ bezeichnet wurde, ist aber nicht allein unter dem Aspekt der Erweiterung des medialen Systems Theater zu analysieren. Es

(<http://www.ammi.org/site/Screenings/content/2001/shadow.html> 3.1.2002).

1292 Weibel, in: Weibel / Export 1970, 290

ist zugleich vorgeführte Reflexion über das Verhältnis verschiedener Darstellungsmodi, über das Verhältnis von Flachheit und Räumlichkeit, über die Konfrontation verschiedener Blickkonstellationen und An-Sichten, über taktile Interaktion zwischen Performer/Filmer und Apparatur. In den auf die analytischen Operationen und minimalistischen Strategien konzentrierten Darstellungen aus europäischer Sicht – etwa von LeGrice oder Birgit Hein – werden diese Arbeiten gar nicht oder nur am Rande erwähnt. Einer der Gründe liegt darin, dass nicht mehr der demonstrative Gestus und konzeptuelle Strenge vorherrschen, sondern die Eigenständigkeit der Bühne/ Performance und ihre Gestaltung in zeitlichem Ablauf – als ‚Theater‘ – wieder aufgenommen wird. Erst in der Konfrontation oder Überlagerung von Film/Bild und Körper/ Bewegung kann die Reflexion über und das Spiel mit den ‚Realitäten‘ verschiedener Darstellungsmodi und den Eigenheiten verschiedener medialer Elemente entstehen. Dass diese konzeptionelle Konstellation im Umkreis des New Yorker Festivals eine solche Bedeutung gewinnen konnte, hängt eng zusammen mit dem u.a. aus der Judson Church hervorgegangenen Netzwerk von Künstlern, in denen die Tänzer/Choreographen auch in der Zusammenarbeit mit Filmemachern eine wichtige Rolle spielten.

Aus dem Blickwinkel der jeweiligen ‚Ausgangskünste‘ werden spezifische Aspekte untersucht, die sich ergänzen und gegenseitig bedingen. Aus der Sicht des Films formuliert¹²⁹³ tritt die Frage nach den Konstitutionsbedingungen filmischer Illusion und narrativer Kontinuität in den Vordergrund, bzw. deren Durchstreichen, das zugleich die Auffassung über den vermeintlichen Realitätscharakter (Abbild als unmittelbare Referenz auf das Objekt) von Film negiert. Aus der Sicht der Live Performance werden Fragen nach dem materialen Status des

1293 Der Filmkritiker Ken Kelman hat die Strategien des New Cinema unter diesem Aspekt – des Durchstreichens filmischer Illusion und des Realismus-Verdikts – untersucht und schrieb: „The four ways of handling cinematic illusion that are noted above display a progressive tendency toward richness and flexibility of meaning, away from the calculations of specific emotional effect, toward liberation of the senses, away from insistence on the credibility or ‚reality‘ of a particular illusion.“ Ken Kelman: *The Reality of New Cinema*. In: Gregory Battcock (ed.): *The New American Cinema. A Critical Anthology*, New York 1967, 102-105, hier: 105

Licht/Bildes, nach den Raum und Zeit (anders) strukturierenden Verfahren des (Speicher)Mediums und nach den durch die Lenkung des Auges per Kamera möglichen (anderen) Fokussierungen relevant.

„Inter-media works of a film/dance and film/theatre nature usually involve the interlocking of filmed versions of on-stage actions with those actions. Vanderbeek’s *Pastorale: Et Al*, with dancing by Elaine Summers and Bert Supree, has dancers carrying screens and dancing in combination with details of them dancing on film. Ed Emshwiller has a dance piece called *Body Works* in which the dancers, dressed in white, serve as screens. And on them are projected images of themselves. Emshwiller performs this piece by hand-holding the projector. Out of the on-stage movements, the on-film movements and movements given by Emshwiller’s movement of the projector comes a film/dance fugue.“¹²⁹⁴

Beide hier von Renan beschriebenen Performances waren Bestandteil des *New Cinema Festival 1*, beide arbeiten in der Kontrastierung und Überlagerung von Film/Bild-Bewegung und Körper-Bewegung mit Tänzern zusammen und beide Film/Medienkünstler beschäftigten sich wiederholt und in unterschiedlichen Kontexten mit Tanz/ Performance als Objekt filmischer Repräsentationsformen.

Stan Vanderbeek begründete Ende der 1950er Jahre mit kurzen Filmen animierter Illustriertenfotos und anderer found footage-Collagen innerhalb des Underground Kinos „the logical and formal basis of a satirical genre“.¹²⁹⁵ Er ist sowohl mit den Expanded Cinema Projekten wie auch mit Happening-Künstlern und den Tänzer/Choreographen der Judson Dance Group verbunden. 1961 hatte er eine fünfminütige Filmversion von Claes Oldenburgs Happening *Snaphots in the City* produziert und 1965 Filmversionen von Robert Morris’ *Performance Site*¹²⁹⁶ und Yvonne Rainer’s *Room Service*. An anderer Stelle schon ausgeführt wurde, dass er für Cage/Cunningham’s *Variations V* die Film- und

1294 Renan 1967, 236

1295 James 1989, 142

1296 „*Site* (1964), a juxtaposition of Morris as manual laborer and a naked Carolee Schneemann as Manet’s Olympia, explored the nature of the artist’s labor and its relation to play and freedom“, schrieb Maurice Berger (Berger 1994, 19). Vanderbeek hat den Titel des Films offenbar in *Sight* lautmalerisch variiert und damit auch die Besonderheit seiner Projektion avisiert: „*Sight* – a three screen film, made from the dance performed by Bob Morris (...) three views of the same dance.“ Zit. nach *Film Culture* 43, 1966, 10

Diaprojektionen erarbeitete und für die Aufführung eine multiple Projektionsanordnung entwarf, die zurückging auf einen Prototyp, den er schon 1958 als *Three-Screen-Scene* entworfen hatte.¹²⁹⁷ Mitte der 1960er Jahre wurde die Arbeit an Projektions-Environments zu einem seiner Schwerpunkte, die er in der Konzeption eines ‚Moviedrome‘ zusammenfasste, auf das ich im folgenden Abschnitt zurückkommen werde. Ende der 1960er Jahre beginnt er mit computer-generierten Bildern und Videobändern zu experimentieren.¹²⁹⁸ Seine drei auf dem Festival 1965 gezeigten Performances variieren drei Aspekte dieser Arbeit: die schon erwähnte *Movie-Moves* kombinierte frontale Film-Projektionen mit einer Projektoren-Performance, die diese dem Publikum zuwendete. *Pastorale: et al* verband am Körper der Live Akteure befestigte und auf diese Weise beweglich gemachte Leinwände mit der Dopplung und Variation von live vorgeführter Körper/Tanz-Bewegung und deren filmischer Version. *Feedback #1: A Movie Mural* war ein Baustein zur Entwicklung seiner Environment-Anordnungen, in der eine Fülle von unterschiedlichen Filmen und Dias parallel auf mehrere Leinwände projiziert wurde (47).¹²⁹⁹

Im Prinzip der Collage als Re-Kombination verschiedener Bild-Ebenen und von found footage aus unterschiedlichen kulturellen Bereichen, das sowohl seine frühen Filme, die mit Bildern der massenmedialen Unterhaltung und Werbung satirisch operierten, wie seine Performances und Environments kennzeichnete, sieht er die mögliche Basis einer neuen visuellen Sprache. In der Variabilität, Fluidität und Offenheit (für jederzeitige Eingriffe und Veränderungen) von Performance und Environment sieht er einen entscheidenden Vorteil gegenüber den gespeicherten Film-Bildern, indem Überlagerung und Simultaneität den zeitgenössischen Wahrnehmungsanforderungen deutlich näher seien als die Linearität des ablaufenden Filmstreifens:

„But it seems to me that life is so intangible and so intransient that the final end of motion pictures might be an undetermined, mobile state. (...) and we find we are dealing with a multiplicity of events. It’s very much more complicated than the simple idea of things happening to you logically, one

1297 Renan 1967, 185

1298 Dixon 1997, 169. Siehe dazu auch: Stan Vanderbeek: Re: Look Computerized Graphics. In: *Film Culture* No. 48/49, 1970, 35-40

1299 Mekas 1972, 213; Renan 1967, 233

after another.“¹³⁰⁰

Ed Emshwiller, der sich in verschiedenen Filmen mit der Kombination von abstrakten animierten Bildern und Tanz/Körper-Bewegung beschäftigte, verbindet in seiner Performance *Body Works* den Körper als Projektionsfläche mit der Überlagerung und Verschiebung verschiedener Ebenen von Bewegung zueinander. Neben die Bewegung der Tänzer/Performer und das bewegte Film-Bild tritt die Bewegung der Projektoren und Vorführer/Performer, durch die erst die Präzision der projektiven Überlagerungen und Variationen, die für bestimmte visuelle Überraschungseffekte und Täuschungen notwendig ist, möglich wurde. Der Projektor wird dabei – vergleichbar den Schattenspielen Jacobs' – zur Verdopplung oder Verlängerung der Kamera, in dem durch dessen Bewegung und die Arbeit mit verschiedenen Linsen Operationen der Kamera simuliert werden. Ebenso wie in der virtuosen Handhabung der Handkamera – die Renan ihm zuschreibt („a man having made himself an extension of his camera“¹³⁰¹) – rückt in der Live Aktion am/mit den Projektoren die taktile Interaktion zwischen Apparatur und Operateur in den Vordergrund. Emshwiller selbst hat das u.a. für den Aufnahmeprozess seines Filmes *Thanatopsis* (1962) als einen doppelten Tanz beschrieben:

„In the man I had a static figure and in the dancer a very active one, and basically I used a time lapse, time-exposure technique to create that highly agitated figure of the woman. She was moving in gradually modified repetitious movements which I would photograph through time exposure in each successive phase at the same point. I would very frequently move the camera in conjunction with that. It was very exhausting because we were both, in essence, dancing through the whole night's shooting (...):“¹³⁰²

Emshwiller hat sein Interesse an Tanz und Körperbewegung innerhalb des Filmbildes und deren Relation zur Kamerabewegung in verschiedenen Kontexten verfolgt: zwei seiner Filme, *Totem* (1963) und *Fusion* (1967), sind in Zusammen-

1300 Adrienne Mancia / Willard van Dyke: Four Artists as Filmmakers (Interview mit Vanderbeek). In: *Art in America* No. (1). Jan/Febr. 1967, 64-73, hier 72/73

1301 Renan 1967, 143

1302 Ed Emshwiller – Interviewed by James Mullins (Summer 1966). In: *Film Culture* No. 42, 1966, 107-111, hier: 108

arbeit mit der Alwin Nikolais Dance Company entstanden. In früheren Filmen, seinem ersten Film *Dance Chromatic* (1959) und *Lifelines* (1960), überlagerte er die Aufnahmen von sich bewegenden/tanzenden Körpern mit animierter abstrakter Malerei.¹³⁰³ Für ihn ist die menschliche Figur ein wesentlicher Bestandteil des Formenrepertoires, verbunden auch mit besonderer emotionaler Aufmerksamkeit in der Rezeption, selbst in formalen, nicht-narrativen Strukturierungen. Tanz/Bewegung als eine Form der Abstraktion/Konkretion und deren Künstlichkeit – im Unterschied zu Bildern, die Körper in der Logik der Alltagsbewegung zeigen – kommt dieser Art der Überlagerung und Gegenüberstellung von Aufnahmen unterschiedlicher Formen von Bewegung entgegen.

„Although I was working in abstract terms, I still wanted to use the figure because I felt, in terms I can't explain, that it had a great deal of impact. (...) And the human figure, the human face, is still central, even though I may not be presenting a story as such. (...) It can be likened to a portrait even though some of them are quite abstract. In any case, it's a quite formal construction.“¹³⁰⁴

Emshwillers Arbeiten sind im Gegensatz zur Haltung zahlreicher zeitgenössischer Experimentalfilmer, wie es Renan sagt, „preconceived, precision shot and tightly edited“¹³⁰⁵ und das gilt auch für seine Performance *Body Works*. Sie lässt sich nicht mehr den Strategien minimalistischer Reduktion, wie sie in den eingangs dargestellten Beispielen präsent ist, zuordnen. Allein die Anzahl der Performer und die eingesetzten technischen Apparate¹³⁰⁶ verdeutlichen, dass ihre Realisierung präzise Planung und Strukturierung (im allgemeinen Sinne eine Dramaturgie) voraussetzt. *Body Works* basiert zwar auf Elementen der Zerlegung des Kino-Dispositivs, die Emshwiller aber in eine komplexere Konstruktion einfügt, die auf visuelle Effekte – Überraschungsmomente, Täuschungen und

1303 Siehe dazu: Renan 1967, 143/144; Scheugl / Schmidt 1974, 246-248; Curtis 1971, 136 und die Einträge im Katalog Nr. 3 der Film-Makers' Cooperative, in: *Film Culture* No. 37, 1965, 24 f

1304 Mancia / van Dyke 1967 (Interview Emshwiller), 70

1305 Renan 1967, 143

1306 In der Beschreibung in *Film Culture* 43, 1966 heißt es: „Body Works involves 4 dancers, three portable 8mm projectors, two 16mm projectors, three portable screens, one fragmentation mirror and support, five projectionist.“ (Dauer: zwischen 30 und 45 Minuten)

die Verwandlung des live agierenden Körpers durch Film-Projektionen – zielt, wie es Mekas beschrieben hat:

„Emshwiller presented a completely controlled and almost scientifically planned work dazzling in its visual effects. He played tricks with our eyes, with our vision, with the depth of field, with the long shots and close-ups: right here before our eyes he snapped his fingers and the dancer changed into a skeleton or became a huge hand or became two dancers.“¹³⁰⁷

In seiner Arbeit blieb diese Performance ein Einzelstück, weil ihn – wie er selbst ausführte – der Umgang mit Film-Bildern mehr interessierte.¹³⁰⁸

Roberts Blossom entwickelte das, was er ‚filmstage‘ nennt, seit 1961 und arbeitete mehrfach mit der Tänzerin Beverly Schmidt zusammen, die auch an den beiden Stücken, die er auf dem *New Cinema Festival 1* zeigte – *Duet for One Person* und *Poem for The Theatre* –, beteiligt war. *Duet for One Person* war in einer ersten Version Bestandteil eines Programms, das Blossom im Mai 1963 zeigte und wurde in einer weiter entwickelten und präziser strukturierten Fassung von Beverly Schmidt unter dem Titel *Four Seasons* auf dem *Concert of Dance # 10* (August 1963) in der Judson Church vorgeführt.¹³⁰⁹ Auch in dieser Zusammenarbeit zwischen Blossom und Schmidt spielt das künstlerische Verfahren der Kontrastierung und Überlagerung der Tänzerin mit ihrem gefilmten Bild in variablen Ausschnitten eine zentrale Rolle. Das Filmbild wird hier zum Auslöser und Steuerungsmoment der Körper/Bewegung – die Tänzerin tanzt mit

1307 Mekas 1972, 215. Eine präzise Beschreibung des Ablaufs ist nicht verfügbar. In der zitierten Beschreibung in *Film Culture* 43, 1966 heißt es (wahrscheinlich von Emshwiller selbst formuliert): „A series of fragmented images play upon walls and ceiling, gradually coalesce into abstract animated film sequence on stage. A single figure is assaulted by target images, caressed by giant projected hands, whipped with slashes of red. The projector plays up and down the figure defining it as a stick figure; a body of bone, nerves and blood vessels; a fully clothed woman; a dancer in white duplicating the figure on stage. The projector pans back and forth revealing other dancers: Three projectors play back and forth revealing and transforming the dancers in their action as the action moves toward its climax.“ Ob und wie Emshwiller Ton/Musik/Sound einsetzt – der in seinen Filmen eine wichtige Rolle spielt – ist leider nirgendwo beschrieben.

1308 Emshwiller 1966, 109

1309 Siehe dazu Baner 1993, 157-160

ihrem gefilmten alter Ego – und die performative Anordnung nähert sich damit einer Form der Verschmelzung beider Präsentationsformen an. „I was dancing in synchronization with myself, but in spatial opposition. I was facing myself on the screen, doing the same movements, but in opposition.“¹³¹⁰ Neben dem simulierten Spiegelcharakter solcher Szenen gewinnen im Dreieck zwischen Filmprojektion/Leinwand, Bühne und Live Aktion/Tanz räumliche Dimensionen und Realitätsebenen eine neue Relevanz. Wie gelungen die Verbindung des flachen, aber gleichwohl räumlich strukturierten Tanzes im Filmbild mit der dreidimensionalen Körper-Bewegung im realen Bühnenraum tatsächlich war, lässt sich nach den Beschreibungen nicht beurteilen. Die zeitgenössische Kritik jedenfalls war beeindruckt.

„(...) Miss Schmidt dancing in an ambience of her own image projected behind her much bigger than life and fractured in such ways that attention was directed to parts of the body not ordinarily singled out in the live performance. There was also a film of herself (the total figure) dancing a piece she simultaneously danced on stage. Here was the extension of the performer by enlargement and by double und multiple exposure (...).“¹³¹¹

Indirekt zeigt die Beschreibung von Johnston, dass Blossom auch auf die ‚Überwältigung‘ des Live agierenden Performers durch die Kamera setzt, indem die Größe seiner eigenen Nahaufnahmen und deren beeindruckende Präsenz die Aufmerksamkeit absorbiert und dazu beiträgt, dass, wie er es selbst formulierte: „Our presence as bodies begins to be suspect (...).“¹³¹² In anderen Arbeiten hat Blossom diese Relativierung und Befragung des vermeintlich Realen des anwesenden Körpers gegenüber dem ephemeren Licht-Bild auch mit dem Wechsel von schwarz-weißem Film zu farbigen Dias oder mit Positiv/Negativ-Film betrieben.¹³¹³

Wenn in Emshwiller's und Blossom's Arbeiten die Simultaneität und Überlagerung von Körper-Bewegung und bewegten Film-Bildern eher auf optische Täu-

1310 Beverly Schmidt, zit. nach Baner 1993, 159

1311 Jill Johnston: *Photoplay* (1968). In: Johnston 1971, 121-125, hier: 122

1312 Roberts Blossom: *On Filmstage*. In: *Tulane Drama Review* 33, No.1, Fall 1966, 68-73, hier: 72

1313 Siehe Kirby 1966, 53 (Use of Film, TDR)

schungen und deren Verschmelzen zielt – auf ein Übermalen also der Differenz zwischen beiden Ebenen – so ermöglicht sie an anderer Stelle im Wechsel von Bewegungslosigkeit und Bewegung die Betonung der materialen Unterschiede. Gegen die Flachheit und das Ephemere des bewegten Film-Bildes treten skulpturale Aspekte des live anwesenden Körpers. Henry Geldzahler, zu der Zeit Kurator am Metropolitan Museum, hat in einer Diskussion 1966 darauf hingewiesen, dass Expanded Cinema u.a. heißen kann „to use the human figure with cinema as a piece of sculpture“.¹³¹⁴ Ken Dewey hat in seiner Performance *Sames*, die er gemeinsam mit dem Composer/Performer Terry Riley erarbeitete und die ebenfalls auf dem Festival 1965 zu sehen war, mit dieser Differenz gespielt, indem die live anwesenden Performer/innen auf der Bühne bewegungslos bleiben, als Statuen fast erscheinen, während sich die Film-Bilder bewegen und im Raum verteilt werden. Kostelanetz hat *Sames* beschrieben:

„On stage are five young women, dressed in bridal costumes, standing erect and still. A film is projected, first onto the ceiling of the theatre and then from backstage onto a mirror on the side wall which reflects it to a mirror on the other side wall. The film shows a young woman in a bridal costume moving through a number of mundane situations - serving coffee at a lunch counter, going into an employment office etc. The taped sound takes simple sentences such as ‚that’s not you‘ and distorts them through overlapping, shifting the speed at which the sentences are repeated, and so forth.“¹³¹⁵

Während sowohl der Film wie der Soundtrack mit ‚gefundenen‘ Alltagssituationen spielt, scheinen die Brautkleider der Performerinnen im Kontrast dazu auf außergewöhnliche Situationen zu deuten. Auf der Bildebene lassen sie das statuarisch-theatrale der Bühnenanordnung hervortreten.¹³¹⁶ Der Ablauf der Performance folgt – wie Kostelanetz im Kontext einer Wiederaufführung feststellt –

1314 Henry Geldzahler, zit. nach: Expanded Cinema: A Symposium, New York Film Festival 1966. In: *Film Culture* No. 43, 1966, 1-2, hier: 1 (4. Spalte)

1315 Richard Kostelanetz: Ken Dewey and Terry Riley *Sames* (Filmmakers’ Cinema-theque, 20.11.1965). In: Kostelanetz 1994, 29

1316 Kostelanetz hat sich aus Anlass einer Wiederaufführung daran erinnert, dass was – was zunächst so rätselhaft aussah – einem ähnlichen ‚found situation‘ Motiv entsprungen sein könnte: „Now I recognize its origins in the row of bridal stores that 15 years ago dominated the Grand Street block where Terry Riley then lived.“
Siehe: Kostelanetz 1994, 31

einem dramaturgischen Spannungsbogen, der darauf verweist, dass Dewey ein ausgebildeter Theaterautor und -regisseur war¹³¹⁷: „(...) with a definite beginning, a climax with media overload (an increase in the number of performance sources) before running down to a single audiotape.“¹³¹⁸

Ein wesentlicher Schnittpunkt der beiden zeitbasierten Künste Film und Performance ist Bewegung in ihren unterschiedlichen Dimensionen, das zeigen die hier dargestellten Arbeiten in verschiedenen Facetten:

- im Tanz der Live Performerin mit ihrem Filmbild,
- in der Konfrontation von statischer Bühnenanordnung und bewegtem Filmbild,
- in der taktilen Interaktion zwischen Vorführer und Projektor,
- in der die Verbindung von Körper- und Kamerabewegung, die ein Teil des filmischen Produktionsprozesses ist, aber in der Transformation und Speicherung verschwindet, wieder sichtbar gemacht wird.

Es werden zwar wiederum reproduzierbare, technisch generierte Bilder eingesetzt, aber in Performance bleibt die gesamte Anordnung ein offenes und variables System – das immer wieder neu geordnet werden kann. Film und Kino werden wie es Vanderbeek formulierte in einen „undetermined, mobile state“ versetzt.

Gleichzeitig wird aber in der Dopplung – Wiederholung mit Variationen – von Live Aktion und deren filmischer Version, indirekt und spielerisch, auf die Transformationen innerhalb des filmischen Prozesses, vor allem durch die Arbeit der Kamera, verwiesen. In der Relation zwischen anwesendem Körper, der in der Anordnung von Bühne und Zuschauerraum den frontalen, aber schweifenden Blick ermöglicht, und dessen filmischer Repräsentation finden Verschiebungen von Größenverhältnissen durch Nah- und Großaufnahmen, durch Kadrierung

1317 Siehe dazu das Gespräch zwischen Kostelanetz und Ken Dewey in: Kostelanetz 1967, 163-182

1318 Richard Kostelanetz: Ken Dewey and Terry Riley *Sames* (Guggenheim Museum, 25.1.1980). In: Kostelanetz 1994, 31/32. Dort schreibt Kostelanetz – anlässlich dieser Rekonstruktion –, dass Dewey in den frühen 1970er Jahren schon bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kam.

u.a. statt, die die definitorische Macht der Kamera für den Blick der Zuschauer deutlich hervortreten lassen. Diese Dopplung ist das zentrale Verfahren, der zeitgenössischen Verbindung von Film und Performance, die zwar die Zerlegung des Kino-Dispositivs voraussetzt, aber nicht allein auf dessen technisch-apparative Seite setzt. So sagt Youngblood – in Bezug auf Intermedia allerdings sehr vereinfachend:

„The higher ordering principle of intermedia, or what might be called ‚filmstage‘ is the simultaneous contrasting of an actual performance with its ‚real‘ projected image, so that the live performer interacts with the movie itself.“¹³¹⁹

Und Kirby spricht von dem grundlegenden Prinzip „to compare a real performance image with its projected version“¹³²⁰ Was in beiden Äußerungen aufscheint, wenn auch beim einem in Führungsstrichen und dazu noch in vertauschter Zuordnung, ist die Auseinandersetzung mit der Frage: was ist real (er)? Kann man das Verhältnis zwischen Objekt – Bewegung der Live Akteure – und technisch generiertem Bild überhaupt in dieser Kategorie beschreiben, erfassen?

Robert Whitman, dessen *Prune.Flat* als eine der gelungensten Performances auf dem Festival 1965 von verschiedenen Beobachtern und Kritikern beschrieben worden ist, ist dieser Frage in konzeptioneller Konsequenz nachgegangen. Er hat sie allerdings, von der Malerei und dem Happening kommend, als eine Frage nach unterschiedlichen Bild-Realitäten formuliert, als „repetition of an image in different media“¹³²¹ oder, wie ich es im Zusammenhang mit seiner Arbeit für die *Nine Evenings* zitiert habe, als Frage danach, wie (neue) technische Medien Bild-Begriff und -Vorstellung verändern. Whitman war nicht nur an den *Nine Evenings* beteiligt, sondern hat sich – fasziniert von den Möglichkeiten neuer Technologien – maßgeblich für das Performance-Environment des Expo Pavillons 1967 eingesetzt und an dessen Entwurf und Realisierung mitge-

1319 Youngblood 1971, 381

1320 Kirby 1966 (Use of film), 52

1321 Kostelanetz 1967 (Interview mit Robert Whitman), 229/230. Siehe auch: Toby Mussman: The Images of Robert Whitman. In: Battcock 1967, 155-159

wirkt. Seine performativen Arbeiten bilden eine wichtige Schnittstelle verschiedener Entwicklungen der Zeit. Bevor er Mitte der 1960er Jahre zu EAT stieß und sich an den Art & Technology-Experimenten beteiligte, gehörte er zu den ersten Happening-Akteuren, die nach 1959 ausgehend von der Malerei und Skulptur/Objekt den Weg in die Raum- und Zeitkünste verfolgten.¹³²²

Seit seinen ersten Happenings, die er selbst allerdings als ‚theatre pieces‘ bezeichnete, hat er Film- und Diaprojektionen eingesetzt und sie als gleichwertige Elemente neben die Aktionen der Live-Akteure gestellt. Sein „interest in plasticity and the physicality of space“ – wie es George Segal beschrieb¹³²³ – spiegelt sich darin, dass er für jedes ‚happening‘ oder ‚theatre piece‘ besondere Räume schuf, die Zuschauer und Akteure in anderer Weise als durch frontale Gegenüberstellung einander zuordnet. In *American Moon* (1960) z.B. baute er in den Raum ein Environment aus sechs Tunneln, die auf einen zentralen Platz hinführten, von denen aus die Zuschauer zunächst Aktionen und Filmprojektionen betrachteten, um dann in der Mitte zusammenzukommen, während Akteure über ihren Köpfen an Seilen hängend agieren.¹³²⁴ Durch transparente Folien und Papier-Mauern abgetrennt, konnten die Zuschauer Filmprojektionen aus unterschiedlichen Perspektiven wahrnehmen. In *Night Time Sky* (1965) baute er in den Raum ein großes Zelt aus Stoffplanen, in dem die Zuschauer auf Matten sitzend oder liegend die Aktionen und Filmprojektionen, die an verschiedenen Seiten des Zeltes und in seiner Spitze, über den Köpfen der Zuschauer, stattfanden.

„Upon the entrance side of the tent and upon the entering audience images were projected – mostly harbor images, ships, people, with harbor and crowd noises on a soundtrack. The feeling one got was of embarking on a journey on an ocean liner. Other images were projected inside the tent. One series consisted of factory images, furnaces, in color. On the top of the tent (inside) colored jewels were reflected – elongated, hallucinatory shapes. At various times, as people lay down and watches

1322 Siehe u.a. Haskell 1984, 41 ff; Kirby 1965, 134-183 (enthält Beschreibungen von vier frühen Happenings von Whitman: *The American Moon* (1960), *Mouth* (1961), *Flower and Water* (beide 1963))

1323 George Segal: Bob Whitman and things ... In: *Art and Artists*, November 1972, 16-19, hier: 16

1324 Siehe dazu: Kirby 1966, 52; Fotos in Haskell 1984, 46 sowie Kirby 1965, 136-148

the ‚sky‘, the tent canvas was illuminated blue and green from outside.“¹³²⁵ Whitman’s eigene Skizze¹³²⁶ ebenso wie die Aufführungsbeschreibung von Jill Johnston¹³²⁷ machen – über Mekas allgemeinen Eindruck hinausgehend – deutlich, dass es sich um eine komplexe Abfolge und Überlagerung von Aktionen handeln, in denen die materialen Qualitäten unterschiedlicher Medien – vom Filmbild über das farbige Licht und die verschiedenen Kostüme und Apparaturen – zu poetischen Bildern zusammengefügt werden. Es ist das, was Kostelanetz als „eminently painterly in Whitman’s heightened concern with evocativeness of images and textures of shapes and colors“ bezeichnete.¹³²⁸ So erscheinen seine Happenings/Performances auch als eine in der Zeit gestaltete Abfolge von Bildern, in denen das Visuelle die Sprache/das gesprochene Wort des Theaters ersetzt, wie er es selbst formulierte.¹³²⁹ Insofern sind die formalen Untersuchungen medialer Spezifitäten in Gegenüberstellung, Konfrontation und Überlagerung nur ein, wenn auch wesentlicher Aspekt seiner performativen Arbeiten.

Was geschieht – in der Wahrnehmung des Zuschauers – wenn auf eine (reale) Duschkabine, in der tatsächlich Wasser fließt, das Film-Bild eines nackten duschenden Mädchen projiziert wird? *Shower* (1964) war eines von fünf – von Renan so genannten – „movie pieces“, eigentlich Objekte bzw. Installationen, die Whitman aus alltäglichen Fundstücken zusammensetzte und durch Filmprojektionen vervollständigte. Zunächst entsteht ein Täuschungseffekt, wie Mekas beschrieb:

„The whole thing is so beautiful and so real that people kept coming back and peeking into the shower box to see if the girl was really there. The amazing effect was achieved by projecting a color film of the girl taking a shower into the shower box which was made of plastic glass, on the other side of which water was running down. (...) Whitman has used plenty of ingenuity, in building this simple box and getting the amazing tridimensional effect.“¹³³⁰

1325 Mekas 1972, 188/189

1326 Robert Whitman: *Night Time Sky* (1965). Reprint in: Sandford 1995, 106-110

1327 Jill Johnston: *Theater: Night Time Sky*. In: *Village Voice* 27.5.1965, 12-13

1328 Richard Kostelanetz: *Robert Whitman*. In: Kostelanetz 1967, 219

1329 Siehe dazu Whitman in: Kostelanetz (Interview mit Whitman) 1967, 237 f

1330 Mekas 1972, 189

Was zwar überraschend, aber doch relativ leicht als Effekt zu durchschauen war, zielt – und das machen die anderen Objekte/Installationen deutlich – auf eine eher konzeptuelle Anordnung, in der die künstlerische Strategie die Frage nach dem Status unterschiedlicher ‚Bild‘-Realitäten impliziert. So ist *Shopping Bag* „a standard paper grocery sack. But inside is a screen, and on the screen is playing a film of food in various states“.¹³³¹ Und *Dressing Table* ist ein Friseur/Schminktisch, auf dem verschiedene reale Schminkutensilien liegen sowie ein großer Spiegel steht, auf den das Gesicht, das geschminkt werden soll, projiziert wird. Die unbeweglichen Objekte – die durch die Rahmung aus ihrem Alltagskontext herausgelöst werden – werden ergänzt durch im technischen Medium stattfindende Bewegung. Die filmische Bild-Realität ergänzt die Objekt-Realität zur Aktions/Installation ebenso wie in den Performances in der Verdopplung und Kontrastierung von aktueller Körper/Bewegung und filmischen Versionen ein ‚neues‘ Bild entsteht.

In *Prune. Flat* hat Whitman Verdopplung und Überlagerung in unterschiedlicher Weise variiert und dabei wiederum Besonderheiten des Aufführungsortes zum Nucleus seiner Konzeption gemacht. Neben die Verdopplung zweier Performerinnen, die auf der Bühne agieren und in einer gefilmten Version – bei der der Außenraum, die Landschaft/ Stadt das Bild prägt¹³³² – tritt, wie in Vanderbeek’s und Emshwiller’s Performance, die Projektion auf den Körper der Akteure.

„A third girl wearing a long white dress was also onstage. The dress acted as screen to receive her own lifesized color film image, her movements synchronized while projected (...) At the end of the sequence, a life-sized nude image of the girl was projected on her own fully clothed figure.“¹³³³

Der Idee Whitman’s die beiden Darstellungsmodi als Varianten der Frage nach deren Bild-Charakter zu zeigen, kam der Raum, für die er die Performance entwickelte, entgegen.

1331 Renan 1967, 240

1332 Siehe dazu die Aufführungskritik von Johnston, die auch festhält, dass die drei Akteurinnen wiederum Tänzerinnen/Choreographinnen aus dem Umfeld der Judson Dance Group waren: Lucinda Childs, Simone Whitman und Mimi Stark. Jill Johnston: *Three Theatre Events*. In: *Village Voice* v. 23.12.1965, 11 und 25

1333 Kirby 1966 (Use of Film), 52

„That particular case was shaped like a cube cut in half so that it wasn't as deep as it was wide and high. It had a certain square and flat shape from the front. (...) so I got involved with certain flatnesses – with certain movie ideas, in the way I think about movies. Movies are fantasies. They do things to space. They flatten it out. When you project on people, you flatten them out. (...)

I suggested in the piece that it was about movies. It opens with a picture of a movie-projector. That's the first image. I use it as a reference point – to tell people that this is a movie.“¹³³⁴

Das ist ein Film: während Whitman in *Prune. Flat* mit dieser demonstrativen Geste in der Betonung der Flachheit nicht nur Differenzen zwischen den Darstellungsmodi, sondern auch ihre Vergleichbarkeit als Bild hervorholte, setzte Carolee Schneemann in ihrer Zusammenarbeit mit Gerd Stern (USCO) auf den Environment-Aspekt und die radikale Gegenüberstellung von Performance und Projektion.

Ghost Rev, ebenfalls auf dem *New Cinema Festival 1965* gezeigt¹³³⁵, war **Carolee Schneemann's** erste Performance, in der sie mit Projektionen arbeitete. Allerdings hatte sie bei der Bearbeitung des im Jahr zuvor begonnenen eigenen Films *Fuses (1964-67)*¹³³⁶ Erfahrungen mit den Veränderungen des Materials durch räumliche Projektion gesammelt.

„Until that time I'd considered filmmaking only as an independent, discrete, self-contained language. (...) But I saw the way film could be activated by literal, formal properties into a material equation with the constructions: increasing the ambiguity of the focal plane of film into an actual space; extending, compounding repetitions and variations of color, rhythm, texture and literal imagery from film to environment and performance.“¹³³⁷

1334 Robert Whitman, zit. nach Kostelanetz 1967, 224

1335 Mekas hat diese Arbeit in seiner Auswahl gar nicht erwähnt. Sie ist ebenso wie die anderen performativen Arbeiten Schneemanns ausführlich dokumentiert und von ihr selbst beschrieben und kommentiert in: Carolee Schneemann: *More Than Meat Joy. Complete Performance Works and Selected Writings* (ed. By Bruce McPherson), New Palitz/New York 1979, 96-101

1336 Siehe dazu u.a. James 1989, 317-321

1337 Schneemann 1979, 96

Schneemann, die sich stets als Malerin bezeichnet hat, verfolgte in ihren Arbeiten zu Beginn der 1960er Jahre eben den Weg von „collaged painting to assemblaged constructions“¹³³⁸ – den Begriff der Konstruktion hat sie selbst für ihre Arbeiten, die sich in den Raum ausdehnen, gewählt – und dann in die Performance, in denen sie vielfach ihren eigenen nackten Körper und explizit thematisierte Sexualität vorführte, so in der bekanntesten Arbeit aus dieser Zeit *Meat Joy (1964)*.¹³³⁹ Sie selbst sah ihre ‚Happening's‘, die sie auch als ‚concretions‘ bezeichnete, als Erweiterung des Bildes in Raum und Zeit.¹³⁴⁰ Auch der Körper wurde in ihrer Sicht zu einem Teil des Environments, das sie als Künstlerin entwarf und gestaltete, wie sie es in den Anmerkungen zu einer ihrer ersten Performances *Newspaper Event (1963)*¹³⁴¹ formulierte:

„Movement, exercise, physical work, dancing were always a part of my visual sense of things; I needed to feel my body as active, responsive much as the eye was. (...) I was thinking of an organism interchanging its parts: (...) 1. the primary experience of the body as your own environment 2. the body within the actual, particular environment 3. the materials of that

1338 Daniel Cameron: Object vs. Persona: The Early Work of Carolee Schneeman. In: *Arts Magazine* (9), Mai 1983, 122-125, hier: 125

1339 Schneemann 1979, 62-87. Kristine Stiles hat in einem neueren Aufsatz darauf hingewiesen, dass Schneemanns Bedeutung für die Kunstszene der 1960er Jahre und ihr herausragendes Oeuvre auch heute noch nicht richtig gewürdigt werden, sondern wichtige Aspekte im Kontext feministisch motivierter Lesarten ihrer vermeintlichen body art verloren gingen. Kristine Stiles: Unverfälschte Freude. Internationale Kunstaktionen. In: Paul Schimmel / Peter Noever (Hrsg.): *Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-79* (Katalog Los Angeles und Wien) (dt.Fassung) Ostfildern 1998, 227-329, hier: 295-297

1340 „Environments, happenings – concretions – are an extension of my painting-constructions which often have moving (motorized) sections. The essential difference between concretions and painting-constructions involves the materials used and their function as ‚scale‘, both physical and psychological. The force of performance is necessarily more aggressive and immediate in its effect – it is projective. The steady exploration and repeated viewing which the eye is required to make with my painting-constructions is reversed in the performance situation where the spectator is overwhelmed with changing recognitions (...).“ Schneemann 1979, 10

1341 *Newspaper Event* wie *Chromelodeon (1963)* und *Lateral Splay (1963)* wurde als Bestandteil der Concerts of Dance der Judson Dance Group aufgeführt. Auch hier existiert also erneut die enge Verbindung des zeitgenössischen Künstler-Netzwerks, das den mehrfach angeführten Kontext für das Ensemble der intermedialen Experimente bildete. Siehe auch Baner 1993, S. 84ff und 147 ff

environment (...)“¹³⁴²

Die Konstruktion eines Environments, in dem es darum geht, zu untersuchen, wie sich die einzelnen – material sehr unterschiedlichen – Teile, zu denen auch die live agierenden Körper in Bewegung gehören, zu einander verhalten können, ist die konzeptionelle Basis für ihre Integration von Film-Bilder. Diese Konzeption verfolgt das, was ich im vorangegangenen Teil als (inter)mediales System beschrieben habe. Dabei tritt für Schneemann der Aspekt der ‚juxtaposition‘ von Film und physischer Aktion ins Zentrum, wie sie zuerst am Beispiel von *Ghost Rev* formulierte:

„Gerd (Stern) screened the films for me and we agreed to the collaboration on the understanding that I would work against the physical integrity of the films (...) that the two performers would spread action in literal dimensions away from the fixed screen illusion of image, depth, speed, rhythm, direction, duration (...)“¹³⁴³

Stern gehörte zur Künstlerkommune USCO, die in den 1960er Jahren mit elaborierten und technisch aufwendigen Licht- und Projektions-Environments (mit Musik/Ton) bekannt geworden waren, deren immersiver Charakter nicht aus einem meditativ-ruhigen Umgang mit dem medialen Material resultierte, sondern aus dem Gegenteil, einer Flut von sehr vielen, schnell wechselnden akustischen und optischen Eindrücken. Dieser mediale ‚Overload‘ – auf den ich im nächsten Abschnitt zurückkommen werden – war auch Ziel der Projektionsanordnung, die USCO – offensichtlich vorher schon unter dem gleichen Titel – als *Ghost Rev* produzierte, so wie Stern sie beschrieben hat.¹³⁴⁴ Dagegen nun war die physische Aktion der beiden Performerinnen in Schneemann’s Koproduktion

1342 Schneemann 1979, 32/33

1343 Schneemann 1979, 96/97

1344 „Es war ein absichtliches Überfrachten, und wir deckten unser Publikum von Anfang bis Ende mit allem ein, dessen wir habhaft werden konnten. (...) Unser Motorradstück *Ghost Rev* ist ein gutes Beispiel dafür. Wir begannen mit fünf nebeneinander ablaufenden Filmen über dieselbe Motorradfahrt, die mit jeweils anderen Tonspuren projiziert wurden. Dann beschleunigten und verlangsamten wir die Filme, lagerten die Bilder übereinander und ließen Klang und Bild aus dem Takt kommen. Was mich anlangte, war dies eine experimentelle Vorführung über Zusammenziehung und Ausdehnung von Zeit und Raum.“ Gerd Stern (Interview mit). In: Davis 1975, 197-200, hier: 198

gerichtet. Das setzte die Reduktion der technischen Bilder und akustischen Ereignisse voraus, aber es unterbrach auch den Fluß, der auf Immersion zielte. Die äußerst kurze Beschreibung, die Schneemann in der *Expanded Arts Bourse* der *Film Culture* 43 (1966) veröffentlichte, macht das in aller Präzision deutlich: „Live Interference patterns for USCO. Destruction and transformation of projected imagery (films and slides) by live performance.“¹³⁴⁵ Auch wenn beide künstlerische Konzeptionen – die Schneemann’s und die USCO’s – sich im gemeinsamen Interesse am environmentalen Umgang mit Film-Projektion treffen, wird deutlich, wie sehr die Konzeptionen im einzelnen zu differenzieren sind.

Schneemann hat die Integration von Film-Projektionen in ihre Performances fortgesetzt, u.a. mit *Snows* (1967), für die sie selbst den Film *Viet-Flakes* durch ‚refilming‘ von Vietnam-Fotos aus Magazinen und Zeitschriften collagierte.¹³⁴⁶ Ihr Interesse an der Arbeit mit neuen Technologien und Elektronik hat sie im Gespräch mit Youngblood dahingehend konkretisiert, dass sie die direkte Interaktion mit dem Publikum auf diese Weise einbeziehen möchte: „What I’m going more toward is not merely a sensory or perceptual activation of the audience but an actual physical involvement.“¹³⁴⁷ Und sie entwirft in diesem Kontext die Idee zu einem reaktiven Environment, in dem die Bewegungen der Zuschauer einen Teil der Projektionen steuern sollen.¹³⁴⁸ Die Komplexität von Schnee-

1345 *Film Culture* 43, 1966, 9

1346 „‘Viet-Flakes’ had been made a year earlier from a collection of Vietnam photographs clipped from papers and magazines over six years. I used a close-up lens and magnifying glasses to ‚travel‘ within the photographs giving the effect of a rough animation. In broken rhythms, in and out of focus, abstract motions and shapes converge into the terrified frozen expression of people burning, dragged, drowning (...)“ Schneemann 1979, 131

1347 Schneemann, zit. nach: (Interview mit Schneemann in:) Youngblood 1971, 368-371, hier: 370

1348 In dem o.g. Gespräch beschreibt sie dieses Projekt: „My long range project is completely activated by the spectators. I’ll sensitize the audience through a performance situation in which detailed film images are set off by the audience as they move into the performance environment. They’ll activate overlapping timed projectors. If they want a film to be shown again they’ll have to figure out what they did to make it start in the first place.“ Schneemann, nach: Youngblood 1971, 368. Siehe dazu auch: Carolee Schneemann: *Electronic Activation Room* (1970/1971 Happeening & Fluxus Retrospective Kölnischer Kunstverein, Köln). In: Schneemann 1979, 202-204. Das Projekt hat sie mit dem Architekten und Elektronik-Spezialisten John

mann's performativen Arbeiten im Gesamtkontext ihrer künstlerischen Praxis erfordert eine eigene Untersuchung, die den hier gesetzten Rahmen sprengen würde. An ihrer Arbeit wird erneut deutlich, dass die strukturellen Untersuchungen medialer Dispositive und intermedialer Konstellationen die Basis bilden (können) für komplexe Anordnungen, für deren Spezifität (natürlich) die jeweiligen individuellen künstlerischen Konzeptionen und deren Geschichte und Kontext entscheidende Konstituenten bilden.

Ephemere Umgebungen: Licht/Bild-Environments, multiple Projektionen als performative Räume, ‚psychedelic theater‘ und Immersion

„Environmental art is in fact not only an art which is dependent on the environment, or includes a comment on it, or can be conceived in function on it, but above all is acting on it and is transforming it.“¹³⁴⁹

Die Gestaltung einer Umgebung, eines begehbaren, offenen Raumes, in der die Trennung zwischen Akteuren und Zuschauern aufgehoben werden kann, ordnet die Elemente medialer und performativer Anordnungen nicht nur nach dem Plan einer zeitlichen Abfolge, sondern ebenso in einer räumlichen Verteilung von Simultaneität und Überlagerung. Sie wurde – wie man gesehen hat – einer der Entwicklungsschritte in Cages Konzeption von Musik/Theater ebenso wie sie sich in der Arbeit von *Experiments in Art & Technology (EAT)* – als Basiskonzeption für den Expo Pavillon 1970 – wiederfinden lässt. Beide haben ihre Vorläufer in dem, was ich abschließend aus dem Bereich des Expanded Cinema beschreiben möchte, und was wiederum eng verbunden ist mit der Entwicklung von Licht-Kunst und kinetischer Kunst. Die Auflösung des Objektes – im Burnhamschen Sinne – in den Raum und die Zeit trifft auf das Durchstreichen der Reproduktionsfunktion des Films und der linearen Organisation(Bilder-Folge) seiner Projektion ebenso wie auf die – vom Theater aus gesehene – Freisetzung aller medialen Elemente.

Mit Mehrfachprojektionen, im Raum verteilten Screens und Projektoren, in der Kombination von Dia, Film und Stroboskop-Licht mit Musik/Ton innerhalb eines architektonisch umbauten Raumes, aber auch im Außenraum, wird der Versuch einer neuen Synthese von Licht, Bild und Bewegung als Environment betrieben.

1349 Frank Popper: Introduction. In: *KunstLichtKunst*. Katalog, Eindhoven 1966 (unpag.). Zu der Ausstellung in Eindhoven war u.a. USCo, deren Arbeit mir im folgenden als Beispiel dient, eingeladen.

Die Zerlegung des Kino-Dispositivs führte zur Auflösung der frontalen Blick-Ausrichtung: die Linearität des vorgeführten Filmstreifens wird in viele und simultan gezeigte Bildreihen auseinander gezogen, die einen schweifenden Blick und assoziative Wahrnehmung erfordern. Die neue Synthese beruht auf einer vielfach multiplizierten Bewegung im Raum. Das so im wesentlichen durch Licht/Bilder – also ephemere – gestaltete Environment fordert eine andere Art des Einbezugs – eines Eintauchens – der ‚Zuschauer‘.

„The space in which the work of each group achieves its effect is determined by an overall architecture and a particular conjunction of elements within this scheme. But it is the medium of light which gives this space structure and dynamism.“¹³⁵⁰

Veränderlichkeit und Durchlässigkeit, ein ständiges Fließen von Farben und Mustern sind Merkmale dieser Strukturierungen.

An der Westküste der USA, in San Francisco, entstanden Ende der 1950er Jahre mit den berühmten *Vortex Concerts* – in denen der Musiker/Komponist Henry Jacobs u.a. mit dem Filmemacher Jordan Belson zusammenarbeitete – Licht-Bild-Ton-Events, die die Light Shows der 1960er Jahre vorwegnahmen. Sie waren aufgrund der Besonderheiten des Projektionsraums, dem Morrison Planetarium in San Francisco’s Golden Gate Park, wie ein Environment angelegt. Youngblood beschreibt sie als „intermedia environment“¹³⁵¹ Und die Aufzählung, die Belson von den unterschiedlichen Projektoren gibt, macht diesen environmentalen Charakter der Anordnung deutlich:

„I used films (...) plus strobos, star projectors, rotational sky projectors, kaleidoscope projectors and four special dome projectors for interference patterns. We were able to project images over the entire dome, so that things would come pouring down from the center, sliding along the

1350 ebenda

1351 Youngblood schreibt: „The legendary Vortex Concerts (...) were quintessential examples of lumia art integrated with sound in an intermedia environment. (...) Vortex began in may 1957 as a series of experimental and ethnic music concerts from tapes owned by Henry Jacobs, a poet and composer of electronic music. Within a few weeks, however, he was joined by his friend Belson, and Vortex became an experiment in visual and acoustical space. The sixty-foot dome was surrounded at its perimeter by 36 loudspeakers (...).“ Youngblood 1971, 389

walls.“¹³⁵²

Ende der 1950er Jahre begann auch Milton Cohen – als Mitglied der ONCE Group¹³⁵³ – mit dem, was er *Space Theatre* nannte, zu experimentieren. Seine Motivation und dessen konzeptionelle Grundlage hat er 1966 beschrieben:

„The concern has been to free film from its flat and frontal orientation and to present it within an ambience of total space. Color slide transparencies are programmed to overlay the black/white film. Motion picture material assumes the role of mother image, infusing the space and establishing the themes. Supplementary accents of sound, light, and human gesture punctuate the drama and modulate the effective dimensions of the performance area.“¹³⁵⁴

Cohen betont dabei den performativen Aspekt und legt Wert darauf, dass die Kombination von Licht, Bild und Bewegung aktuell hergestellt wird, d.h. der Projektionist also wiederum zum Performer wird.

„The earliest presentations combined fluid, shifting abstract color patterns with music; later, the ‚palette‘ was broadened to include ‚hard-edge‘ forms, recognizable images, and even human performers.“¹³⁵⁵

Diese Kombination von abstrakten Mustern und fließenden Formen einerseits und konkrete Objekte und Szenen repräsentierenden Bildern findet sich in zahlreichen weiteren Environments. Die durch Überlagerungen und Quantität des Bilderflusses erzielten Wahrnehmungseffekte lassen aber einzelne ‚Abbildun-

1352 Belson, zit. nach Youngblood 1971, 389

1353 Robert Ashley erwähnt diese gemeinsame Arbeitsphase von Cohen, ihm, dem Architekten Harold Brodtkin und Gordon Mumma sowie auch eine Einladung zur Musikbiennale 1964 nach Venedig in: Ashley 2001 (Musiktexte 88), 37

1354 Milton J. Cohen: Film in Space Theatre. In: *Tulane Drama Review* 33, Vol. 11, No. 1 Fall 1966, 62-67, hier: 62

1355 Kirby 1966 (Use of film), 50. Kirby hat im gleichen Aufsatz Elemente einer Performance in diesem Environment beschrieben: „In one of his recent performances, various textures, pattern, geometrical figures and realistic pictures were produced by the central equipment in a planned sequence. A girl wearing a costume distended in a dehumanising way by balloons performed simple movements at one side of the room, a red light within her costume going on and off at various times. Films of the same girl and Cohen himself, who was visible as he operated the projection equipment, were flashed onto the screens. A ‚musical‘ accompaniment was produced by amplifying the sounds of the projectors and the reflecting mechanism.“ Ebenda, 51

gen‘ in der Gesamtbewegung aufgehen.

Diese Bewegungen von Licht – Bild im Raum verstärkte Cohen dadurch, dass er eine komplizierte Anordnung von rotierenden Spiegeln einsetzte.¹³⁵⁶ Er hebt die frontale Ausrichtung des ‚Zuschauers‘, die sowohl für das traditionelle Kino wie Theater kennzeichnend ist, auf - in eine Umhüllung (Immersion) des Zuschauers, die auch die Distanz zwischen ihm und dem Vorgeführten minimiert bzw. aufheben will. Das ist ein wiederkehrendes Attribut und ein strukturell zentraler Aspekt von ‚environmentaler‘ Licht-Bild-Bewegungs-Kunst. Nicht nur in dieser Hinsicht verbindet sich die räumliche Anordnung als neue Synthese mit den Synthesen, die ich unter dem Aspekt des ‚bilderlosen‘ Films analysiert habe. Ebenso sehr wie jene beruhen diese Environments in wichtigen Teilen auf der unmittelbaren Kopplung von Auge und Ohr an die technischen Bilder und Apparaturen, funktionieren also eher auf einem ‚psycho-physical level‘, wie es LeGrice für die Flicker-Filme formulierte. Das wird deutlich vor allem dort, wo sich Light-Shows und Environments als Teil der psychedelischen Kultur der Zeit (Psychedelic Theater) verstehen und Wahrnehmungseffekte von Drogen – vor allem LSD – wiederholen, simulieren oder stimulieren wollen.

Die Idee der Gestaltung eines Kunst-Raums durch Licht-Bilder, die den Zuschauer einhüllen und ihn von allen Seiten umgeben¹³⁵⁷, ist eine strukturelle Grundlage von Stan Vanderbeek’s *Moviedrome*, wie er ihn in seinem Manifest von 1965/1966 entworfen hat und als Prototyp realisierte. Architektonische

1356 Die Kommentierung eines Fotos macht die Anordnung deutlich und auch die Tatsache, dass mit Performern gearbeitet wurde: „In the foreground is a rotating assembly of mirrors and prisms, around which is mounted a battery of projectors. The consequent motion picture and slide imagery travels in complex trajectories about the space, registering on various triangulated screen structures. In the background is a dancer who performs both in a projected film as well as live in the space. The accompanying sound results from the electronic amplification of the manipulated projection procedures and from the movement of the dancer.“ Zit. nach Cohen 1966, 64

1357 Davis zitiert ohne Nachweis Vanderbeek: „Mein Idealtheater soll aus einem unendlichen Raum bestehen, ohne Begrenzung der Leinwand (...), sondern ein total einhüllendes Environment, das gestattet, dass eine nahezu unendliche Menge von Bildern über den Betrachter hinweg und rings um die Kuppel fließt.“ Davis 1975, 65

Hülle ist ein ‚dome‘, einer jener Kuppelkonstruktionen, die Fuller popularisierte:

„Das ‚movie-drome‘ würde folgendermaßen betrieben werden... In einem halbkugelförmigen Kuppelraum werden Bilder aller Art gleichzeitig auf die gesamte Innenwand projiziert ... die Zuschauer legen sich am Außenrand des Raumes nieder, mit den Beinen zum Mittelpunkt, so dass sie fast die gesamte Leinwand in ihrem Blickfeld haben. Tausende von Bildern würden auf die Leinwand projiziert werden (...) jeder einzelne Zuschauer wird sich seine eigenen Bezugspunkte in diesem Strom von Bildern schaffen, es soll also im wahrsten Sinne des Wortes eine Präsentation des Materials stattfinden und jeder Einzelne bildet sich eine Meinung.“¹³⁵⁸

Die Beschreibung impliziert allerdings in der Fülle und Simultaneität des Materials ebenso wie in der Idee eines entspannten Liegens als Rezeptionshaltung eher die Überwältigung der Wahrnehmung als die Möglichkeit einer ‚Meinungsbildung‘.¹³⁵⁹ Dieser ‚image-flow‘ oder ‚overload‘, wie ich ihn schon im vorigen Abschnitt für Arbeiten von USCO zitiert habe, ist ebenfalls eines der wiederkehrenden konzeptionellen Merkmale der Environments. Das macht nicht nur deutlich, in welchem Kontext Cages Ideen zu dieser Form der Unbestimmtheit (indeterminacy) zu sehen sind, sondern nimmt auch Aspekte von McLuhan’s *Understanding Media* ausdrücklich auf. Vanderbeek rekurriert in seinem Manifest sowohl auf McLuhan’s Forderung, der vorhergesagten elektronisch-medialen Implosion angemessene Kommunikationsstrategien zur Seite zu stellen¹³⁶⁰, wie auch auf die als globale Vernetzung projektierte Vorstellung

1358 Stan Vanderbeek: ‚Culture: Intercom‘ und ‚Expanded Cinema‘. Ein Entwurf und ein Manifest (1965). In: Schlemmer 1973, 57-61, hier: 59

1359 In einer anderen Version des (amerikanischen) Originals ist die Rede von ‚conclusions‘ und: „Each member of the audience will build his own references and realizations from the image-flow.“ Zit. nach: *Tulane Drama Review* 33, Vol.11, No.1, Fall 1966, 38-48, hier: 45

1360 McLuhan: „Die neuen Medien und Techniken, mit denen wir uns selbst verstärken und ausweiten, stellen gewaltige kollektive Eingriffe dar, die ohne antiseptische Mittel am Körper der Gesellschaft vorgenommen werden (...) Was wir heute suchen, ist entweder ein Mittel, um diese Verlagerungen in der Sinnesorganisation der psychischen und sozialen Perspektiven kontrollieren zu können, oder ein Mittel, um sie überhaupt zu verhindern. (...) Keine Gesellschaft war sich jemals klar genug über ihre eigenen Handlungen, um gegen ihre neuen Ausweitungen oder Techniken immun zu werden. Heute spüren wir allmählich, dass die Kunst uns vielleicht diese Immunität geben kann.“ McLuhan 1994, 107

einer neuen Verständigung / Gemeinschaft.

„Die technische Forschung, die Entwicklung und Verstrickung der Weltgemeinschaft hat das emotions-soziologische (sozio,logische) Verständnis für diesen technischen Fortschritt schon beinahe vollkommen überholt. (...) Es ist dringend erforderlich, dass wir (die Künstler der Welt) eine neue Weltsprache erfinden... dass wir eine wortlose internationale Bildersprache erfinden.“¹³⁶¹

In seiner Vorstellung, die von einem naiven Verständnis der Authentizität von Bildern und ihrer unmittelbar kommunikativen Potenz geprägt ist, wird die Verschaltung und Speicherung von weltweit vernetzten Bild-Bibliotheken zur Basis für die „Weiterentwicklung der Sinne“, zu einem „Gegengewicht zu Technik und Logik“ und zur alle Kulturen umgreifenden Verständigung. Dabei zielt ausdrücklich der Bilder“overload“ wie auch die Einkreisung des Betrachters von allen Seiten auf eine Reduktion des *bewussten* Wahrnehmens und Erkennens und lässt die Frage nach der Steuerung, Auswahl und Kontrolle der Bilder/Ströme völlig hinter den euphorisch besetzten neuen Erlebnismöglichkeiten verschwinden.

„The purpose and effect of such image flow and image density (also to be called ‚visual velocity‘) is both to deal with logical understanding and to penetrate to unconscious levels, to reach for the emotional denominator of all men (...).“¹³⁶²

Folgerichtig erfährt man auch in Mekas kurzer Beschreibung von Vanderbeek’s *Feedback #: A Movie Mural* nichts über das verwendete Bildmaterial, sondern nur etwas von „impact both on our retina (...) and on our body“.¹³⁶³

Eine wesentliche mediale Komponente und oft apparativer Nucleus für die Projektions-Environments ist und war das Dia und der entsprechende Projektor. Gerd Stern (USCO) hat mit der Projektion von Text-Dias – cut-ups, die er von

1361 Vanderbeek in: Schlemmer 1973, 58. Die Vision der vernetzten Kommunikation hat Vanderbeek an anderer Stelle noch deutlicher beschrieben: „I think of my movie-drome as a prototype of the theater of the future: images would not be stored on film but would come through the air, probably by means of TV transmission systems (...).“ Vanderbeek zit. nach: Mancia / van Dyke 1967, 72

1362 Vanderbeek in: TDR 33, 1966, 47

1363 Mekas 1972, 214

Anschlagtafeln und Neonreklamen sammelte¹³⁶⁴ – in den frühen 1960er Jahre begonnen und bezeichnet in einem Interview mit Douglas Davis die ihm später zugänglichen Karussellprojektoren als „multimediale Grundinstrumente“, die dann auch programmiert wurden. Sie ermöglichen große Variabilität und schnellen Austausch des Bildmaterials sowie eine große Anzahl von Überblendungen und sind zudem leicht zu transportieren.¹³⁶⁵

„Dias sind erst einmal billig. Nehmen Sie den Karussellprojektor hinzu, und die Dias werden programmierbar. Man kann seine Bildvorstellungen dank der Diamatrix ständig in neue Abfolgen und Rhythmen bringen, während im Film die Abfolge der Elemente erstarrt. Mittels des Karussells kann man das Element unmittelbar in einen Programmbehälter eingeben. Um das Programm zu ändern, zieht man die Elemente heraus und schiebt sie wieder ein, so dass man an jedem Punkt altes durch neues Material ersetzt. Benutzt man einen 81-Digital-Zuwachs-Programmierer mit multiplen Karussells sind die Möglichkeiten unabsehbar.“¹³⁶⁶

Auf dem *New Cinema Festival* war es u.a. Stanish Lawder, Maler und Filmhistoriker¹³⁶⁷, der seine Bild/Sound-Show *The March of the Garter Snakes* allein mit Dias bestritt, die er z.T. selbst bemalte oder als ‚sandwich‘ mit verschiedenen Materialien füllte, die dann unter der Hitze der Projektorlampe zerfließen, zu sieden und zu schmelzen begannen – in Bewegung gerieten. Zur Projektion benutzte er außerdem farbige Linsen.¹³⁶⁸

„Two projectors and many different types of slides are used – photographic images (single and multiple, realistic and abstract), painted images executed directly on the slide glass, collages of objects and film

1364 Siehe: Davis 1975, 197

1365 Dass und wie (sehr) auch in der Clubkultur der 1990er Jahre wieder Dia/Projektions-Environments Einzug hielten, thematisiert der im folgenden angeführte Aufsatz wie überhaupt der ganze Katalog, der eine Ausstellung in Berlin im Jahre 2000 begleitete, als Zeichen für neuerliches Interesse an diesem Medium gewertet werden kann. Holger Emil Bange: *Mobile Einsatztrupps. Diaprojektion im Club- und Partykontext*. In: *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst* (Hrsg.): *Dia / Slide / Transparency*, Berlin 2000, 87-101

1366 Gerd Stern zit. nach: Douglas Davis: Gerd Stern und USCO: Der Erfahrungsfluss. In: Davis 1975, 196-200, hier: 197

1367 Dixon erwähnt z.B. dass Lawder später für die Instandsetzung von Filmen Hans Richters verantwortlich war. Dixon 1997, 101

1368 Renan 1967, 247/48

sandwiched between the slide glass, various combinations of the foregoing, plus several additional types (...) Some slides are made to change color and design; others become physically alive as their images move, twitch, flow and bubble over the screen; others explode.“¹³⁶⁹

An der Entwicklung dieser Dia-Show arbeitete er schon seit 1960 und seine Technik des ‚Sandwiches‘ – die in seiner Konzeption gerade auf das unterschiedliche Verhalten der jeweiligen Materialien und Objekte (u.a. Lippenstift, Nagellack, Butter u.a.) bei steigender Temperatur beruhte – wurde zum Vorläufer der später standardisiert und kommerziell für den Gebrauch in Diskotheken hergestellten ‚Liquids‘.¹³⁷⁰ Seine Präsentation zielte in „a rapidly changing sound-image of brilliant light and color“¹³⁷¹ auf eine fließende Bewegung farbiger Muster. Mekas hat ihm wie auch Don Snyder’s Dia-Film-Projektion *Epiphany of Light* kritisch eine gewisse ‚prettiness‘ der einzelnen Bilder bescheinigt („the images are more pretty than they are art“¹³⁷²), die er jedoch aufgehoben sah in der Gesamtidée eines bewegten Environments aus „visual impulses“, dessen sensuelle Effekte das einzelne Bild relativieren.¹³⁷³

Snyder, der gemeinsam mit dem Musiker Angus McLise, dem Architekten Allen Neff u.a. ein weiteres Licht/Bild-Ton Projekt, *Spectra-Mach 1*, auf dem Festival präsentierte, gehörte neben Jackie Cassen und Rudi Stern sowie USCO, zu den Künstlern, die als Teil der psychedelischen Bewegung der Zeit in der entsprechenden Literatur ausdrücklich als Beispiel heran gezogen werden.¹³⁷⁴ Cassen

1369 S.D.Lawder: *The March of the Garter Snakes*. In: *Film Culture* 43, 1966, 8

1370 Siehe dazu: Scheugl / Schmidt 1974, 557; zu den Liquids: Matt Woolman: *Seeing Sound. Vom Groove der Buchstaben und der Vision vom Klang*, Mainz 2000; Bange 2000, 91f.

1371 Lawder 1966, 8

1372 Mekas 1972, 213

1373 Eine über die allgemeine Feststellung des Charakters des verwendeten Bild/Materials hinausgehende Analyse – einschließlich der Frage wie und in welchem Wissen über neurophysiologische Effekte Farb/Form/Licht-Kombinationen erarbeitet und eingesetzt werden (s. wie auch beim Stroboskop-Effekt) und der völlig anderen Frage, wie und ob das den auch hier angesetzten Kunst-Begriff verlässt – kann hier nicht erfolgen.

1374 Siehe dazu u.a. mit zahlreichen Abbildungen aus den Projekten der genannten Künstler: Robert E.L.Masters / Jean Houston: *Psychedelische Kunst*,

und Stern hatten u.a. für Timothy Leary's *Turn On, Tune In, Drop Out*-Veranstaltungen Licht/Bild-Projektionen entworfen, arbeiteten später als Theatre of Light aber auch für die Boston Opera Company an einer Strawinsky-Inszenierung.¹³⁷⁵ *Spectra-Mach 1* von Snyder u.a. war im Sommer 1965 als Bestandteil der Veranstaltung *Psychedelic Explorations* in New York zu sehen gewesen. Der Begriff des Psychedelischen (Event, Veranstaltung, Kunst, Musik) war eng verbunden mit den an der Westküste offenbar schon Ende der 1950er Jahre entstandenen Light Shows, die – wie es Renan schrieb – „strongly coincides with the beginning of the widespread use of hallucinogenic drugs“.¹³⁷⁶ In der Konzeption von Licht/Bild – und Ton-Environments, die die Effekte von Halluzinogenen stimulieren oder nachahmen wollten, steckt die Vorstellung einer unmittelbaren Kopplung von Wahrnehmung und technischer Apparatur, einer kybernetischen Anordnung, die die bewusste Bearbeitung des Wahrgenommenen reduzieren oder ausschalten will. Und so erscheinen ‚Mixed media‘ – als die in diesem Zusammenhang die Arbeiten von Snyder, Cassen/Stern und USCO bezeichnet werden – den zeitgenössischen Verfechtern psychedelischer Kunst neben Chemie und direkten Anschlüssen von Technik an die Gehirnströme als die Zukunft ästhetischer Wahrnehmung:

„Die Hauptdeterminanten der zukünftigen Bewusstseinsentwicklung werden wahrscheinlich chemisch induzierte Erlebnisse, direkte und genaue Planung der Gehirnfunktionen (intensiviertes Lernen und Erinnern, beschleunigtes Denken, Nutzbarmachung der eidetischen Bildprozesse) und der Einfluß einer elektronisch gesteuerten Umwelt, einschließlich der ‚mixed media‘ mit ihren Möglichkeiten für Kunst und Unterhaltung.“¹³⁷⁷

Ansätze für diese unmittelbare Kopplung, den immersiven Charakter der Environments, finden sich in den Beschreibungen und Anordnungen der einzelnen

München/Zürich 1969 (O: 1968)

1375 Siehe: Youngblood 1971, 396-397; sowie zwei Fotos mit entsprechenden Untertitel in: Masters / Houston 1969, 34

1376 Dort heißt es weiter: „The names for light events, *Freak Out, The Acid Test* and *Trips Festival* usually have psychedelic connotations.“ Renan 1967, 251; Siehe auch: Charles Perry: *The Haight-Ashbury. A History*, New York/Toronto 1984; Husslein 1991, 59 ff; sowie: *America – The Other Side. West Coast Art im Umkreis der 60er Jahre*. Katalog, Neuss 1993, 41-54

1377 Masters / Houston 1969, 135

Projekte. *Spectra-Mach 1* versteht sich z.B. als „an experimental program devoted as such to the extension of man's psychedelic perceptions and psychic orientation.“ Und einer der verwendeten optischen Effekte wie auch der Sound weisen darauf hin:

„The use of a variable multi-dimensional screen (...) synchronized with projections of dissolving and polarizing moiré grid patterns create an intense spectral solarized after-image and volume space modulations, which give new and direct meaning to concepts of spatially extended objects and negative space.“¹³⁷⁸

Die schon mehrfach erwähnte Künstlerkommune USCO (Us Company), die in einer verlassenen Kirche in der Nähe von New York auf dem Land lebte und arbeitete, verband die Entwicklung ihrer Environments ausdrücklich mit von McLuhan inspirierten Ideen über Kommunikation und neue Gemeinschaftlichkeit auf der Basis der technisch-medialen Entwicklung. Ihre eigene Arbeits- und Lebensweise, in der die künstlerische Arbeit allein als gemeinschaftliche nach außen vertreten wurde (individuelle Autorschaft also negiert wurde), sahen sie ebenso wie die Wahrnehmungserfahrungen, die sie mit ihren Environments evokieren wollten, als Teil einer „re-tribalisation of the world“¹³⁷⁹ – eine Vision, die McLuhan's *Understanding Media* grundiert und mit der er auf die zeitgenössische Suche nach ganzheitlichen Lebensformen reagiert.¹³⁸⁰

„We all serve one another; it's a mutual symbiotic relationship, if you will, which the whole world has with itself. If we can communicate that, then we have the basis for going on to what we don't know.“¹³⁸¹

Diese ähnlich wie von Vanderbeek formulierte (naive und von allen Machtstrukturen abstrahierende) Vorstellung einer durch die elektronischen Medien und deren weltweiter Vernetzung möglich werdende unmittelbare Kommunikation,

1378 Unter dem Stichwort „Spectra-Mach 1 Snyder etc.“. In: *Film Culture* 43, 1966, 9

1379 USCO zit. Nach: Interview mit Usco. In: *Kostelanetz 1967*, 243-270, hier: 246

1380 So schreibt McLuhan z.B. „Die Jugend besitzt ein instinktives Verständnis der heutigen Umwelt – des elektrischen Dramas. Sie lebt mythisch und ganzheitlich. Das ist der Grund für die große Entfremdung zwischen den Generationen.“ Marshall McLuhan / Quentin Fiore: *Das Medium ist Massage*, Frankfurt/ Main 1984 (O: 1967), 9

1381 USCO zit. nach: *Kostelanetz 1967*, 257

basiert u.a. darauf, dass die technischen Medien in vor- und unbewusste Bereiche des Erlebens und der gegenseitigen Annäherung vorstoßen können (sollen). Drei der späteren Gründungsmitglieder der Kommune – Gerd Stern, der Elektroniker Michael Callahan und der Maler Steve Durkee – begannen ihre gemeinsamen Projekt schon zu Beginn der 1960er Jahre zunächst in San Francisco, wo sie 1963 ein Environment im San Francisco Museum zeigten.¹³⁸² Sie standen in Kontakt mit Buckminster Fuller und John Cage und traten mit McLuhan gemeinsam auf. Sie kannten das Typoskript, das die Vorlage zu *Understanding Media* wurde und schon 1959 von McLuhan verfasst worden war: „We had that, and it was one of the first things that turned us on. We got a lot of our initial ideas out of that, particularly that whole electrical sense.“¹³⁸³ Ihre Licht/Bild-Sound-Environments, die sie Mitte der 1960er Jahre – u.a. auf dem *New Cinema Festival 1* – präsentierten, nannten sie *We all are one*, was noch einmal den Charakter eines gemeinschaftlichen Erlebnisraumes als Ziel unterstreicht. Ihre konzeptionelle Strategie setzt hier vor allem auf den ‚overload‘, auf eine mediale Reizüberflutung durch eine große Anzahl verschiedener Licht/Bild-Apparate¹³⁸⁴ und auf Simultaneität als Basis zeitgenössischer Kommunikation: „In terms of civilization as a whole, the idea of simultaneity is the seed

1382 Davis 1972, 197

1383 USCO in: Kostelanetz 1967, 247

1384 „WE ALL ARE ONE is a journey of this being, riding and fighting the waves from birth through love’s body, searching living currents, sampling peaks of illumination, holding on and letting go the experience of time-space death, finding potential rebirth into the consciousness WE ALL ARE ONE. This literal and symbolic voyage is explored by our presentation in a multi-channel media-mix, combining films, slides, oscilloscope, stroboscope, sound in a programmed experience. (...) will run about 90 minutes to two hours. It will use up to four 16mm and two 8mm projectors, four carousels, strobos and pulsing light units, light projection machines...and several sound channels.“ Diese Beschreibung findet sich in: *Film Culture* No.43, 1966, 9. Renan gibt einen allgemeinen Eindruck von dem eingesetzten Bild/und Tonmaterial: „There is much random combining of Eastern mystical symbols and sights, natural scenes photographed through diffraction lenses, and words and signs thrown together into a vague kind of poetic relationship. Whimpers of human ecstasy are mixed with roars from motorcycles, and there are views of journeys on a human body landscape and of motorcycle trips.“ Renan 1967, 235

idea of our time.“¹³⁸⁵ Simultaneität wird nicht nur als eine Fülle gleichzeitiger Ereignisse und Verhaltensweisen gesehen, sondern impliziert eine vertikale Struktur, die oben und unten als Ausdruck von Hierarchie verschwinden lassen will. „In the electronic age media substitute all-at-onceness for one-thing-at-a-timeness“, zitierten sie McLuhan¹³⁸⁶ und machen zugleich deutlich, dass die gesamte Idee einer environmentalen Anordnung von ästhetischen Objekten, Bildern, Bewegungen usw. – wie es auch bei Cage deutlich wurde – der Auflösung einer linearen Abfolge in der Zeit dient und dem Betrachter offenen Zugang (und Weggang) ermöglichen soll („an art to live in“). 1965 waren sie nicht nur an der Eindhovener *KunstLichtKunst*-Ausstellung beteiligt, sondern entwarfen und realisierten auch das erste multimediale Environment für eine Diskothek („The World“), in dem 20 Dia-Projektoren mit jeweils 81 Dias sowie diverse Filmprojektoren programmiert gesteuert wurden. Gerd Stern beschreibt im Gespräch mit Douglas Davis:

„Wir hatten mehr als zwanzig programmierte Dia-Projektoren, ein Closed-Circuit-Fernsehprojektionssystem mit drei Kameras und einem riesigen Bildschirm. Es war die erste Chance für Michael Callahan einen groß angelegten Lochstreifenprogrammierer zu bauen, der es uns gestattete, all diese Elemente zu synchronisieren.“¹³⁸⁷

1966 stellte ihnen der Direktor des New Yorker Riverside Museums vier Räume zur Gestaltung zu Verfügung. Kostelanetz charakterisierte sie als „meditation rooms“ und Stern verweist in diesem Zusammenhang auf eine Veränderung ihrer künstlerisch-medialen Strategie: vom ‚overload‘ zu Ruhe, Langsamkeit und der Gestaltung kontemplativer Situationen.

„Wir entdeckten, dass wir uns mit der Vielfalt des Lebens beschäftigten und mit der Überführung dieser Vielfalt in eine Einheit (...). Von einer vielstufigen Matrix assoziativer Bilder und Klänge gingen wir zu einem

1385 USCO (G.S.) zit. Nach: Jonas Mekas: Interview with Gerd Stern. In: *Film Culture* No.43, 1966, 3

1386 Zit. nach: Renan 1967, 235

1387 Gerd Stern, zit. nach Davis 1975, 199. An anderer Stelle wird erläutert, dass das ganze Unternehmen auf eine Initiative von Michael Myerberg, dem Produzenten des berühmten Disney-Musikfilms *Fantasia*, zurückging und dass das Closed-Circuit-TV aus Kostengründen letztlich doch nicht eingesetzt wurde. Siehe: Kostelanetz 1967, 267/268

Kathodenstrahl- Sinuswellenbild über, das sich langsam in einer Phasenverschiebung drehte und zu einem om-ähnlichen Sinuswellenton, der im Volumen bis nahe ans Schweigen heranreichte, moduliert wurde. Das Resultat war ein Meditations- Environment (...).¹³⁸⁸

Betrachtet man diesen Wechsel allein unter dem Aspekt der Medien/Mensch-Kopplung, der Verbindung von medialem Output und Wahrnehmungseffekten, so erscheinen zwei verschiedene künstlerische¹³⁸⁹ Strategien, die auf unterschiedliche Weise auf Immersion zielen: zum einen solche der Reduktion, des Minimalismus und zeitlicher Dehnung, zum anderen der Reizüberflutung in Simultaneität und Quantität der optischen und akustischen Effekte. Es sind beides Strategien, die auch das Werk Cages in dieser Zeit durchläuft, allerdings mit der wichtigen Differenz, dass er nicht auf das Unterlaufen oder Überdrehen bewusster Wahrnehmung zielte.

Genau dieses versuchte Kurzschließen zwischen Medien und zentralem Nervensystem – das McLuhan’s Metaphorik allzu wörtlich nimmt und sie mit der gesuchten Drogenerfahrungen der Zeit verbinden sollte – war aber offensichtlich ein Motiv für den Wechsel der Strategie, unter anderem weil die Folgen dieses Kurzschließens denjenigen, die es steuerten, selbst nicht klar waren.

1388 Gerd Stern, zit. nach Davis 1975, 198

1389 Die Künstler selbst sprechen in verschiedenen Gesprächen immer wieder auch von mystischen Erfahrungen und Ritual, Religion als Kontext, in dem diese sensuellen Praktiken zu verstehen seien. Stern z.B. hat die mystische und die technologische Sichtweise als gleichermaßen sinnvoll in Hinblick auf die geforderten Wahrnehmungseffekte und –veränderungen beschrieben: „But when you see this oscilloscope we use (...) you’ll see that in dealing with frequency, whether it’s color or sound or the visualization of the wave form, there’s some secret of the mystery, for me, of the space-time continuum. It’s in the rainbow and it’s in the visualization of the wave form as phosphor on the cathode ray tube that it becomes most apparent to me as a mystical reality. To try to put it into words either with the technical or the mystical vocabulary is the task of the next few years.“ Stern zit. nach Mekas/Stern, 1966 (FC), 3, (Spalte 3-4). Das Zitat ist nur einen von vielen Beispielen, in denen es auch deutlicher als hier um Fragen einer neuen Spiritualität und Transzendenz-Erfahrungen geht. Dass sich diese Kontextualisierung – einschließlich des Bild- und Formensystems, dessen sich die sensuellen Strategien bedienen ebenso wie ‚Versenkung‘ oder Immersion als Rezeptionshaltung, die sie fordern – weit weg bewegt von den Vorgehensweisen und Haltungen westlicher Kunst-Avantgarde und sich dann aber doch wieder mit dieser trifft, wenn auch nicht in Einzelheiten, ist ein wichtiges Phänomen.

„The same thing is true of an audio-visual trip. It’s easy to overload people; but it’s hard to bring them down to the point where they’ll leave the theatre peacefully.“¹³⁹⁰ Mekas hat diese Frage anhand seiner eigenen Erfahrungen und im Zusammenhang mit den extensiv benutzten Stroboskopen aufgeworfen¹³⁹¹, deren Wahrnehmungseffekte ja auch die Basis für Conrad’s Flicker-Filme bildeten. Steve Durkee (USCO) hat im Gespräch mit Mekas eingeräumt, dass sie wenig wissen „so far as what’s doing“ und dabei einen Aspekt formuliert, der wiederum auf eine Differenz in unterschiedlichen Immersionsstrategien verweisen könnte: „Strobe is the digital trip. In other words, what the strobe is basically doing, it’s turning on and off, completely on and completely off.“¹³⁹² Diese Vorstellung, dass das weiße Stroboskop-Licht dem digitalen Basisprinzip an/aus (1/0) folgt und es damit auch der menschlichen Wahrnehmung einschreibt, wird an anderer Stelle von Gerd Stern ergänzt um den vom ihm dazu in Kontrast gestellten analogen Anschluss von Licht/ Farbe an das Auge:

„When I met Michael (Callahan) I was flashing lights. I was using sign machinery, pure digital, on-off on-off material. It didn’t matter whether it was once a minute or four hundred and eighty flashes a second. It wasn’t until he came along that I understood the whole contemporary preoccupation with whether a phenomenon was digital or analog, whether you had this organic continual process curve going on or whether you chopped everything up in terms of clock time. Now we’re working mostly in terms of lights with analog. The lights don’t go on and off in that room; they pulse. They have a long continuous pulse phenomenon going.“¹³⁹³

Oszilloskop und Diffraktionslinsen „which splits up light into the rainbow“¹³⁹⁴ sind Mittel analoger Licht/Bild-Bewegung, wie sie Stern versteht. Sich drehende Ballons wurden als Projektionsfläche benutzt und erzeugten fließende Bewegun-

1390 Usco in: Kostelanetz 1967, 266

1391 In seiner Kolumne vom 26. Mai 1966 unter dem Titel „On the Plastic Inevitables and the Strobe Light“ fragt er: „What is the real meaning of the strobes? Where is all this coming from or going to? Do any of the artists know the meaning and the effect and power (both healing and damaging) of colors and lights?“ Mekas 1972, 244

1392 Durkee zit. nach: Jonas Mekas: More on Strobe Light and Intermedia (Interview) 16.6.1966. In: Mekas 1972, 244-247, hier: 245

1393 Gerd Stern zit. nach Mekas/Stern, in: Film Culture 43, 1966, 3 (Spalte 4)

1394 ebenda (Spalte 3)

gen im Raum.¹³⁹⁵ Ornamentale, ineinander fließende Muster und Farben und organische Formen sind zentraler Bestandteil dessen, was als psychedelische Kunst apostrophiert wurde, wie es die Abbildungen in Houston/Masters zeigen. Dieses Basisverständnis der Differenz von analog und digital, die Durkee und Stern hier im Hinblick auf die Verbindung von medialem Output (als Art der Signalübertragung und Anordnung von Licht und Farbe zu lesen) und implizierter Wahrnehmungseffekte beschreiben, könnte ein Ausgangspunkt für weitere Nachfragen und Präzisierungen bezüglich technisch-medialer Immersionsstrategien werden.

Environments, wie sie hier ausgehend von der Zerlegung des Kino-Dispositivs beschrieben worden sind, sind zugleich Erweiterungen und Verschiebungen in Hinblick auf Performance als mediales System. In drei Aspekten verbinden sie technisch-mediale Anordnungen mit Live Aktionen und akzentuieren damit erneut, die je aktuelle Realisierung einer Licht (Farb) / Bild / Bewegungs-Kunst: Die Environments werden als medialer Live Mix hergestellt, werden aktuell gesteuert, der Projektionist wird zum Performer.

- Das Environment wird zu einem ephemeren Licht/Raum für Vorführungen, in denen die Überlagerung oder Kontrastierung von Bild und Körper-Bewegung eine wesentliche formale Strategie wird.
- Das Environment wird zu einem Erlebnisraum, in dem das gemeinschaftliche Agieren aller Anwesenden konstitutiv ist (sei es – um die beiden Extreme zu nennen – in der Diskothek oder im Mediationsraum).

Die Idee eines neuen „tribalism“¹³⁹⁶, der das gemeinschaftliche Erlebnis als Ziel elektronisch vernetzter Kommunikation mit den u.a. durch Drogen stimulierten ‚erweiterten Bewußtsein‘ verbinden wollte, setzte an den Konstitutionsbedingun-

1395 Siehe Abbildung und Text zu USCO-Gruppe *Yin/Yang sine pulse* in: Houston / Masters 1969, 71

1396 Gabriele Klein hat den Begriff des ‚Neotribalismus‘ im Kontext ihrer Analyse der Club und Rave-Szene von Techno diskutiert, allerdings ohne einen Rückbezug auf seine Bedeutung für die Elektro-Szene der sechziger Jahre. Gabriele Klein: *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Hamburg 1999, 48 ff

gen medialer Dispositive – in der Verbindung von technisch-medialem Output und Wahrnehmungspsychologie/Neurophysiologie – an. Wie USCO es formulierte, interessierte sie in der Fortsetzung von McLuhan’s Ideen in einer künstlerische Praxis: „to look at media in terms of their effects rather than their content“.¹³⁹⁷ Damit aber wird – in einem spezifischen zeitgenössischen Kontext – das ‚technisch Unbewußte‘, von dem Comolli in Anlehnung an Lacan sprach, in einer neuen Synthese an die menschliche Wahrnehmung angeschlossen.

Den Begriff der Immersion, den ich in diesem Kontext eingeführt habe, markiert dabei genau in der Frage nach der strukturellen Anordnung und Kopplung von menschlicher Wahrnehmung und technisch-medialer Apparatur eine Schnittstelle zwischen dieser historischen Entwicklung und den Diskussionen um die Perspektive der sogenannten ‚virtual reality‘. Auch wenn er in der historischen Diskussion noch nicht als Begriff erscheint – Vanderbeek spricht zum z.B. von *envelope-environment* – ist die Konzeption einer Umhüllung, in die der Betrachter/ Akteur eintauchen soll, ein Vorläufer des immersive environments, wie es in der ‚Cyberspace‘-Literatur entworfen und beschrieben wird. Für die auf der Basis von rechenbaren Daten generierten graphischen und akustischen Räume, die dreidimensional erfahren werden sollen – und genau das ist der Ausgangspunkt von virtuellen Umgebungen – stellt sich die Frage, wie die (Selbst)Wahrnehmung des Benutzers /Operators so organisiert werden kann, dass er den Eindruck oder das Erlebnis hat, sich in diesem Raum aufzuhalten und bewegen zu können. Nur so können anwendungsorientierte Simulationen – sei es in Medizin, Biotechnologie, industrieller Produktion oder Militär – effektiv eingesetzt werden. Diese Grundlage des Begriffs hat Rheingold herausgestellt:

„Die Immersion – mit Hilfe von Stereoskopie, Blick-tracking und anderen Techniken, die die Illusion hervorbringen, der Operateur befindet sich innerhalb einer computergenerierten Welt – ist eine der beiden Grundlagen der VR-Technologie. Die andere ist die Navigation (...).“¹³⁹⁸

1397 Stern, zit. nach Mekas / Stern 1966, 3 (Spalte 2)

1398 Howard Rheingold: *Virtuelle Welten. Reisen im Cyberspace*, Reinbek 1995 (O: 1991), 128

Vorausgesetzt wird die möglichst weitgehende Ausschaltung der Differenz zwischen Bildwelt und Außenwelt, also wiederum – wenn auch auf technisch anders fundiertem Niveau – eine Synthese, die auf einer unmittelbaren Kopplung von medialer Apparatur und menschlicher Wahrnehmung besteht und das bewusste Wahrnehmen einer Distanz minimieren will. Während die Zwangsläufigkeit, mit der diese Anordnung in der anwendungsorientierten Praxis und Forschung als notwendig begründet und betrieben wird¹³⁹⁹, nicht in diesem Kontext zur Diskussion stehen kann, steht ihre Übernahme als künstlerische Strategie – ebenso wie die von mir hier analysierte neue Synthese eines Licht/Bild-Environments – in Differenz zu den de/konstruierenden, Medialität an die Oberfläche zwingenden künstlerischen Konzeptionen. Dass zwischen diesen beiden Polen auch innerhalb der sogenannten ‚interaktiven‘ Medienkunst unterschiedliche Formen der Kopplung zwischen Benutzer und medialer Anordnung möglich sein müssen (und sind), habe ich an anderer Stelle erläutert.¹⁴⁰⁰ Dass das ‚immersive environment‘ der aktuellen Medienkunst nicht nur in Bezug auf die Wahrnehmungsstrategie Ähnlichkeiten mit den Experimenten der 1960er Jahre hat, sondern auch was Bildmaterial und Metaphorik der Selbstdarstellung angeht, macht ein Zitat von Charlotte Davies zu ihrer umstrittenen Arbeit *Osmose* deutlich:

„*Osmose* is a powerful example of how technological environments can simulate something like the old animist immersion in the World Souk, organic dreamings that depend, in power and effect, upon the ethereal fire (...) *Osmose* also reminds us how intimate we are with electronics, in sight and sound, in body and psyche.“¹⁴⁰¹

1399 Oliver Grau hat dabei auf die sgn. ‚Presence‘-Forschung verwiesen, siehe: Oliver Grau: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001, 14 f

1400 Barbara Büscher: *Mediales Theater – performative Medienkunst. Fragen an aktuelle Strategien der Verbindung von Live-Akteuren und audiovisuellen Medien*. In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.) *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin 1999, 147-162. Barbara Büscher: (Interaktive) Interfaces und Performance: Strukturelle Aspekte der Kopplung von Live-Akteuren und medialen (Bild) Räumen. In: Martina Leeker (Hrsg.): *Maschinen, Medien, Performances*, Berlin 2001, 87-111

1401 Davies zit. nach Grau 2001, 258. Grau hat das Environment analysiert und zitiert auch eine Kritik, die es als ‚Virtual kitsch‘ bezeichnet.

Die Forschungsfelder, die sich hier anschließen mögen und die in zentraler Weise auch die Sehnsucht nach Transzendenzenerfahrungen, die Lust am Schwindel¹⁴⁰², die Fragen der Differenz zwischen Kunst und Ritual (?) ... und Religion (?), ... und Popkultur (?) – die Schwierigkeit des Bezeichnens sind Teil der Fragen – umfassen, sind und werden anderweitig bearbeitet werden.

1402 Christina von Braun hat in ihrer neuen Studie „Versuch über den Schwindel“ den Begriff *immersive environment* kulturhistorisch in Bewegung gesetzt, in dem sie ihn mit der Lust am Schwindel als einer Verbindung von Omnipotenz und Ohnmacht korreliert und auf ein tiefe liegende, historisch weit zurück fundierte Sehnsucht nach Behausung in der christlich-abendländlichen Denktradition beschrieben hat. Christina von Braun: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Zürich 2001

Zum Schluß: Performance-Theorie und Medienwissenschaft – Performance als Agieren in/mit medialen Anordnungen

Die historische Aufführungsserie *Nine Evenings: Theatre and Engineering* war selbst ein auffallender, historisch singulärer Knotenpunkt in der Verbindung von Performance und zeitgenössischen Medien / Techniken. Sie war ein Experiment im Sinne Cages (und Lyotards), ein Prozess mit unvorhersehbarem Ausgang, und sie war zugleich Teil experimentierender Untersuchungen von Künstlern aus unterschiedlichen Herkunftsgenres. Insofern bildete dieser Event einen der Ausgangspunkte dieser Arbeit, verbunden mit der Idee, dass sich die hier manifestierten konzeptionellen Kontexte und künstlerischen Anordnungen nur als Teil von jeweils unterschiedlich akzentuierten Versuchsreihen beschreiben lassen. Erst in der analytischen Einbettung dieser Experimente in künstlerische Versuchsreihen werden die jeweils um gemeinsame Strategien oszillierenden unterschiedlichen Verfahren der Künstler, die je nach ihrem Herkunftsgenre auch verschiedene Ausgangspunkte nahmen, präzise beobachtbar.

Diese Untersuchung hat an experimentellen Kunst-Praktiken der 1960er Jahre die Schnittstelle zwischen Performance und zeitgenössischen Medien/Techniken präzisiert und die künstlerischen Verfahren und konzeptionellen Grundlagen sowie deren historischer Kontext in den Diskursen über das Verhältnis von Kunst und Technologie/Wissenschaft analysiert. Dabei ist das methodische Vorgehen von Prämissen geprägt, die sich für künftige Forschungen in diesem Bereich produktiv weiterverfolgen lassen. Insofern versteht sich diese Arbeit als eine Erweiterung und Präzisierung des analytischen Instrumentariums von Theaterwissenschaft angesichts der aktuellen und erneuten Verschiebungen künstlerischer Verfahren im Umgang mit medialen Innovationen. Es ist der Versuch auch hier eine Schnittstelle zu beschreiben, die Schnittstelle zwischen Theater/Performance-Theorien und Medientheorien.

Eine erste Voraussetzung, die erst die detaillierte Analyse der einzelnen Verfahren und ihrer Kontexte ermöglichte und gleichzeitig ein interdisziplinäres Vorge-

hen im Verhältnis zu einzelnen Kunstwissenschaften erlaubte, war die Anwendung eines Performance-Begriffs, der als einzige Bedingung, die Grundstruktur eines Handelns unter Anwesenden (live), zu- oder miteinander, voraussetzt. Auch wenn ich mich an den Rändern der jeweiligen Kunstsparten bewege – das impliziert der Begriff des ‚Experiments‘ – verbleibt die Arbeit bezüglich ihres Gegenstandes im Bereich der Künste, also des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst. Diese Perspektivierung ermöglicht es erst, historische und kontextuelle Differenzen deutlich zu machen. Das Vorgehen unterscheidet sich damit explizit von neueren Versuchen, ausgehend von der Theaterwissenschaft, Phänomene performativer Ereignishaftigkeit oder theatralen Handelns als allgemeine Modellierungen in verschiedenen Bereichen gesellschaftlicher Kommunikation zu untersuchen. Mein Vorschlag – wie ich ihn in dieser Untersuchung praktiziert habe – beinhaltet: Performance-Theorie oder eine Theorie der Intermedialität in den performativen Künsten als ein interdisziplinäres Projekt quer zu den kunstwissenschaftlichen Einzeldisziplinen zu verstehen. Dass dabei den Verbindungen zwischen Kunst und Pop-Kultur nicht nachgegangen wird, hat keinerlei programmatische Gründe, sondern war eine aufgrund der Fülle des Materials getroffene pragmatische Entscheidung.

Wenn man – was ein zentraler Aspekt meiner Ergebnisse ist – Performance als Handeln in oder mit medialen Anordnungen versteht, ergeben sich daraus wichtige Ergänzungen oder Korrekturen z.B. zu einem aus der (Bildenden) Kunstgeschichte/-theorie motivierten Diskurs über den Stellenwert der aktuellen (computergenerierten) medialen Manifestation als ‚neue‘ Bildmedien.

Eine zweite Voraussetzung des methodischen Vorgehens war die präzise, in Hinblick auf die Fragestellung detaillierte Bearbeitung des historischen Materials, der Auswertung einer Fülle von zeitgenössischen Dokumenten unterschiedlichen Formats (Texte, Fotos, Videos). Die Neuartigkeit der Fragestellung, die Konzentration auf die Schnittstelle von performativen Praktiken und dem Umgang mit Medien/Techniken machte es notwendig, das Ausgangsmaterial neu zu ordnen und zu sichten. Auch da, wo eine Reihe wissenschaftlicher Aufarbeitungen zu einzelnen Entwicklungen oder Künstlern existieren – wie z.B. zu

John Cages Werk, oder, in geringerem Umfang zu den Judson Dance Choreographen – musste das Material, das die künstlerischen Arbeiten an ihrem Ort und Zeitpunkt der Entwicklung dokumentiert (so weit es eben bei dieser ephemeren und prozessorientierten Formen möglich ist), neu gelesen werden. Erst so konnte die Bedeutung der einzelnen künstlerischen Konzeptionen und Prozesse in einer quer zu bisherigen Darstellungen systematisierenden Art und Weise an die Oberfläche geholt werden.

Eines der Ergebnisse ist, dass, das, was in der jüngsten Vergangenheit z.B. als postmoderner Tanz (eben u.a. die Arbeiten der aus der Judson Dance Group hervorgegangenen Tänzer/Choreographen) bezeichnet worden ist, nun in Hinblick auf minimalistische Strategien und Strukturalisierungsverfahren deutlich konturiert werden konnte. Erst auf dieser Basis kann – wie hier ausführlich untersucht worden ist – diese wesentliche Bewegung des <Durchstreichens, Verschiebens, Ersetzens > verstanden werden als eine, die nicht nur Körper-Bewegung, quasi als Zentrum des Ursprungsgenres Tanz/Theater, betrifft, sondern das gesamte mediale Gefüge von Körper, Text, Ton, (bewegten) Bildern erfasst. Es wird auf der Grundlage einer Freisetzung der einzelnen Komponenten, ihrer Dekomposition und Zerlegung – wie es auch Lehmann für das postdramatische Theater beschrieben hat – nach formal-strukturellen Gesichtspunkten neu geordnet. Damit wird zugleich eine Voraussetzung dessen, was wesentliche Tendenzen im aktuellen Theater ausmacht, in einer Vor-Geschichte fundiert.

Die hier als minimalistische Strategien beschriebenen künstlerischen Verfahren erweisen sich als verallgemeinerbare Tendenz in Hinblick auf die hier untersuchten Gegenstandsbereiche Musik / Tanz/Theater / Expanded Cinema. Deutlich wird zugleich, welche grundlegende Vorarbeit die unter dem Begriff Fluxus zusammengefassten Künstler für diese Entwicklung geleistet haben.

Ein weiteres Ergebnis, das erst in der hier ausgearbeiteten Untersuchungsrichtung hervortreten konnte, ist die gemeinsame Grundlage, dann aber auch die auf dieser beruhenden Differenzen, zwischen den als dekonstruktiv-analytisch markierten Expanded Cinema Events und denjenigen, die zu neuen performativen Synthesen führen. Das Zerlegen des medialen Dispositivs Kino/Film, das zugleich die konventionalisierte Film-Wahrnehmung durchstreicht, wird als sol-

ches vorgeführt und damit seine medialen Eigenheiten („das Technisch Unbewusste“) sichtbar gemacht, um dann in einer nächsten Operation in komplexeren Anordnungen die einzelnen Komponenten neu zu ordnen.

Den Begriff der Anordnung, den ich schon in meinen dieser Arbeit vorausgegangenen Aufsätzen zu aktuellen Entwicklungen im Bereich Medienkunst (Installationen und Environments) und Performance/Theater eingeführt habe, bezeichnet hier die Grundstruktur des Verhältnisses von Künstler/Performer – medialer Apparatur – Zuschauer/Benutzer. Dieser Begriff wie auch die als Zerlegung eines medialen Dispositivs oder eines intermedialen Gefüges beschriebenen reduktiven künstlerischen Verfahren verweisen darauf, dass die gesamte Untersuchung, strukturelle Voraussetzungen und Strukturierungsverfahren ins Zentrum der Analyse stellt. Erst auf dieser Basis war es möglich, den Stellenwert des Einbezugs neuer Techniken in künstlerische Praktiken zu präzisieren, ohne dass man sie quasi automatisch – und mit wenig Erklärungswert in Bezug auf Differenzen – als Simulation traditioneller Darstellungsweisen beschreiben müsste.

Dass aus den Technowissenschaften und der Kybernetik übernommene Verständnis eines Agierens mit medialen Anordnungen als Mensch/Maschine-Kopplung, das von den Künstlern und Kunsttheoretikern selbst in den zeitgenössischen Diskurs eingebracht worden ist, erweist sich dabei als eine Brücke zwischen den Erfordernissen und Möglichkeiten technisch vermittelter control & communication – Prozesse und performativer Kunst-Aktionen. Auch hier handelt es sich um eine Strukturfrage, die allen weiteren Prozessen – von der Rekonstruktion narrativer Ordnungsmuster bis hin zur offenen Form des ‚radikalen Nebeneinanders‘ – vorgängig ist. Sie lenkt den Blick (bzw. das Erkenntnisinteresse) nicht zuerst auf die Neuartigkeit möglicher visueller oder akustischer Manifestationen technisch-apparativer Anordnungen (bzw. deren Fähigkeit traditionelle Medien zu simulieren), sondern auf die Neuartigkeit der inhärenten Prozesse und Transformationen sowie möglicher Variationen, unterschiedlicher Gebrauchsweisen und Neu-Konfigurationen. Die Entwicklung von eigentümlichen medialen Anordnungen ‚gegen die Gebrauchsanweisung‘ wird dann –

wie es insbesondere an den Entwicklungen im Bereich der Live Electronic Music, aber auch im Expanded Cinema zu sehen war – zu einem wesentlichen Aspekt künstlerischer Arbeit.

Das aber setzt voraus – wie es am Beispiel der Composer/Performer deutlich geworden ist, aber auch in der Zusammenarbeit zwischen Ingenieuren und Künstlern in der Vorbereitung der *Nine Evenings* – einen Weg der Vermittlung zwischen technischen Kenntnissen und Zugang zu den medialen Apparaturen und den Arbeitsweisen und Konzeptionen der Künstler zu finden. Das gilt nicht nur für die Kunstpraxis, sondern ebenso für die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr und erforderte auf einer erweiterten Ebene, einen interdisziplinären Zugang zu deren Analyse zu eröffnen.

Performance als vorgeführtes Handeln in/mit medialen Anordnungen umfasst dann in Bezug auf den Zuschauer/Benutzer zwei unterschiedliche Optionen: es ermöglicht zum einen mit steigender Komplexität der medialen Apparaturen eine Perfektion von Illusionierung in der Immersion des Zuschauers. Eine solche Vorführung ermöglicht aber ebenso, die Offenlegung der Spielregeln und medialen Determinationen, die dem Zuschauer/Benutzer zeigen ‚wie es gemacht ist‘ und umfasst damit eine (Selbst) Reflexion – nicht diskursiv, sondern spielerisch – des Verhältnisses von Medialität und Wahrnehmungsperspektiven. Die hier untersuchten künstlerischen Bewegungen des <Durchstreichens – Verschiebens – Ersetzens > machen weiterhin deutlich, dass die minimalistischen Strategien, die zunächst sich selbst als coole, anti-expressive Haltungen definieren, die eben auch in dieser Hinsicht dem Einbezug technischer Medien scheinbar näher stehen als traditionelle Ausdrucksgesten in den einzelnen Künsten, nicht allein in der dieser Option aufgehen. Die konzeptuelle Strenge minimaler Ereignisse in Verbindung z.B. mit zeitlicher Dehnung zieht den Zuhörer/schauer in eine meditative Haltung. Historisch fand eine solche Perspektive veränderter Wahrnehmungshaltungen einen Kontext in der Nähe zu und dem Interesse an östlichen Philosophien und kulturellen Praktiken.

Gerade diese Nicht-Eindeutigkeit der Zuordnung von künstlerischen Strategien zu bestimmten Wahrnehmungsoptionen macht deutlich, dass der Einbezug neuer Techniken/Medien ein Feld von möglichen Verschränkungen eröffnet,

dass sich nicht allein aus den medialen Dispositiven erklären lässt. Im Gegenteil eröffnet ihre De/Konstruktion erst die Perspektive verschiedener Neu/Konstruktionen.

In einer zweiten Ebene der Untersuchung, die sich auf den Charakter der einzelnen, neu zu ordnenden Komponenten des intermedialen Systems Performance richtet, wird die quer zu den Bewegungen aus den einzelnen Künsten hervortretende Bedeutung der ‚Fundstücke‘ beobachtbar. Geräusche als ‚found sounds‘, die Eigenständigkeit der ‚found objects‘, ‚found movements‘ als Erweiterung des künstlerischen Bewegungsrepertoires und ‚found footage‘ als Material der Untersuchung des medialen Dispositivs Film sind Bestandteil der künstlerischen Verfahren. Das Sammeln, Finden und Montieren (in Zeit und Raum) wird damit zu einem wesentlichen Aspekt von Autorschaft. In allen Einzelheiten, die ich untersucht habe, wird damit der Prozess der Dekomposition und Zerlegung der traditionellen Darstellungsmodi, den man in Relation zu diesen als einen Prozess der Abstraktion beschreiben kann, ebenso zu einem Prozess der Konkretion. Den ‚Fundstücken‘ haften ihre Gebrauchsweisen und (alltäglichen) Kontexte, aus denen sie ‚ausgeschnitten‘ wurden, an und diese werden als Teil ihrer Objektivität und Materialität begriffen. Ihr ‚radikales Nebeneinander‘ – eine Strukturierung, die assoziativ offen für den Zuschauer/Zuhörer bleiben soll – stellt sie nicht in den Dienst einer auktorialen Erzählung, sondern eröffnet ein Feld von Relationen, in dem die ‚Fundstücke‘ als Fragmente an vergangene und anders kontextualisierte Erzählungen erinnern (können).

Diese Betrachtungsweise lässt sich als Zugang zu aktuellen Entwicklungen performativer künstlerischer Praktiken erweitern.

In all den hier zusammengefassten Aspekten versucht diese Untersuchung gleichzeitig mit der Re/Konstruktion einer historischen Konstellation von Entwicklungen aus den verschiedenen Künsten und ihrer Verbindung zu zeitgenössischen technischen Medien, deren besondere Relevanz für die aktuellen Fragen an mögliche Strategien der sogenannten Medienkunst zu verdeutlichen. Sie möchte ein Feld für zukünftige Forschungen an der Schnittstelle von Performance/Theater und neuen Medien eröffnen, zu denen nicht zuletzt einige neue methodische Bausteine vorgeschlagen werden.

VERZEICHNIS DER VERWENDETEN LITERATUR

- Adams, John D.S.: Die Elektronik ‚für sich sprechen lassen‘. David Tudors Toneburst. In: *Musiktexte* 69/70, 1997, 83-85
- Akademie der Künste Berlin (Hrsg.): *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment*, Berlin 1980
- Akademie der Künste Berlin (Hrsg.): *Klangkunst. Katalog*, München / New York 1996
- Alexander, Georg: Gedanken zum New American Cinema (I). In: *Film H.4*, 1969, 14-18
- Alexander, Georg: Verliebt in das Inhumane. Gedanken zum New American Cinema (II). In: *Film H.5*, 1969, 17-23
- Alexander, Georg: Politische Passivität. Gedanken über das New American Cinema (III). In: *Film H.6*, 1969, 22-34
- Alloway, Lawrence: Background to Systemic. In: *Art News*, October 1966, 30-33
- Alloway, Lawrence: Hybrid. In: *Arts Magazine*, May 1966, 38-42
- Alloway, Lawrence: Systemic Painting. In: *Battcock* 1968, 37-60
- Alloway, Lawrence: Interfaces and Options. Participatory Art in Milwaukee and Chicago. In: *Arts Magazine* September/ October 1968, 25-29
- Alloway, Lawrence: Popular Culture and Pop Art. In: *Studio International*, July/ August 1969, 17-21
- Alloway, Lawrence: Network: The Art World Described as a System. In: *Artforum*, September 1972, 28-32
- Alloway, Lawrence: Rauschenberg's Development. In: *Rauschenberg (Katalog)* 1976, 3-24
- Alloway, Lawrence: Carolee Schneemann: The Body as Object and Instrument. In: *Art in America*, March 1980, 19-21
- Anderson, Jack: What Happens at a Happening? In: *Dance Magazine* No.8, 1966, 44-46
- Anderson, Jack: Yvonne Rainer – The Puritan as Hedonist. In: *Ballet Review*, Vol. 2, No.5, 1969, 31-37
- Angerer, Marie-Luise: Medienkörper: Zur Materialität des Medialen und der Medialität des Körpers. In: Andreas Hepp u.a. (Hrsg.): *Kultur – Medien – Macht*, Opladen 1997, 307-318
- Anz, Philipp / Walder, Patrick (Hrsg.): *Techno*, Reinbek 1999
- Appleton, Jon H. / Perrera, Ronald C. (eds.): *The Development and Practice of Electronic Music*, New Jersey 1975
- Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. Werke in Einzelausgaben 8, München 1996
- Artur, Paul: Structural Film: Revisions, New Versions and the Artifact. In: *Millenium Film Journal* No.2, 1978, 5-13 und No.4-5, 1979
- Ashley, Robert: The Wolfman (for amplified Voice and Tape). In: *Source. Music of the Avantgarde* 4 (Vol.2, No.2) 1968, 5-9
- Ashley, Robert: *Music with Roots in the Aether. Interviews and Essays about Seven American Composers*, Köln 2000
- Ashley, Robert: Sprache als Musik. Eine musikalische ‚Autobiographie‘. In: *MusikTexte* 88, Februar 2001, 37-51
- Baecker**, Dirk: Die Adresse der Kunst. In: *Fohrmann / Müller* 1996, 82-105
- Banes, Sally: *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962 – 1964* (O: 1983), Durham / London 1993
- Banes, Sally: *Terpsichore in Sneakers: Postmodern Dance*, Middletown 1987 (2nd ed.)
- Banes, Sally: *Greenwich Village 1963. Avantgarde Performance and the Effervescent Body*, Durham / London 1993
- Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990
- Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Harold A. Innis – Kreuzwege der Kommunikation*. Ausgewählte Texte, Wien / New York 1997
- Bartels, Klaus: Kybernetik der Metapher. Der Beitrag des französischen Strukturalismus zu einer Philosophie der Information und der Massenmedien. In: Helmut

- Brackert / Franz Wefelmeyer (Hrsg.): *Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1990, 441-474
- Barthelmes, Barbara / Fritsch, Johannes (Hrsg.): *Improvisation – Performance – Szene*, Mainz 1997
- Barthes, Roland: *Image – Music – Text*, ed. by Stephen Heath, London 1977
- Battcock, Gregory (ed.): *The New Art. A Critical Anthology*, New York 1966
- Battcock, Gregory (ed.): *The New American Cinema. A Critical Anthology*, New York 1967
- Battcock, Gregory (ed.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York 1968
- Battcock, Gregory (ed.): *Breaking the Sound Barrier. A Critical Anthology of the New Music*, New York 1981
- Battcock, Gregory / Nickas, Robert (eds.): *The Art of Performance. A Critical Anthology*, New York 1984
- Baudry, Jean-Louis: Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus (O:1970). In: Rosen 1986, 286-298
- Baudry, Jean-Louis: The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema (O :1975). In: Rosen 1986, 299-318
- Bear, Liza / Sharp, Willoughby: The Performer as Persona. Interview with Yvonne Rainer. In: *Avalanche* No.5, Summer 1972, 46-59
- Becker, Jürgen / Vostell, Wolf (Hrsg.): *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Reinbek 1965
- Behrman, David: Wave Train. In: *Source* 3 (vol.2, No.1) 1968, 27-32
- Behrman, David: What Indeterminate Notation Determines (1965). In: Boretz / Cone 1976, 74-89
- Behrman, David: Chaotische Systeme. Tudor. In: *MusikTexte* 69/70, 1997, 73-75
- Behrman, David: Extending Our Nervous System (Interview von Robert Ashley). In: Ashley 2000, 27-34
- Behrman, David: Keys to Your Music. Konstruktion computergenerierter interaktiver Klanginstallationen. In: *MusikTexte* 85, 2000, 40-42
- Bender, Gretchen / Druckrey, Timothy (eds.): *Culture on the Brink. Ideologies of Technology*, Seattle 1994
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: ders.: *Gesammelte Schriften* I.2, Frankfurt/Main 1991. 435-469

- Bense, Max: *Ästhetische Information*. Aesthetica II, Krefeld/Baden-Baden 1956
- Bense, Max: *Ästhetik und Zivilisation. Theorie der ästhetischen Kommunikation*. Aesthetica III, Krefeld / Baden-Baden 1958
- Bense, Max: *Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik*. Aesthetica IV, Krefeld / Baden-Baden 1960
- Bense, Max: *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik* (O: 1965), Baden-Baden 1982
- Bense, Max: Einführung in die Informationsästhetik. In: Ronge 1968, 28-41
- Bense, Max: Ist Kunst berechenbar? Entgegnung und Ergänzung. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 13.3.1968, 22
- Benthall, Jonathan: *Science and Technology in Art Today*, London 1972
- Bergelt, Martin / Völckers, Hortensia (Hrsg.): *Zeit – Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeiträume*, München 1991
- Berger, Maurice: *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 60s*, New York 1989
- Berger, René / Eby, Lloyd (eds.): *Art and Technology*, New York 1986
- Bertalanffy, Ludwig von: *General Systems Theory. Foundations, Development, Applications*, New York 1968
- Bertalanffy, Ludwig von: *Das Biologische Weltbild. Die Stellung des Lebens in Natur und Wissenschaft* (O: 1949), Wien / Köln 1990
- Bijvoet, Marga: How intimate can Art and Technology really be? A Survey of the Art and Technology Movement of the Sixties. In: Hayward 1990, 15-38
- Bijvoet, Marga: *Art as Inquiry. Toward New Collaborations between Art, Science and Technology*, New York u.a. 1997 (Diss. Rotterdam 1994)
- Bischoff, Ulrich (Hrsg.): *Kunst als Grenzüberschreitung. Cage und die Moderne*, Düsseldorf 1992
- Bismarck, Beatrice von: Kritische Netze – Computer, Kunst und Kunstgeschichte. In: Hubertus Kohle (Hrsg.): *Kunstgeschichte digital: eine Einführung für Praktiker und Studierende*, Berlin 1997, 192-201
- Biti, Vladimir: *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*, Reinbek 2001
- Block, René: Die Summe aller Klänge ist grau. In: *Für Augen und Ohren* 1980
- Blom, Ina (Hrsg.): *Dick Higgins*. Katalog, Hovinkodden 1995
- Blossom, Roberts: On Filmstage. In: *Tulane Drama Review* 33, No.1, 1966, 68-73

- Bockris, Victor / Malanga, Gerard: *Up-Tight. The Velvet Underground Story*, Augsburg 19913
- Boehmer, Konrad: *Das böse Ohr. Texte zur Musik 1961-1991*, hrg.v. Burkhardt Söll, Köln 1993
- (Liebe-) Boehmer, Konrad: *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*, Diss. Köln 1966
- Bolz, Norbert / Kittler, Friedrich / Tholen, Georg Ch. (Hrsg.): *Computer als Medium*, München 1994
- Boretz, Benjamin / Cone, Edward T. (eds.): *Perspectives on Notation and Performance*, New York 1976
- Bourdon, David: *Warhol*, Köln 1989
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1995
- Brandstetter, Gabriele / Völckers, Hortensia (Hrsg.): *ReMembering the Body*, Ostfildern 2000
- Braun, Christina von: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Zürich 2001
- Brecht, George / Nabakowski, Gisind: Spiele und Widersprüche. Interview. In: *Heute Kunst* H.6, 1974, 3-7
- Breder, Hans / Foster, Stephen C. (eds.): *Intermedia*, Iowa City 1979
- Bremer, Claus: *Thema Theater. 17 Essays und Kommentare*, Frankfurt/Main 1968
- Brockman, John: *Digerati. Encounters with the Cyber Elite*, San Francisco 1996
- Broderick, Peter: Since Cinema Expanded. Interview with Gene Youngblood. In: *Millenium Film Journal*. No.16-18, Fall-Winter 1986/1987, 55-68
- Bronson, A.A. / Gale, P. (eds.): *Performance by Artists*, Toronto 1979
- Brown, Carolyn: On Chance. In: *Ballet Review* Vol 2. No.2, 1968, 7-25
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974
- Büscher, Barbara: Intermedia-Material. Zur Verbindung von performativen Künsten und audiovisuellen Medien. In: Gabriele Brandstetter u.a. (Hrsg.): *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Tübingen 1998, 113-125
- Büscher, Barbara: InterMedia: zur Materialität der Medien in Expanded Performing Arts. In: Rüdiger Ontrup / Christian Schicha (Hrsg.): *Medieninszenierungen im Wandel*, Münster 1999, 39-49

- Büscher, Barbara: Interfaces: Mediales Theater – Performative Medienkunst. In: Fischer-Lichte 1999, 147-162
- Büscher, Barbara: Brain Operas. In: *Kaleidoskopien* H.3, 2000, 32-49
- Büscher, Barbara: Scenes & Screens. Akteure in hybriden (Bild) Räumen. In: Tilman Brozsat / Sigrid Gareis (Hrsg.): *Global Player – Local Hero*, München 2000, 159-173
- Büscher, Barbara: (Interaktive) Interfaces und Performance: Strukturelle Aspekte der Kopplung von Live-Akteuren und medialen (Bild) Räumen. In: Leeker 2001, 87-111
- Bruggen, Coosje von: *Claes Oldenburg – Mouse Museum / Ray Gun Wing*. Katalog, Otterlo / Köln 1979
- Burnham, Jack: *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York 1968
- Burnham, Jack: Systems Esthetics. In: *Artforum*, September 1968, 30-35
- Burnham, Jack: Real Time Systems. In: *Artforum*, September 1969, 49-55
- Burnham, Jack: The Aesthetics of Intelligent Systems. In: Toynbee u.a. 1970, 95-122
- Burnham, Jack: Alice's Head. Reflections on Conceptual Art. In: *Artforum*, February 1970, 37-43
- Burnham, Jack: Notes on Art and Information Processing. In: *Software* 1970, 10-14
- Burnham, Jack: *Kunst und Strukturalismus. Die neue Methode der Kunst-Interpretation*, Köln 1973
- Burnham, Jack: *Great Western Salt Works. Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*, New York 1974
- Burnham, Jack: Steps in the Formation of Real-Time Political Art. In: Hans Haacke: *Framing and Being Framed. 7 Works 1970-75*, Halifax / New York 1975
- Burnham, Jack: Art and Technology: The Panacea that Failed. In: Woodward 1980, 200-215
- Burroughs, William S. / Odier, Daniel: *Der Job. Gespräche* (O: 1969), Frankfurt/Main, Berlin 1973
- Cage**, John: Experimentelle Musik (1957), dt. in: Booklet zur CD *The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage*, Wergo 1994
- Cage, John: Komposition als Prozess . Drei Studios (1958). In: Hans-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hrsg.): *Musik-Konzepte Sonderband: Darmstadt – Dokumente I*, München 1999

- Cage, John: A Movement, a Sound, a Change of Light. In: Kostelanetz 1993, 91-92
- Cage, John: Jasper Johns – Stories and Ideas. In: Battcock 1966, 210-225
- Cage, John: *Silence. Lectures and Writings*, London 1968
- Cage, John / Hiller, Lejaren: HPSCHD. In: *Source 4*, 1968, 10-19
- Cage, John: *A Year from Monday. New Lectures and Writings*, New York 1969
- Cage, John: McLuhans Einfluss. In: Kostelanetz 1970, 231-232
- Cage, John: *M. Writings 67-72*, Middletown 1974
- Cage, John: *Empty Words. Writings 73-78*, Middletown 1979
- Cage, John / Foreman, Richard / Kostelanetz, Richard: Gespräch über Performing Arts und Avantgarde-Kultur in den USA. In: *Theater heute* H.1, 1980, 20-24
- Cage, John: *For the Birds. In Conversation with Daniel Charles*, Boston / New York 1981
- Cage, John: Composition in Retrospect (1981) In: Cage 1983, 123-152
- Cage, John: *X. Writings 79-82*, Middletown 1983
- Cage, John: *Für die Vögel. Im Gespräch mit Daniel Charles*, Berlin 1984
- Cameron, Daniel: Object vs. Persona. The Early Works of Carolee Schneemann. In: *Arts Magazine*, May 1983, 122-125
- Cavell, Stanley: Music Discomposed (1967) In: Ders.: *Must We mean What We Say?* Cambridge 1976
- Charles, Daniel: *John Cage oder Die Musik ist los*, Berlin 1979
- Charles, Daniel: Music, Voice, Waves. In: Woodward 1980, 193-199
- Charles, Daniel: Music and Technology Today. In: Berger /Eby 1983, 135-170
- Charles, Daniel: Ein Ohr allein ist kein Wesen. In: *MusikTexte* 21, Oktober 1987, 38-40
- Charles, Daniel: *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*, Berlin 1989
- Charles, Daniel: *Musketaquid. John Cage, Charles Ives und der Transzendentalismus*, Berlin 1994
- Childs, Lucinda: Notes 64-74. In: *The Drama Review (TDR)* 65, No.1, 1975, 25-30
- Cohen, Milton: Film in Space Theatre. In: *TDR* 33, No.1, 1966, 62-67
- Collins, Nicolas: Ubiquitous Electronics. Technology and Live Performance 1966-1996. In: Barthelmes / Fritsch 1997, 42-53
- Collins, Nicoals: Schlicht Unlogisch. Geheimnisse der Verstärkung. In: *Musiktexte* 69/70, April 1997, 95-98
- Conrad, Tony: On the Flicker / Inside the Dream Syndicate. In: *Film Culture* 41, 1966, 1-8
- Coy, Werner: Aus der Vorgeschichte des Mediums Computer. In: Bolz / Kittler / Tholen 1994, 13-37
- Coy, Werner: Automat – Werkzeug – Medium. In: *Informatik Spektrum* 18, 1995, 31-38
- Crone Rainer: *Andy Warhol*, Hamburg 1970
- Cross, Lowell: The Stirrer. In: *Source 4* (Vol.2, No.2), 1968, 12-14
- Cross, Lowell: Audio / Video / Laser. In: *Source 8* (Vol. 4 No.1) 1970, 28-29
- Cunningham, Merce: The Impermanent Art (1955). Wieder abgedruckt in: Kostelanetz 1989 b, 310-314
- Cunningham, Merce: *Changes: Notes on Choreography*, New York 1968
- Cunningham, Merce: A Collaborative Process between Music and Dance. In: Gena / Brent 1982, 107-120
- Cunningham, Merce: *Der Tänzer und der Tanz. Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve*, Frankfurt/ Main 1986
- Curtis, David: *Experimental Cinema. A fifty year evolution*, London 1971
- Daniels**, Dieter: Über Anfänge – Intermedialität und Internationalität der frühen sechziger Jahre in der BRD. In: Rudolf Frieling (Hrsg.): *Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland*, Wien 1997, 12-19
- Danuser, Hermann / Kämper, Dieter / Terse, P. (Hrsg.): *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, Laaber 1987
- Danuser, Hermann: Die Postmodernität des John Cage. In: Kolleritsch 1993, 142-159
- Danuser, Hermann: Rationalität und Zufall – John Cage und die experimentelle Musik in Europa. In: Wolfgang Welsch (Hrsg.): *Ästhetik im Widerstreit*, Stuttgart 1991, 91-105
- Dasilva, Fabio B. / Hunchuk, Allan M.: Musical Spaces. A Phenomenological Analysis of John Cage's *Variations IV*. In: *The Music Review*, Vol. 50, 1989, 281-296

- Davidson, Jerry: Synthesis and Evolution of Electronic Music. In: Battcock 1981, 167-173
- Davis, Douglas: Art & Technology – The New Combine. In: *Art in America*, No.1, 1968
- Davis, Douglas: *Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie*, Köln 1975
- Davis, Douglas: *Art Culture. Essays on the Postmodern*, New York 1977
- Decker, Edith: *Paik - Video*, Köln 1988
- Deleuze, Gilles: Was ist ein Dispositiv? In: Francois Ewald / Bernhard Waldenfels (Hrsg.): *Spiele der Wahrheit – Michel Foucaults Denken*, Frankfurt/ Main 1991, 153-162
- DeMarinis, Paul: Shifting Harmonies. In: Ashley 2000, 35-54
- Dencker, Klaus Peter (Hrsg.): *Weltbilder – Bildwelten. Computergestützte Visionen*, Hamburg 1995
- Derrida, Jacques: *Grammatologie* (O : 1967), Frankfurt/Main 1983
- Derrida, Jacques : *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Graz .a. 1986
- Derrida, Jacques : *Signatur Ereignis Kontext* (O : 1971) . In : ders.: *Randgänge der Philosophie*, hrg. von Peter Engelmann, Wien 1988, 291- 314
- Dézsy, Thomas / Utz, Christian (Hrsg.): *Musik. Labyrinth. Kontext*, Linz 1995
- Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen, sieht uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999
- Dietrich, Ralf: Unzensurierte Simultaneität der Stimmen. Robert Ashleys Frühwerk. In: *MusikTexte* 88, 2001, 63-81
- Dinkla, Söke: *Pioniere Interaktiver Kunst*, Ostfildern 1997
- Dixon, Wheeler Winston: *The Exploding Eye. A Re-Visionary History of the 1960s American Experimental Cinema*, New York 1997
- Dotzler, Bernhard / Müller, Ernst (Hrsg.): *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis Materialis*, Berlin 1995
- Dunn, David (Hrsg.): *Eigenwelt der Apparatewelt. Pioneers of Electronic Art*, Linz 1992
- Dyson, Frances: The Ear that would hear Sounds in Themselves. John Cage 1935-65. In: Kahn / Whitehead 1992, 373-408

- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk* (O: 1962, 1967), Frankfurt/Main 1977
- Eimert, Herbert / Humpert, Hans Ulrich: *Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg 1972
- Emmerik, Paul von / Erdmann, Martin: Zur Geschichte der Cage- Forschung. Ein kritischer Überblick. In: *Archiv für Musikforschung*, 49.Jg. 1992, 207-224
- Emshwiller, Ed.: Interviewed by James Mullins. In: *Film Culture* 42, 1966, 107-111
- Esposito, Elena: Code und Form. In: Fohrmann / Müller 1996, 56-81
- Expanded Cinema. A Symposium. New York Film festival 1966: Ken Dewey, Henry Geldzahler, John Gruen, Stan Vanderbeek, Robert Whitman. In: *Film Culture* 43, 1966, 1-2
- Fahlström, Oyvind.** Katalog (Solomon Guggenheim Museum), New York 1982
- Fahlström, Oyvind – Die Installationen.** Katalog, hrsg. von Sharon Avery-Fahlström in Zusammenarbeit mit Eva Schmidt / Udo Kittelmann, Ostfildern 1995
- Faßler, Manfred: *Cyber-Moderne. Medienevolution, globale Netzwerke und die Künste der Kommunikation*, Wien / New York 1999
- Felderer, Brigitte (Hrsg.): *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*, Wien / New York 1996
- Fetterman William: *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*, Amsterdam 1996
- Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen 1995
- Fischer – Lichte, Erika: Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: *Paragrana (Kulturen des Performativen)*, H.1 (Bd.7), 1998, 13-32
- Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.): *Theater seit den 60er Jahren*, Tübingen 1998
- Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hrsg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin 1999
- Fischer – Lichte, Erika / Roselt, Jens: Attraktion des Augenblicks – Aufführung, performance, performativ und Performativität in theaterwissenschaftlicher Sicht. In: *Paragrana (Theorien des Performativen)* H.1, (Bd. 10) 2001, 237-254
- Fischer – Lichte, Erika u.a. (Hrsg.): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen 2001

- Fleming, Robert / Duckworth, William (eds.): *John Cage at Seventy-Five*, Lewisburg 1989
- Fluxus. *Aspekte eines Phänomens*. Katalog, Wuppertal 1981
- Foerster, Heinz von / Beauchamp, James W. (eds.) *Music by Computers*, New York / London 1969
- Foerster, Heinz von: *Sicht und Einsicht. Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie*, Braunschweig 1985
- Foerster, Heinz von: Wahrnehmen wahrnehmen. In: Barck u.a. 1990, 434-44
- Foerster, Heinz von: *Kybernetik*, Berlin 1993
- Foerster, Heinz von: *Wissen und Gewissen*, hrg.v. S.J. Schmidt, Frankfurt/Main 1993
- Fohrmann, Jürgen / Müller, Harald (Hrsg.): *Systemtheorie der Literatur*, München 1996
- Forti, Simone: *Handbook in Motion. An account of an ongoing personal discourse and its manifestations in dance*, Halifax / New York 1974
- Forti, Simone: Dancing at the Fence. In: *Avalanche*, December 1974, 20-24
- Forti, Simone / Nabakowski, Gisliind: Kinästhetik. Ein Interview. In: *Heute Kunst* H.8, 1974, 13-15
- Foster, Susan Leigh: *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley 1986
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht*, Berlin 1978
- Frank, Helmar: *Grundlagenprobleme der Informationsästhetik und erste Anwendung auf die mime pure*, Diss. Stuttgart 1959
- Frank, Helmar / Gunzenhäuser, Rul: Über Mime und Pantomime. In: *Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaften*, Band 1, 1960, 113-123
- Frank, Helmar: *Kybernetische Analyse subjektiver Sachverhalte*, Quickborn 1964
- Frank, Helmar: *Informationsästhetik* (O: 1959), Quickborn 1968
- Frank, Peter: *Intermedia – Die Verschmelzung der Künste*, Bern 1987
- Fried, Michael: Kunst und Objektivität (1967). In: Stemmrich 1995, 334-374
- Friedewald, Michael: *Der Computer als Werkzeug und Medium. Die geistigen und technischen Wurzeln des Personal Computers*, Berlin / Diepholz 1999
- Friedman, Ken: Was ist Fluxus? In: *Kunstforum International* 115, 1991, 188-195

- Frieling, Rudolf / Daniels, Dieter (Hrsg.): *Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland*, Wien / New York 1997
- Frohne, Ursula (Hrsg.): *cult/ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre*, Karlsruhe / Köln 1999
- Fuchshuber, Roland / Pauli, Franz: *Studien zum Man-Machine-Interface*, Köln 1968
- Fuller, R.Buckminster: *Nine Chains to the Moon* (1938), Carbondale 1963
- Fuller, R.Buckminster: *Die Aussichten der Menschheit*, Frankfurt/Main und Berlin 1968
- Fuller, R.Buckminster: *No More Secondhand God and other Writings*, New York 1971
- Fuller, R.Buckminster: *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften* hrg. von Joachim Krausse, Dresden 1998
- Fulleman, John D.: Composer Inside Electronics. David Tudor im Gespräch. In: *Musik-Texte* 15, 1986, 11-17
- Galison, Peter**: Die Ontologie des Feindes. Norbert Wiener und die Vision der Kybernetik. In: Rheinberger u.a. 1997, 281-324
- Garland, Peter: *Six American Composers*, Berlin 1997
- Gena, Peter / Brent, Jonathan (eds.): *A John Cage Reader. In Celebration of his 70th Birthday*, New York 1982
- Goldin, Amy: McLuhan's Message: Participate, Enjoy! In: *Arts Magazine*, May 1966, 27-31
- Grau, Oliver: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2000
- Großmann, Rolf: Farbklavier, Oszilloskop, Sequenzer. Technische Transformationen von Ton und Bild. In: Helbig 1998, 108-119
- Groys, Boris: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000
- Gruen, John: *The New Bohemia. The Combine Generation*, New York 1967
- Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. L. (Hrsg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main 1988
- Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K.L. (Hrsg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt/ Main 1991
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Präsenz. Gelassenheit. In: *Postmoderne – eine Bilanz. Sonderheft Merkur*, H.9-10, 1998, 808-825

Gunning, Tom: Doctor Jacobs' Dream Work. In: *Millenium Film Journal* No.10-11, 1981/82, 210-218

Gunzenhäuser, Rul: *Ästhetisches Maß und ästhetische Information*, Quickborn 1962

Halprin, Anna: *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, London 1995

Halprin, Lawrence: *The RSVP Cycles. Creative Process in the Human Environment*, New York 1969

Hampton, Julie: An Interview with Ken Jacobs. In: *Millenium Film Journal* NO.32-33, 1998, 131-140

Hanhardt, John: *Film Space / Electronic Image: The Construction of Abstraction 1960-90*. In: *Visible Language* No.29.2, 1995/138-159

Hanhardt, John (ed.): *Nam June Paik*. Katalog Whitney Museum of Modern Art, New York 1982

Harris, Melissa (ed.): *Merce Cunningham – 50 Years*. Chronicle and Commentary by David Vaughn, New York 1997

Haskell, Barbara: *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-1964*, New York 1984

Hayward, Philip (ed.): *Culture, Technology and Creativity in the late 20th Century*, London 1990

Hecht, Robin Silver: Reflections on the Career of Yvonne Rainer and the Values of Minimal Dance. In: *Dance Scope* Vol.8, No.1, 1973/74, 13-25

Heilmeyer, Jens / Fröhlich, Pea: *NOW. Theater der Erfahrung. Material zur amerikanischen Theaterbewegung*, Köln 1971

Hein, Birgit: *Film im Underground. Von seinen Anfänge bis zum unabhängigen Kino*, Frankfurt/Main 1971

Hein, Birgit / Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): *Film als Film. 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger Jahre zum Filmenvironment der siebziger Jahre*, Köln 1978

Heißenbüttel, Helmut: Kurze Theorie der künstlerischen Grenzüberschreitung. In: *Theater heute* H.5, 1965, 23-24

Helbig, Jörg (Hrsg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Berlin 1998

Herzogenrath, Wulf / Decker, Edith (Hrsg.): *Video-Skulptur. Retrospektiv und aktuell 1963-1989*, Köln 1989

Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): *Nam June Paik 1946-76. Musik – Fluxus – Video*. Katalog, Köln 1976

Hickethier, Knut: *Apparat – Dispositiv – Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens*. In: ders. / Siegfried Zielinski (Hrsg.): *Medien / Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*, Berlin 1991, 421-446

Hickethier, Knut: *Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte*. In: ders. / Müller, Eggo / Rother, Rainer (Hrsg.): *Der Film in der Geschichte*, Berlin 1997, 63-73

Higgins, Dick: *Postface / Jefferson's Birthday*, New York – Nice – Cologne 1964

Higgins, Dick: *Intermedia (1965) with an Appendix by Hannah Higgins*. In: *Leonardo* Vol. 34, No.1, 2001, 49-54

Higgins, Dick: *Boredom and Danger (1966)*. In: *Blom* 1995, 106-114

Higgins, Dick: *FOEW & OMBWHNW. A Grammar of the Mind and a Phenomenology of Love and a Science of the Arts seen by a Stalker of the Wild Mushroom*, New York / Barton / Cologne 1968

Higgins, Dick: *Towards the 70s*. In: *Vostell* 1970, unpag.

Higgins, Dick: *Computers for the Arts*, Somerville, Mass. 1970

Higgins, Dick: *Postmodern Performance: Some Criteria and Common Points*. In: *Bronson / Gale* 1979

Higgins, Dick: *In einem Minensuchboot um die Welt oder Einige Bemerkungen zu Fluxus*. In: *Wiesbaden Fluxus 1962-1982. Eine neue Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, Wiesbaden 1982, 126-135

Higgins, Dick: *Horizons. The Poetics and Theory of Intermedia*, Carbondale/Edwardsville 1984

Higgins, Dick: *Fluxus vor Fluxus*. Im Gespräch mit Dieter Daniels. In: *Kunstforum International* 115, 1991, 197-203

Hilberg, Frank: *David Tudors Konzept des ‚elektrifizierten Klaviers‘ und seiner Interpretation von John Cages ‚Variations II‘ (1961)*, Saarbrücken 1996

Hilger, Silke: *Cage und Cunningham*. In: *Metzger / Riehn* 1990, 32-71

Holzaepfel, John: *Virtuosität des Geistes. Der Tudor-Faktor*. In: *Musiktexte* 60/70, April 1997, 53-59

Howe, Hubert S.: *Microcomputers and the Electronic Music*. In: *Battcock* 1981, 174-190

Humpert, Hans Ulrich: *Elektronische Musik. Geschichte – Technik – Komposition*, Mainz 1987

Husarik, Stephen: John Cage and Lejaren Hiller HPSCHD 1969. In: *American Music* Vol.1, No.2, 1983, 1-21

Huschka, Sabine: *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*, Würzburg 2000

Husslein, Uwe: Rock'n Roll and New American Cinema. Popmusik und amerikanische Filmavantgarde in den 60er Jahren. In: Institut für Popkultur / Popkomm (Hrsg.): *Auf der Tonspur. Filmmusik*, Köln 1991, 52-63

Husslein, Uwe: Andy Warhol's ‚Exploding Plastic Inevitable‘. In: Institut für Popkultur (Hrsg.): *Pop goes Art. Andy Warhol und Velvet Underground*, Köln 1990

Interact! *Schlüsselwerke der interaktiven Kunst*. Katalog, Duisburg 1997

Jacobs, Ken und Flo: Interview with. In: *Millenium Film Journal* No.16-18, 1986/87, 26-54

James, David E.: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton 1989

James, David E. (ed.) : *To Free the Cinema : Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton 1992

Johnson, Tom: *The Voice of New Music. New York City 1972-82*, Eindhoven 1989

Johnson, Will: The First Festival of Live Electronic Music 1967. In: *Source* 3,1963, 50-54

Johnston, Jill: Happenings – On the New York Scene. In: *Marowitz* 1965, 24-30

Johnston, Jill: The New American Dance. In: *Kostelanetz* 1965, 162-193

Johnston, Jill: Judson 1964: End of an Era. In: *Ballet Review* Vol.1, No.6, 1967, 7-14

Johnston, Jill: *Marmelade Me*, New York 1971

Junkerman, Charles: „nEw foRms of living together“: The Model of Musicircus. In: *Perloff / Junkerman* 1994, 39-64

Kahn, Douglas / **Whitehead**, Gregory (eds.): *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avantgarde*, Cambridge 1992

Kaprow, Allen: *Assemblage, Environments and Happenings*, New York 1966 (3rd rev.ed.)

Kaprow, Allen: The Happenings are Dead – Long live the Happenings!. In: *Artforum*, March 1966, 36-39

Kaprow, Allen – *Collagen, Environments, Videos, Broschüren, Geschichten, Happenings and Activity*. Dokumente 1956 – 1986. Katalog, Dortmund 1986

Kaprow, Allen: *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. By Jeff Kelley, Berkeley / Los Angeles / London 1993

Kaye, Nick: *Postmodernism and Performance*, London 1994

Kellein, Thomas: ‚Fröhliche Wissenschaft‘. *Das Archiv Sohm*. Katalog, Stuttgart 1986

Kelley, Mike: Mythos – Wissenschaft. In: *Fahlström* 1995, 13-18

Kelman, Ken: The Reality of New Cinema. In: *Battcock* 1967, 102-105

Kepès, Gyorgy (Hrsg.): *Modul – Proportion – Symmetrie – Rhythmus*, Brüssel 1969

Kepès, Gyorgy (Hrsg.): *Wesen und Kunst der Bewegung*, Brüssel / Paris 1969

King, Kenneth: Toward a Trans-Literal and Trans-Technical Dance- Theater. In: *Battcock* 1966, 243-250

King, Kenneth: SuperLecture. In: *Kostelanetz* 1967, 221-237

King, Kenneth: Stage Dance und the Galactic Matrix. In: *Kostelanetz* 1992, 187-213

Kirby, Michael (ed.): *Happenings*, New York 1966 (2nd)

Kirby, Michael: *The Art of Time: Essays on the Avant-Garde*, New York 1969

Kirby, Michael: The Uses of Film in the New Theatre. In: *Tulane Drama Review* 33, No.1, 1966, 49-61

Kirby, Michael (ed.): *The New Theatre. Performance Documentation*, New York 1974

Kirby, Michael: Nonsemiotic Performance. In: *Modern Drama* 25, H.3, 1982, 105-111

Kirby, Michael: *A Formalist Theatre*, Philadelphia 1987

Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800-1900*, München 1995 (3. überarb. Auflage)

Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986

Kittler, Friedrich: Geschichte der Kommunikationsmedien. In: Jörg Huber / A.M Müller (Hrsg.): *Raum und Verfahren*, Frankfurt/Main – Zürich 1993, 169-188

Kittler, Friedrich: *Draculas Rache. Technische Schriften*, Leipzig 1993

- Kittler, Friedrich: Von der Poesie zur Prosa. Bewegungswissenschaften im 19. Jahrhundert. In: Brandstetter / Völckers 2000, 260-270
- Klein, Gabriel: *Electronic Vibrations. Pop Kultur Theorie*, Hamburg 1999
- Klosty James (ed.): *Merce Cunningham*, New York 1986 (2nd ed.)
- Klüver, Billy / Martin, Julie / Rose, Barbara (eds.): *Pavilion by Experiments in Art and Technology*, New York 1972
- Klüver, Billy: 9 Evenings: Theater and Engineering. Über die Benutzung des Mediums Ton durch Künstler. In: Akademie der Künste Berlin 1980
- Klüver, Billy: Artists, Engineers and Collaboration. In: Bender / Druckrey 1994, 207-220
- Klüver, Billy / Martin, Julie: Four Collaborations. In: Rauschenberg 1997, 59-101
- Kneiss, Ursula: *Aspekte bzw. Perspektiven des postmodernen Tanzes – ausgehend von Merce Cunningham und betrachtet aus der Sicht der experimentellen Tendenzen der 60er und 70er Jahre*, Diss. Wien 1986
- Knowlton, K.C.: Collaborations with Artists – A Programmer's Reflections. In: *Nake* 1972
- Köhler, Michael (Hrsg.): *Burroughs – eine Bild-Biografie*, Berlin 1994
- Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall 'Postmoderne' in der Musik*, Wien / Graz 1993
- Kostelanetz, Richard (ed.): *The New American Arts*, New York 1965
- Kostelanetz, Richard (ed.): *The Young American Writers*, New York 1967
- Kostelanetz, Richard: *The Theatre of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and other Mixed-Means Performances*, New York 1968
- Kostelanetz, Richard: Metamorphosis in Modern Dance. In: *Dance Scope*, Vol.5, No.1, 1970, 6-21
- Kostelanetz, Richard (Hrsg.): *John Cage*, Köln 1973
- Kostelanetz, Richard: *American Imaginations. Ives, Stein, Cage, Cunningham, Wilson*, Berlin 1983
- Kostelanetz, Richard (Hrsg.): *John Cage im Gespräch*, Köln 1989 (a)
- Kostelanetz, Richard (ed.): *Aesthetics Contemporary* (rev. ed.), New York 1989 (b)
- Kostelanetz, Richard (ed.): *Merce Cunningham – Dancing in Space and Time*, Chicago / Pennington 1992

- Kostelanetz, Richard (ed.): *John Cage – Writer. Previously uncollected Pieces*, New York 1993
- Kostelanetz, Richard: *On Innovative Performance(s). Three Decades of Recollection on Alternative Theater*, Jefferson / London 1994
- Kotulla, Theodor (Hrsg.): *Der Film. Manifeste – Gespräche – Dokumente*. Bd. 2: 1945 bis heute, München 1964
- Kotz, Liz: Post-Cagean Aesthetics and the 'Event' Score. In: *October* 95, 2001, 55-90
- Krämer, Sybille (Hrsg.): *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/Main 1998
- Krämer, Sybille / Stahlhut, Marco: Das 'Performative' als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie. In: *Paragrana (Theorien des Performativen)*, Bd. 10, H.1, 2001, 35-64
- Krauss, Rosalind E.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge / London 1986
- Krauss, Rosalind: The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series. In: *Morris* 1994, 2-17
- Krause, Joachim: Ephemerisierung. Wahrnehmung und Konstruktion. In: *Dotzler/Müller* 1995, 155-183
- Krause, Joachim / Lichtenstein, Claude (Hrsg.): *R. Buckminster Fuller – Your Private Sky*, Bd. 1: *Design als Kunst einer Wissenschaft*, Zürich 1999; Bd. 2: *Diskurs*, Zürich 2001
- Kreuzer, Helmut / Gunzenhäuser, Rul (Hrsg.): *Mathematik und Dichtung*, München 1969 (3. Aufl.)
- Kuivila, Ron: Composer Inside Electronics. Anmerkungen zu David Tudor. In: *Musik-Texte* 69/70, April 1997, 43-45
- Kultermann, Udo: *Leben und Kunst. Zur Funktion der Intermedia*, Tübingen 1970
- Kunst Licht Kunst*. Katalog, Eindhoven 1966
- Lambert**, Carrie: Moving Still – Mediating Yvonne Rainer's 'Trio A'. In: *October* 89, Summer 1999, 87-112
- La Motte – Haber, Helga de: Historische und ästhetische Positionen der Computermusik. In: *Musica*, 41. Jg., H.1, 1987, 128-134
- La Motte-Haber, Helga de (Hrsg.): *Edgar Varèse: Die Befreiung des Klangs*, Hofheim 1992

- La Motte-Haber, Helga de / Frisius, Rudolf (Hrsg.): *Musik und Technik*, Mainz 1996
- La Motte-Haber, Helga de: Die Extrapolation der Musik in den Raum. In: *Akademie der Künste* 1996, 206-209
- La Motte-Haber, Helga de (Hrsg.): *Klangkunst: tönende Objekte und klingende Räume. Bd. 12 Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Laaber 1999
- Langer, Susanne K.: *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York 1953
- Leeker, Martina: *Mime, Mimesis und Technologie*, München 1995
- Leeker, Martina (Hrsg.): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Medien*, Berlin 2001
- LeGrice, Malcolm: Thoughts on Recent 'Underground Film'. In: *Afterimage* No.4, 1972, 78-95
- LeGrice, Malcolm: *Abstract Film and Beyond*, London 1977
- LeGrice, Malcolm / Sitney, P. Adams: Narrative Illusion vs. Structural Realism. In: *Milennium Film Journal* 16-18, 1986/87, 309-327
- LeGrice, Malcolm: Mapping in Multi-Space. Vom Expanded Cinema zur Virtualität. In: Sabine Breitwieser (Hrsg.): *White Cube – Black Box*, Wien 1996, 230-300
- LeGrice, Malcolm: Digital Cinema and Experimental Film – Continuities and Discontinuities. In: *Spielmann / Winter* 1999, 207-218
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/ Main 1999
- Leider, Philip: Kinetic Sculpture at Berkley. In: *Artforum*, May 1966, 40-44
- Lindgren, Nilo: Art and Technology I: Steps Toward a New Synergism. In: *IEEE Spectrum* 4, 1969, 59-68
- Lindgren, Nilo: Art and Technology II: A Call for Participation. In: *IEEE Spectrum* 5, 1969, 46-57
- Lippard, Lucy: Total Theater? In: *Art International*, No.1, January 1967, 39-44
- Lippard, Lucy / Chandler, John: The Dematerialization of Art. In: *Art International*, No.2, 1968, 31-36
- Lippard, Lucy (ed.): *Six Years: The Dematerialization of the Art Object 1966-72*, New York 1973
- Livingston, Jane: Some Thoughts on 'Art and Technology'. In: *Studio International* 934, June 1971, 258-263
- Loubert, Emmanuelle: Rund um die ganze Welt. Toshi Ichiyonagi – von Japan aus gesehen. In: *Musiktexte* 61, 1995, 8-11

- Lovejoy, Margot: *Postmodern Currents. Art and Artists in the Age of Electronic Media*, New Jersey 1992
- Lucier, Alvin: *Reflections. Interviews, Scores, Writings – Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte*, hrg.von Gisela Gronemeyer / Reinhard Oehlschlägel, Köln 1995
- Lucier, Alvin: Those were the Days. Über die Sonic Arts Union. In: *Musiktexte* 85, 2000, 52-55
- Lüdke, W. Martin (Hrsg.): 'Theorie der Avantgarde'. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Frankfurt/Main 1976
- Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: *Delfin III*, 1984, 51-69
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/Main 1987
- Luhmann, Niklas: Weltkunst. In: ders. / Bunsen, F.D. / Baecker, Dirk: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997
- Lyotard, Jean-Francois: *Intensitäten*, Berlin 1978
- Lyotard, Jean Francois: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982 (O: 1973)
- Lyotard, Jean Francois u.a. : *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985
- Lyotard, Jean Francois: *Philosophie und Malerei im Zeitalter Ihres Experimentierens*, Berlin 1986
- Maciunas**, George: Neo Dada in Music, Theatre, Poetry, Art. In: *Oliva* 1990, 215-216
- The Magic Theater. Exhibition of Environmental Art* (Katalog Toledo Museum of Art), Toledo/ Ohio 1969
- Mahnkopf, Claus Steffen (Hrsg.): *Mythos Cage*, Hofheim 1999
- Mallory, Robert: Computer Sculpture: Six Levels of Cybernetics. In: *Artforum*, May 1969, 29-35
- Mancia, Adrienne / Van Dyke, Willard: Four Artists as Filmmakers. In: *Art in America*, No.1, 1967, 64-73
- Maresch, Rudolf / Werber, Niels (Hrsg.): *Kommunikation – Macht – Medien*, Frankfurt/Main 1999
- Marowitz, Charles (ed.): *The Encore Reader. A Chronicle of New Drama*, London 1965

Matussek, Peter: Performing Memory. Kriterien für einen Vergleich analoger und digitaler Gedächtnistheater. In: *Paragrana (Theorien des Performativen)* Bd. 10, H.1, 2001, 303-334

Masters, Robert E.L. / Houston, Jean: *Psychedelische Kunst*, München / Zürich 1969

Maur, Karin von: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1985

Maxfield, Richard: Composers, Performers and Publications. Music, Electronic and Performed. In: *Schwartz / Childs* 1967, 349-360

McDonagh, Don: Unexpected Assemblage. In: *Dance Magazine*, June 1965, 42-44,78

McDonagh, Don: *The Rise and Fall and Rise of Modern Dance*, New York 1971

McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. (O: Understanding Media, 1964)*, Dresden 1994

McLuhan, Marshall / Fiore, Quentin: *Das Medium ist Massage*, Frankfurt/Main 1984 2 (O: 1967)

Mekas, Jonas: Interview with Gerd Stern (USCO). In: *Film Culture* 43, 1966, 3

Mekas, Jonas: Interview with Peter Kubelka. In: *Film Culture* 44, 1967, 43-47

Mekas, Jonas: *Movie Journal. The Rise of the New American Cinema 1959-71*, New York 1972

Medelson, Lois / Simon, Bill: ‚Tom, Tom, the Piper’s Son‘. In: *Artforum*, Vol.10, No.1, 1971, 47-52

Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966 (O: 1945)

Mersch, Dieter: Jenseits der Zeichen. Einige Sprachphilosophische Reflexionen. In: *MusikTexte* 15, 1986

Metzger, Gustav: Automata in History. In: *Studio International* 909, March 1969, 107-109

Metzger, Gustav: *Manifeste – Schriften – Konzepte*, München 1997

Metzger, Gustav – *ein Schnitt entlang der Zeit*. Hrg. von Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1999

Metzger, Hans-Klaus / Riehn, Rainer (Hrsg.): *Musik Konzepte Sonderband Cage*, München 1978

Metzger, Hans-Klaus / Rien, Rainer (Hrsg.): *Musik Konzepte Sonderband Cage II*, München 1990

Meyer, Petra Maria: *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformationen von Beckett über Cage bis Mayröcker*, Düsseldorf 1997

Meyer, Petra Maria: Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft. In: *Forum Modernes Theater* H.2, 1997, 115-131

Michelson, Annette: Robert Morris – An Aesthetic of Transgression. In: *Robert Morris*. Katalog Cocoran Gallery of Art, Baltimore 1969

Michelson, Annette: Foreword in Three Letters. In: *Artforum* Vol.10, No. 1, September 1971

Michelson, Annette: Yvonne Rainer, Part One: The Dancer and the Dance. In: *Artforum*, January 1974, 57-63

Michelson, Annette: Yvonne Rainer, Part Two: ‚Live of Performers‘. In: *Artforum*, No.2, 1974, 30-42

Michelson, Annette (ed.): *New Forms in Film* (Katalog), Montreux 1974

Minimal – Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluss auf die internationale Kunst. Katalog, hrg.v. Peter Friese, Heidelberg 1998

Moles, Abraham: *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Köln 1971 (O: 1958)

Moles, Abraham: *Kunst und Computer*, hrg. von Hans Ronge, Köln 1973

Morris, Robert: Notes on Dance (1965). In: *Sandford* 1995, 168-172

Morris, Robert: Anmerkungen über Skulptur (1966-67). In: *Stemmrich* 1995, 92-120

Morris, Robert: Notes on Sculpture, Part IV: Beyond Objects. In: *Morris* 1993, 51-70

Morris, Robert: *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge / London 1993

Morris, Robert – The Mind/Body Problem. Katalog Guggenheim Soho, New York 1994

Moser, Simon (Hrsg.): *Information und Kommunikation*, München / Wien 1968

Müller, Hans Christoph: Die Einheit von Klang und Technik. Die Musik des us-amerikanischen Komponisten David Behrman. In: *Musiktexte* 85, 2000, 31-36

Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster 1996

Müller, Robert E.: *The Science of Art. The Cybernetics of Creative Communications*, London 1968

- Mumma, Gordon: Alvin Lucier's Music for Solo Performer 1965. In: *Source 2*, 1967, 68-69
- Mumma, Gordon / Smoliar, Stephen: The Computer as Performing Instrument. In: *MIT Artificial Intelligence Memo No.213*, 1971
- Mumma, Gordon: Witchcraft, Cybersonics, Folkloric Virtuosity. In: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 1974*, 71-77
- Mumma, Gordon: Live Electronic Music. In: *Appleton / Perrera 1975*, 285-335
- Mumma, Gordon: Electronic Music for the Merce Cunningham Dance Company. In: *Choreography and Dance*, Vol.4, No.3, 1997, 51-58
- Mumma, Gordon: "I'm using the by-product of my culture" (Interview). In: *Ashley 2000*, 97-108
- Museum Moderner Kunst / Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.): *Split:Reality VALIE EXPORT*, Wien 1997
- Mussman, Toby: An Interview with Tony Conrad. In: *Film Culture 41*, 1966, 3-5
- Mussman, Toby: The Images of Robert Whitman. In: *Battcock 1967*, 155-159
- Nake**, Frieder: Künstliche Kunst – Zur Produktion von Computer-Grafiken. In: *Ronge 1968*, 128-138
- Nake, Frieder / Rosenfeld, A. (eds.): *Graphic Languages*, Amsterdam / London 1972
- Nake, Frieder: *Ästhetik als Informationsverarbeitung. Grundlagen und Anwendungen im Bereich ästhetischer Produktion und Kritik*, Wien 1974
- Nake, Frieder (Hrsg.): *Die erträgliche Leichtigkeit der Zeichen. Ästhetik – Semiotik – Informatik*, Baden-Baden 1993
- Nake, Frieder / Stoller, Diethelm (Hrsg.): *Algorithmus und Kunst: Die präzisen Vergnügen*, Hamburg 1993
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): *Dia / Slide / Transparency*, Berlin 2000
- The New American Cinema. Dokumentation. In: *Film H.1*, 1966, 49-56
- New York: The New Art Scene*. Photograph: Ugo Mulas, Text: Alan Solomon, Design: Michèle Provinciali, Mailand 1967
- Noll, Michael A.: Choreography and Computers. In: *Dance Magazine*, January 1967, 43-45
- Noll, Michael A.: The Digital Computer as a Creative Medium. In: *IEEE Spectrum*, October 1967, 89-95

- Noll, Michael A.: Art Ex Machina. In: *IEEE Student Journal*, September 1970, 10-14
- Nyman, Michael: *Experimental Music. Cage and Beyond*, London 1974
- O'Brien**, Glenn: Psychedelic Art: Flashing Back. In: *Artforum*, March 1984, 73-79
- Oehlschlägel, Reinhard: The Space acts as Filter. Zur Dimension der Räumlichkeit in der Musik. In: *MusikTexte 21*, Oktober 1987, 41-45
- Oliva, Achille Bonito (Hrsg.): *Ubi Fluxus – ibi motus. 1990-1962* (Katalog Biennale Venedig), Milano 1990
- Oliveros, Pauline: Akustischer und virtueller Raum als dynamischer Bestandteil der Musik. In: *MusikTexte 76/77*, 1998, 91-94
- Oliveros, Pauline: Space is the Place: Quantenimprovisation: Die kybernetische Gegenwart. In: *MusikTexte 80*, 1999, 11-15
- Paech**, Joachim: Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens. In: *Gumbrecht/ Pfeiffer 1991*, 773-790
- Paech, Joachim (Hrsg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart 1994
- Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration. In: *Helbig 1998*, 14-30
- Paik, Nam June: Filmszenario (1962/1967). In: *Hein / Herzogenrath 1977*, 168-169
- Paik, Nam June: *Niederschriften eines Kulturnomaden*, hrg. von Edith Decker, Köln 1992
- Pam, Dorothy S.: The New York Apparition Theatre of Ken Jacobs. In: *The Drama Review 65*, Vol. 19, No.1, 1975, 96-109
- Parkinson, Thomas P.: A Note on HPSCHD. In: *Berger / Eby 1986*, 177-179
- Pask, Gordon: *An Approach to Cybernetics*, New York 1961
- Paxton, Steve: The Grand Union. In: *The Drama Review 55*, Vol.16, No.3, 1972
- Paxton, Steve: Like the Famous Tree... A Dialogue with Liza Bear. In: *Avalanche No.11*, Summer 1975, 26-30
- Paxton, Steve: Performance and the Reconstruction of Judson. In: *Contact Quarterly*, Vol. 7, No.3-4, 1982, 56-58
- Paxton, Steve: Rauschenberg für Cunningham und Rauschenberg für Rauschenberg. In: *Rauschenberg 1998*, 260-267

- Payne, Maggi: *The System is the Composition Itself*. In: Ashley 2000, 109-124
- Perloff, Majorie / Junkerman, Charles (eds.): *John Cage – Composed in America*, Chicago / London 1994
- Perloff, Majorie: *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton 1981
- Perry, Charles: *The Haight-Ashbury. A History*, New York / Toronto 1984
- Pfeiffer, Günther: Ist Kunst berechenbar? Max Bense und der Computer. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 17.2.1968
- Pfeiffer, Günther: Die Programmierung des Schönen. Eine Dokumentation der Computerkunst in Hannover. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 3.11.1969
- Pfeiffer, Günther: Kunst und Computer. Kybernetik – Informationstheorie – Computer Art. In: *Magazin Kunst* H.39, 1970, 1880-1903
- Pias, Claus / Vogl, Joseph / Engell, Lorenz (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur : Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 1999
- Piène, Otto: *Light Ballet*. Katalog, New York 1965
- Piène, Otto – *Retrospektive 1952-96*. Katalog, Düsseldorf 1996
- Piène, Otto: Dialog und Konferenz. CAVE, A-S-T, Interactivity. In: *Interact. Schlüsselwerke Interaktiver Kunst*. Katalog, Duisburg 1997, 36-40
- Pierce, John R.: *Phänomene der Kommunikation. Informationstheorie – Nachrichtenübertragung – Kybernetik*, Düsseldorf / Wien 1965
- Popper, Frank: *Die kinetische Kunst. Licht und Bewegung. Umweltkunst und Aktion*, Köln 1975
- Popper, Frank: *Art – Action and Participation*, London 1975
- Popper, Frank: *Art of the Electronic Age*, London 1993
- Pressing, Jeff: Cybernetic Issues in Interactive Performing Systems. In: *Computer Music Journal*, Vol.14, No.1, 1990, 12-25
- Pritchett, James: *The Music of John Cage*, Cambridge 1993
- Rainer, Yvonne: *Works 1961-1973*, Halifax/ New York 1974
- Rainer, Yvonne: Ein Quasi-Überblick über einige ‚minimalistische‘ Tendenzen (...) (1965). In: Stemmrich 1995, 121-132
- Rainer, Yvonne: Interview. In: Gisliind Nabakowski / Helke Sander / Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst. Band 1*, Frankfurt/Main 1980
- Rainer, Yvonne: Looking Myself in the Mouth. In: *October* 17, Summer 1981, 65-76

- Rainer, Yvonne: *The Films of Yvonne Rainer (with contributions of Ruby Rich, Bérénice Reynaud u.a.)*, Bloomington/Indianapolis 1989
- Rainer, Yvonne: *Talking Pictures. Filme, Feminismus, Psychoanalyse, Avantgarde*, Wien 1994
- Rainer, Yvonne: *A Woman who...Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore 1999
- Rauschenberg, Robert. Katalog, Washington 1976
- Rauschenberg, Robert – *Haywire. Technologische Hauptwerke der sechziger Jahre*. Katalog, München 1997
- Rauschenberg, Robert – *Retrospektive*. Katalog (dt. Ausgabe), Köln 1998
- Reich, Steve: Writing about Music. In: Battcock 1981, 150-164
- Reichardt, Jasia (ed.): *Cybernetic Serendipity: The Computers and the Arts*. Special Issue *Studio International*, London 1968
- Reichardt, Jasia: *The Computer in Art*, London / New York 1971 (a)
- Reichardt, Jasia (ed.): *Cybernetics, Art and Ideas*, London 1971 (b)
- Reisch, Susan: *Simone Forti and the Emergence of Performance Art*, MA Thesis 1991 unter: <http://shell7.ba.best.com/~ehodges/simone/sforti.html> (26.3.99)
- Renan, Sheldon: *The Underground Film. An Introduction to its Development in America*, London 1967
- Rennert, Susanne / Wiese, Stephan von (Hrsg.): *Sky Art 1968-96*, Köln 1999
- Rheinberger, H.-J. / Hagner, Michael / Wahrig-Schmidt, Bettina (Hrsg.): *Räume des Wissens: Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1997
- Rheingold, Howard: *Virtuelle Welten. Thesen zu Cyberspace*, Reinbek 1995
- Rischbieter, Henning (Hrsg.): *Bühne und Bildende Kunst im 20.Jahrhundert*, Velber 1968
- Rogalsky, Matthew: „...in rehearsals, or preparation or setup from one performance to another.“ *Live Electronic Music and Musicians of the Merce Cunningham Dance Company*, MA Thesis, Wesleyan University, Middletown 1996
- Rogalsky, Matt: Archäologie. Zum Projekt eines David Tudor Archivs. In: *MusikTexte* 69/70, 1997, 60-62
- Ronge, Hans (Hrsg.): *Kunst und Kybernetik*, Köln 1968
- Rose, Barbara: ABC Art (1965). In: Stemmrich 1995, 280-308
- Rose, Barbara (ed.): *Claes Oldenburg*. Katalog, New York 1970

- Rosen, Philip (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York 1996
- Rosenboom, David: *Biofeedback and the Arts: Results of Early Experiments*, Vancouver 1976
- Rowe, Carel: *The Baudelairian Cinema. A Trend within the American Avant-Garde*, Ann Arbor 1982
- Ruhé, Harry: *Fluxus: The most radical and experimental art movement of the sixties*, Amsterdam 1979
- Rzewski, Frederic: Der Prozess der Improvisation (1971/1983). In: *MusikTexte* 3, 1984, 20-26
- Sandford**, Mariellen R. (ed.): *Happenings and Other Acts*, New York / London 1995
- Sandner, Irving: *American Art of the 60s*, New York 1988
- Sanio, Sabine: *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel*, Saarbrücken 1998
- Sanio, Sabine / Scheib, Christian (Hrsg.): *Das Rauschen*, Hofheim 1995
- Sargeant, Jack: *The Naked Lens. An Illustrated History of the Beat Cinema*, London 1997
- Sauerbier, S.D.: *Gegen Darstellung. Ästhetische Handlungen und Demonstrationen. Die zur Schau gestellte Wirklichkeit in den zeitgenössischen Künsten*, Köln 1976
- Seawright, James: Phenomenal Art: Form, Idea and Technique. In: Toynbee u.a. 1970, 25-41
- Segal, George: Bob Whitman and Things...In: *Art and Artists* No.11, September 1972, 16-19
- Sharits, Paul: Notes on Film 1966-68. In: *Film Culture* 47, 1969, 13-16
- Sharits, Paul: Words Per Page. In: *Afterimage* No.4, 1972, 27-42
- Shaw, Jeffrey – *A User's Manual. Vom Expanded Cinema zur Virtuellen Realität*, hrg. von ZKM / Heinrich Klotz, Ostfildern 1997
- Shepherd, Gordon M.: *Neurobiology*, New York / Oxford 1988 (2nd ed.)
- Shirey, David L.: PULSA – sound, light and seven young artists. In: *New York Times* 24.12.1970, 10
- Shultis, Christopher: *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition*, Boston 1998

- Siegel, Marcia.: *At The Vanishing Point. A Critic Looks at Dance*, New York 1972
- Sitney, P.Adams: Structural Film. In: *Film Culture* 47, 1969, 1-10
- Sitney, P.Adams (ed.): *Film Culture Reader*, New York 1970
- Sitney, P.Adams: *The Essential Cinema. Essays on Films in the Collection of Anthology Film Archives*, New York 1975 (rev. ed. 1989)
- Sitney, P.Adams: *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*, New York 1979 (2nd ed.)
- 60/80 (*Sixties / Eighties*). *Attitudes – Concepts – Images*. Katalog, Amsterdam 1982
- Smith, Jack: Rehearsal for the Destruction of Atlantis. A Dream Weapon Ritual. In: *Film Culture* 40, 1966, 13-14
- Smoliar, Stephen: Merce Cunningham in Brooklyn. In: *Ballet Review* Vol.3, No.3, 1970, 39-57
- Snow, C.P.: *Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz* (O: 1959, 1963), Stuttgart 1967
- Software. Information Technology: Its New Meaning for Art*. Katalog Jewish Museum, New York 1970
- Solomon Guggenheim Museum (ed.): *Theoretical Analysis of the Intermedia Art Form*, New York 1980
- Sontag, Susan: *Geist als Leidenschaft. Ausgewählte Essays*, Leipzig 1989
- Spector, Nancy: Rauschenberg und das Theater 1963-67: Eine Poesie der unbegrenzten Möglichkeiten. In: *Rauschenberg 1998*, 226-245
- Spielmann, Yvonne: *Intermedialität. Das System Greenaway*, München 1998
- Spielmann, Yvonne: Vision und Visualität in der elektronischen Kunst. In: Ute Frohne (Hrsg.): *Video Cult/ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre*, Karlsruhe / Köln 1999, 62-78
- Spielmann, Yvonne / Winter, Gundolf (Hrsg.): *Bild – Medium – Kunst*, München 1999
- Schädler**, Stefan / Zimmermann, Walter (Hrsg.): *John Cage – Anarchic Harmony*, Mainz u.a. 1992
- Schädler, Stefan: Die Paradoxie des Gedächtnisses im Werk von John Cage. In: *Schädler / Zimmermann 1992*, 81-96
- Schaeffer, Pierre: *Musique Concrète. Von den Pariser Anfängen um 1948 bis zur elektronischen Musik heute*, Stuttgart 1974

Schechner, Richard: 6 Axioms for Environmental Theatre. In: *Tulane Drama Review* 39, Vol.12, 1968, 41-68

Schechner, Richard: *Performance Theory*, New York / London 1988 (rev. ed.)

Scheib, Christian: *Raum als musik-ästhetische Kategorie*. Dipl.-Arbeit, Wien 1987

Scheib, Christian: Die indiskrete Arbeit am Realen. Das Rauschen in der Musik. In: Sanio / Scheib 1995, 67-80

Scheugl, Hans / Schmidt, Ernst: Wiener Film-Happenings. Bildende Kunst und Film-Experiment der Wiener Gruppe. In: *Film* H.12,1966, 18-21

Scheugl, Hans/ Schmidt, Ernst: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2 Bände, Frankfurt/Main 1974

Schimmel, Paul / Noever, Peter (Hrsg.): *Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-79* (Katalog Los Angeles und Wien), Ostfildern 1998

Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): *Avantgardistischer Film 1951-71: Theorie*, München 1973

Schmidt, Siegfried J. u.a.: *Ästhetische Prozesse. Ein Beitrag zu einer nach-konkreten Kunst*, Karlsruhe 1970

Schmidt, Siegfried J.: *Pluralismen, Revolten*, Bern 1987

Schmidt, Siegfried J.: Medien: Die Kopplung von Kommunikation und Kognition. In: Krämer 1998, 55-72

Schmidt, Siegfried J.: Technik – Medien – Politik. Die Erwartbarkeit des Unerwartbaren. In: Maresch / Werber 1999, 108-132

Schneemann, Carolee: *More Than Meat Joy Complete Performance Works and Selected Writings*, ed. by Bruce McPherson, New Paltz / New York 1979 (2nd ed.: 1996)

Schöffner, Nicolas: *Die Kybernetische Stadt*, München 1970

Schulze, Holger: Das Modell der nicht-intentionalen Werkgenese. Über Werkgeneratoren zwischen Cage und ‚Frontpage‘. In: Peter Gendolla / Thomas Kamphusmann (Hrsg.); *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt/Main 199, 94-120

Schulze, Holger: *Das Aleatorische Spiel. Nicht-intentionale Werkgenese im 20. Jahrhundert*, München 2000

Schwartz, Barry N.: Psychedelic Art: The Artist Beyond Dreams. In: *Arts Magazine*, April 1968, 39-41

Schwartz, Elliot: *Electronic Music. A Listener's Guide*, London 1973

Schwartz, Elliot / Childs, Barney (eds.): *Contemporary Composers on Contemporary Music*, New York 1967

Steinman, Louise: *The Knowing Body. Elements of Contemporary Performance and Dance*, Boston / London 1986

Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden 1995

Stiles, Kristine: Unverfälschte Freude. Internationale Kunstaktionen. In: Schimmel / Noever 1998, 227-329

Stooss, Toni / Kellein, Thomas (Hrsg.): *Name June Paik. Video Time – Video Space*, Stuttgart / Ostfildern 1991

Straebel, Volker: "...that the Europeans will become more Americans." In: Dezsy / Utz 1995, 80-94

Straebel, Volker: Klang aus Licht. Eine kleine Geschichte der Fotozelle in Musik und Klangkunst. In: *Neue Zeitschrift für Musik* H.4, 1997, 36-41

Teitelbaum, Richard: Elektronische Musik live. In: *Kostelanetz* 1973, 194-197

Tomkins, Calvin: *The Bride and the Bachelors. Masters of the Avantgarde (Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham)*, Middlesex 1976

Tomkins, Calvin: *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, New York 1980

Toynbee, Arnold Joseph and others: *On the Future of Art*, New York 1970

Trayle, Mark: Das schnelle Altern der Elektronik. Zur Wiederaufführung von ‚Run-through‘. In: *MusikTexte* 85, 2000, 37-40

Tuchman, Maurice: An Introduction to ‚Art and Technology‘. In: *Studio International* 932, April 1971, 173-180

Tudor, David: From Piano to Electronics. In: *Music and Musicians* No.12, 1972, 24-26

Tudor im Gespräch(mit Reinhard Oehlschlägel). In: *MusikTexte* 69/70, 1997, 69-72

USCO: Our Time Base is Real. In: *Tulane Drama Review* 33, No.1, 1966

Vanderbeek, Stan: Re: Look Computerized Graphics. In: *Film Culture* 48/49, 1970, 35-40

- Vanderbeek, Stan: ‚Culture: InterCom‘ und Expanded Cinema. Ein Entwurf und ein Manifest. In: Schlemmer 1993, 57-62
- Varèse, Edgar: The Liberation of Sound. In: *Perspectives of New Music*, Fall / Winter 1966, 11-20
- Vasulka, Woody: Gedanken über den technozentrischen Determinismus. In: *Reflexionen. Zu Kunst und Neuen Medien*, hrsg.von ELKON und Medien.Kunst.Passagen, Wien 1993, 29-34
- Vogel, Amos: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus*, St. Andrä-Wörtern 1997 (O: 1974)
- Vaughn, David: Merce Cunningham – Origins and Influences. In: *Dance Theatre Journal* Vol.1, No.1, 1983, 11-14
- Vostell, Wolf: Libretto für das Ulmer happening. In: *Theater heute* H.5,1965, 29-31
- Vostell, Wolf (Hrsg.): *Aktionen. Happenings und Demonstrationen seit 1965*, Reinbek 1970
- Waisvisz**, Michael: ‚The hand in the Web‘. An Interview. In: *Computer Music Journal*, Vol.14, No.2, 1990
- Warhol, Andy / Hackett, Pat: *Popism. The Warhol 60's*, London 1981
- Weber, Stefan (Hrsg.): *Was konstruiert Kunst? Kunst an der Schnittstelle von Konstruktivismus, Systemtheorie und Distinktionstheorie*, Wien 1999
- Weibel, Peter: Expanded Cinema. (Anlage zu): *Film*, H.11, 1969
- Weibel, Peter / Valie Export (Hrsg.): *Wien – Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt/Main 1970
- Weibel, Peter: Der freie Klang zwischen Schweigen, Geräusch und Musik. In: *Musik-Texte* 21,1987, 33-38
- Weibel, Peter: Erzählte Theorie – Multiple Projektion und neue Narration in der Videokunst der neunziger Jahre. In: *Frohne* 1999
- Whitman, Simone / Klüver, Billy: Theater and Engineering. An Experiment. In: *Artforum*, February 1967, 26-33
- Wiener, Norbert: *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge 1948/1961 (dt.: *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine*, Düsseldorf 1963)
- Wilson, Peter Nicolas: Remix der Realität. Aktuelle Überlegungen zum Komponieren / Improvisieren mit technischen Medien. In: *Neue Zeitschrift für Musik* H.5, 1996, 21-29

- Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semiotik – ‚Ideology‘*, Heidelberg 1992
- Winkler, Hartmut: *Docuverse – Zur Medientheorie der Computer*, München 1997
- Wollen, Peter: *Readings and Writings. Semiotic Counter – Strategies*, London 1982
- Woodward, Kathleen (ed.): *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*, London 1980
- Woolman, Matt: *Seeing Sound. Vom Groove der Buchstaben und der Vision vom Klang*, Mainz 2000
- Yalkut**, Jud: Art and Technology of Nam June Paik. In: *Arts Magazine*, April 1968, 50-51
- Yalkut, Jud: Understanding Intermedia (1967). In: Schlemmer 1973, 92-95
- Yates, Peter: *Twentieth Century Music. Its Evolution from the End of the Harmonic Era into the Present Era of Sound*, Westport 1980
- Young, La Monte (ed.): *An Anthology. Of Chance Operations, Indeterminacy, Concept Art, Anti-Art, Meaningless Work, Natural Desasters* (O: 1963) (Reprint:), New York 1970
- Youngblood, Gene: The Open Empire. In: *Studio International*, April 1970, 171-178
- Youngblood, Gene: *Expanded Cinema*, New York 1970
- Youngblood, Gene: Since Cinema Expanded. In: *Millenium Film Journal* 16-18, 1986/87, 55-68
- Youngblood, Gene: Metadesign: Die neue Allianz und die Avantgarde. In: *Kunstforum International* 98, 1989, 76-84
- Zeller**, Hans Rudolf: Medienkomposition nach Cage. In: Metzger / Riehn 1978, 107-131
- Zielinski, Siegfried: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek 1989