

Formtreu

Von ästhetischen Be-Handlungen zwischen Alltag, Antikunst und Gestaltung

S.D. Sauerbier

»Wenn ein Vortrag informativen Charakter hat, können die Leute leicht denken, daß etwas für sie getan wird und sie nichts zu tun brauchen, als ihn sich anzuhören ... Wenn ich aber einen Vortrag halte, in dem nicht klar ist, was eigentlich gesagt wird, dann haben die Leute wenigsten etwas zu tun. ... Falls jemand schlafen sollte, lassen Sie ihn schlafen« (Cage 1965, 162).

Von ästhetischer Be-Handlung soll im folgenden die Rede sein, und zwar von außerhalb der Fragestellungen einer morphologischen Psychologie betrachtet, sozusagen als Jenseitsforschung.

Künstler lieferten dafür exemplarische Handlungen, Situationen und Ereignisse: sie gingen von realen Handlungen vor dem Publikum, sodann mit dem Publikum zu Handlungen am Publikum über; sie thematisierten und vergegenständlichten Alltagsästhetik und Design seit Antikunst bis hin zur Smart Art und Kunst als Simulation. – Folgen wir Lenins Devise ›Zwei Schritte vor, einen Schritt zurück.«

Was Form sei, hat John Cage vordem anhand von Verweisungen auf die »Morphologie eines Zusammenhangs« (a.a.O., 161) erklärt. Gehen wir zu dieser Auffassung zurück, so ist von Interesse, wer denn jenen Zusammenhang bei schöpferischer Tätigkeit stiftet. Eine Unterstellung im Vorhinein unserer Wahrnehmung besagt ja,

daß wir immer annehmen, die Wirklichkeit habe keine Lücken und weise keine Sprünge auf: Es ist die Präsupposition von der Kohärenz der Realität. Das Paradigma für Kreativität als Eröffnung von Möglichkeiten und als deren Abschließen, als Herstellung von Kohärenz ist im folgenden die ästhetische Be-Handlung wie das Komponieren und Aufführen von Musik – und eben auch des Hörens.

»Die meisten Leute glauben, wenn sie ein Musikstück hören, daß sie nichts tun, sondern daß jemand etwas für sie tut. Daß sie nichts *tun*, etwas *für* sie getan wird: Natürlich stimmt das nicht. Wir müssen unsere Musik so einrichten, wir müssen unsere Kunst überhaupt arrangieren, wir müssen, glaube ich, alles so einrichten, daß die Leute merken, daß sie etwas tun, und nicht, daß etwas für sie getan wird« (Cage a.a.O., 158).¹

Von seinem Konzept einer »Morphologie eines Zusammenhangs« hat sich John Cage in den 50er Jahre zunehmend entfernt: »Wenn ich sage, daß ich an Form uninteressiert bin, oder frage ›Wie kann ich das Wort Form benutzen?‹, muß ich auch eine andere Frage stellen, nämlich: Wo können wir irgendeine Formlosigkeit erkennen? Form ist überall« (a.a.O., 162). – »Jetzt gebrauche ich das Wort Form überhaupt nicht mehr, da ich mich mit Prozessen beschäftige, deren Beschaffenheit ich nicht kenne. Wie kann ich also über Form sprechen?« (a.a.O., 161f)

Ist Form überall, dann könnte der Schluß naheliegen, Form sei nirgends, es gebe keine Form. Schlechte Aussichten für eine Psychologie, die ihre *Lehre von der Seele formenkundlich* begründen will? Ich nehme das Gegenteil an.

Etliche Arbeiten erscheinen in ihrer Form chaotisch, amorph. »Music indeterminate of its performance«: Einflußreich ist John Cages Programm gewesen, realisiert durch *Zufallsoperationen* und *Indetermination*, um Formlosigkeit zu erzielen.² – Was traditionell Komposition oder in der Bildnerie Gestaltung und Darstellung genannt wurde, ist Gegenstand der Negation.

Mimesis wurde in der Bildnerie und im Theater aufgegeben, im besonderen Repräsentation wurde auf Präsentation reduziert, vermindert und zurückgeführt – und dabei kommt aber zur »einfachen« Ausführung anstelle von Darstellung das Vorzeigen, die Verweisung, die Ostension oder Zurschaustellung hinzu.

Darstellung ist nicht allein Nachahmung eines Objekts, ist auch nicht nur Nachahmung eines Eindrucks von einem Objekt, sondern

Mimesis ist Nachahmung einer Stellungnahme zu einem Eindruck von einem Objekt.³

Wird Mimesis aufgegeben, fragt es sich, was denn einfach, abstrakt oder absolut negiert wird, ob es bestimmte Negation ist oder aber ob es zu dialektischer Aufhebung kommt.

Um ein Beispiel für die Aufhebung von Mimesis zu geben, sei die Auffassung von Tomas Schmit wiedergegeben, der die Aufführung von Fluxus-Pieces seines Freundes und Vorbildes George Brecht 1962 so charakterisiert:

flute solo:

- disassembling
- assembling

solo for violin:

- polishing

»die angebrachte art – sie aufzuführen – ist die fluxus-art: sie einfach machen. (was heißt ›einfach machen‹? – gute frage, schwere frage.) einfach die flöte auseinandernehmen. und sie dann wieder zusammensetzen« (Schmit 1978). – »auf der bühne sitzen und eine geige polieren. ganz so – nein eben *nicht* so –, wie man auch zuhause seine geige polieren würde; da würde man es lockerer oder gründlicher oder nebenheriger tun. aber eben auch nicht so, wie etwa ein schauspieler versuchen würde, die geige auf der bühne genauso locker usw. zu behandeln, wie das ein violinist zuhause täte. sondern eben so, wie man, auf einer bühne sitzend, eine violine poliert« (Schmit 1982).⁴

Eines der nicht mehr wiederholbaren, für mich wichtigsten FLUXUS-Stücke ist »sanitas 79« (1962) von Tomas Schmit: Er ließ sein Publikum bei der Ankündigung im Glauben, es sei eine Art Happening zu erwarten, und expedierte die Leute aufs Land – im leeren Bus fuhr er dann schnell nach Hause zurück, die Kunst-Touristen ließ er auf freiem Feld stehen. Nach Schmit war dieser Moment der Beginn des Stücks.⁵ Was als ein Beispiel für unglaubliche Impertinenz erscheint, hat den Sinn, daß das Publikum die Zumutungen als Aufforderung zur Selbsttätigkeit auffaßt.⁶

Das Stück enthält eine schlechte Nachricht und eine gute – zuerst die schlechte: An »sanitas 79« von Schmit wird das Dilemma heutiger ästhetischer Praxis deutlich. Das Neue, das Schöpferische, Erfindung und Entdeckung in der Kunst – sie bemessen sich nach der Abweichung gegenüber Bekanntem, Gewohntem. Seit gewiß-

lich 150 Jahren gelten Neuheit und Abweichung – nicht allein der Lösung von Aufgaben, die dem Künstler traditionell gestellt werden – als Merkmale des Kunstwerks und als Kriterium für künstlerische Leistung. Und zwar gelten Neuheit und Abweichung auch als Merkmale und Kriterien für die Aufgabenstellung, die der Künstler erst einmal selbst entwickelt, entdeckt, erfindet. Vor allem aber wird vom Publikum an das Kunstwerk bereits die Erwartung von Neuheit und damit die Erwartung von Abweichung herangetragen. Wenn Neuheit und Abweichung nun bereits Bestandteil des Erwarteten sind, und das Postulat der Erwartbarkeit von Neuheit und Abweichung aufrechterhalten werden soll, muß diese Erwartung von Neuem und Abweichendem auf sich selbst angewendet werden. Das Paradigma ist die Aneignung: die Adaptation, Deklaration oder Appropriation von bereits existierenden Künstlerarbeiten, ja von künstlerischen Aufgaben und Aufgabenstellungen bis hin zu künstlerischen Konzeptionen insgesamt.

Reduplikation und *Reproduktion*, Wiederholung, Vervielfältigung und im besten Falle Übertragung sind die Schlüsse, welche die Künstler ziehen. Die Frage ist, wo dann der Künstler landet – etwa im bereits Bekannten, wie im Märchen vom ›Fischer und syne Fru« aufm Pißpott?

Mit jener impertinenten Be-Handlung in seinem vollständig leer-gelassenen Stück verschärfte Tomas Schmit das Konzept der Indetermination von John Cage, dem Lehrmeister etlicher Fluxus-Künstler und Vermittler von Ideen von Charles Ives, Erik Satie und New York Dada – allen voran Marcel Duchamp – an die folgende Generation.

In »4 Minuten, 33 Sekunden« von John Cage nimmt der ›ausführende« Musiker (oder mehrere ›Interpreten«) mit dem Instrument oder an ihm auf der Bühne Platz, rückt vielleicht seinen Stuhl zurecht und markiert stumm ein Einsatzzeichen; ebenso verhält es sich mit den ›Einsätzen« zu weiteren ›Sätzen« des Stücks – Cage schreibt für dieses Stück drei ›Sätze« vor; es kann aber auch eine andere Anzahl gewählt werden, wie das Stück auch andere Zeitmaße und eine andere Dauer haben kann.

Die Variante »No.2 (1962). 0'00«. Ein Solo, das auf jede Weise von jedermann aufgeführt werden kann« (Metzger/Riehn 1978).

In diesem »Silent Piece«, auch »Tacet« genannt, tut der Musiker am Instrument, auf der Bühne gar nichts, außer daß er den Klavier-

deckel öffnet, seine Arme hebt, seine Arme senkt, den Klavierdeckel schließt und sich verbeugt. Der Komponist Cage stellt es dem Publikum anheim, das, was im Konzertsaal zu vernehmen ist, Husten, Stühlerücken usw., als Musik wahrzunehmen.

Daß sein Stück von tönenden Ereignissen *leergelassen* wird, hat mit Cages Auffassung von der Stille zu tun, da es nämlich nach seiner Ansicht absolute Stille nicht gibt; er begründet diese Auffassung mit einem Hinweis darauf, daß es selbst im angeblich schalltoten Raum vernehmbare Geräusche gibt, und diese werden *vom Hörer selbst produziert*: Atemgeräusche, Herztöne, Muskel- und Darmgeräusche. Auf die Wahrnehmung der von Geräuschen aller Art angefüllten vorgeblichen Stille auch im ›Außenraum‹ außerhalb des Leibes will Cage das Publikum hinweisen – *nichts zu tun* ist ihm daher gleichwertig mit einer bestimmten oder auch einer unbestimmten Aktion vor dem Publikum. Dem Publikum soll angezeigt werden, daß nicht nur die Ausführenden etwas tun, sondern das Publikum in jedem Falle *selbst etwas verrichtet*, wenn es *Musik wahrnimmt*. Als Tätigkeiten des Auditoriums sind dabei seine Rezeptionsleistungen wie auch seine (unwillkürlichen) akustischen Äußerungen während einer Darbietung bestimmt (Sauerbier 1978, 200).

An die Subjektivierung der leergelassenen Musik durch Cage knüpfte Robert Ashley weitere Überlegungen: »Stellen Sie sich ein Stück vor, über das ein nach seinen Eindrücken befragter Teilnehmer sagt, die Aufführung sei durch bestimmte Klänge gekennzeichnet gewesen. Ein anderer sagt dagegen, er könne sich an überhaupt keine Klänge erinnern. Es sei etwas anderes spürbar gewesen. Beide aber sagen übereinstimmend aus, es habe die Aufführung eines Musikstückes stattgefunden« (Cage 1965, 164).

Ashley gab als seinen Schluß aus Cages Konzeption eine Auffassung von Musik zu bedenken, der zufolge »als endgültiges Ergebnis eine Musik entsteht, die nichts mehr braucht als die Anwesenheit eines Publikums. Das heißt, die radikalste Neudefinition von Musik, die ich mir vorstellen kann, ist eine, die Musik ohne Beziehung zum Klang definiert« (Cage 1965, 163).

»4 Minuten, 33 Sekunden« ist nach Cage ein Stück »ohne irgendeinen beabsichtigten Klang« – was für ihn zugleich besagt: »Es gibt immer und überall Klänge« (a.a.O., 164).⁷ Und ein Gleiches gilt nach Cages Auffassung von ›experimenteller Musik‹ für Form über-

haupt. Cage versteht darunter »eine Aktion deren Ergebnis nicht voraussehbar ist«. Dementsprechend bleiben formale kompositorische Erwägungen außer acht.

Dem Cage'schen Grundsatz der Indetermination und Nichtvoraussehbarkeit folgten insbesondere Fluxus-Künstler; aber auch die Idee der Leere im Nouveau Réalisme von Yves Klein oder die Nuova concezione von Piero Manzoni sind mit Cages Lehre in Vergleich zu setzen.

piece No. 10/11 »fill with own imagination«⁸ ist das wohl bekannteste Stück Köpckes, mit dem er den romantischen Ideen zur Einbildungskraft eine Huldigung darbrachte. Seine Stücke mit eigener Einbildungskraft zu erfüllen – solche Devisen und Appelle erweisen das Eintreten gegen Bevormundung, für Herrschaftslosigkeit und für das Freisetzen von Phantasie –, damit steht er in bester utopischer Tradition des politischen Anarchismus und des ästhetischen Aktivismus.⁹ *Werde selber tätig!* ist keinesfalls die Billigung oder gar Verteidigung von Beliebigkeit.

»seht die farben doch selber!/seht die formen doch selber!« empfahl Tomas Schmit in einem Kommentar (1987), beigefügt seiner Serie von Zeichnungen »wie sieht ein chamäleon aus?«

Statt Gemälde auszustellen, bot schon Yves Klein den Besuchern bloß deklarierte »Zonen der reinen bildnerischen Sensibilität« dar.¹⁰ Klein bot solche »reine bildnerische Sensibilität« für eine bestimmte Summe Goldes feil, die Hälfte sollte bei einem »Ritual zur Übergabe« an die Natur zurückgegeben werden – Gold als Repräsentation für materiellen Wert, ebenso aber für ästhetischen Wert und spirituelles Vermögen; Kompetenz für Performanz. Eine Form ideeller Behandlung; Klein kann mit Manzoni als einer der frühen konzeptuellen Artisten angesehen werden, bevor das Etikett ausgegeben war.

»Intuition« – so beschriftete Joseph Beuys eine kleine Holzkiste und propagierte 1968 sein Konzept, den Betrachter selbst tätig werden zu lassen. Das Objekt in unbegrenzter Auflagenhöhe – Kunst für alle – hat Beuys auch »Statt Kochbuch«¹¹ genannt; Beuys wollte keine Rezeptesammlung für den Betrachter geben: Kunst soll von allen gemacht werden. Sollte nicht jeder Mensch ein Künstler sein?

Nicht nur das. Jeder Mensch sollte ein Kunstwerk sein (können)! Piero Manzoni signierte nackte Modelle und stellte »Zertifikate für wahre und echte lebende Kunstwerke« aus.

»Base magique« sind weitere Sockel für die Betrachter selbst als Kunstwerke. Die ganze Welt wurde schließlich zum Kunstwerk erklärt. Manzoni hob die Welt auf den Sockel und stellte sie zur Schau: Er errichtete einen »Socle du monde« als »Hommage à Galileo«. ¹²

Das All und die Leere werden identische ›Objekte‹ der Deklaration durch Yves Klein; er hatte ein »Théâtre du vide« proklamiert. ¹³ Das Theater sollte zwar erleuchtet sein, als Anzeichen dafür, daß es in Betrieb war, aber die Türen verschlossen – und er gab Abonnements aus, ausgestellt auf die Platzinhaber in diesem Theater. Die Sessel sollten mit den Namen der Inhaber beschriftet sein.

»Theater der Leere« – »Das Theater ist auf der Straße« kann ebensowohl Bazon Brock proklamieren. ¹⁴

Arman zeigte eine vollständig mit Abfall angefüllte Galerie: »Le Plein« als Pendant zu »Le vide« von Klein; der hatte eine Galerie bei einer Ausstellung völlig leergelassen. Indes, die absolute Leere gibt es nicht – es sei denn nach ideologischer Auffassung: Das Innerste des Tempels ist leer. Das ist ja nicht die schlechteste Nachricht.

Erinnern muß man hier selbstverständlich an das legendäre (nicht) aufgeführte Ballett »Rêlache«, das Francis Picabia 1923 für den Komponisten Erik Satie und das Schwedische Ballett schrieb, mit der Musik von Satie und dem Film »Entr'acte« von René Clair. Am Tage der Uraufführung blieb das Theater verschlossen, und das besagte bereits der Titel jenes Balletts: »Rêlache« heißt denn auch auf Deutsch: ›Heute keine Vorstellung‹.

Be-Handlung bedeutete vor allem Entzug, nämlich keine *Handlung darzustellen* im Sinne einer mimetischen Ästhetik, nicht einmal Handlung bloß vorzuführen, zurschauzustellen, zu präsentieren – Be-Handlung ist hier Entzug durch physische Aussperrung.

Folgenreiche Prinzipien sind Leerlassen, Wiederholen und bloßes Auswählen. Elaine Sturtevant, die ›Ahn-tochter‹ der Appropriation Art – Ahnväter sind wohl Francis Picabia und Marcel Duchamp ¹⁵ – ist die Meisterin der Aneignung durch wortwörtliche (Neu-)Schöpfung, durch Wiederholung im Sinne von Jorge Luis Borges ¹⁶. Sie eignete sich »Rêlache« an, kündigte es als ihre Aufführung an. Duchamp war eingeladen, fuhr bei Sturtevants ›Aufführung‹ mit dem Taxi vor, ließ den Fahrer warten, prüfte nur die Eingangstür, die er verschlossen fand – und akzeptierte die Aneignung; er lud Sturtevant zum Essen ein.

Die Witwe Beuys¹⁷ zeigte weniger Humor, als Sturtevant sich Beuys' »Fettstuhl« angeeignet hatte und verlangte vom Galeristen die Vernichtung des ›appropriation art works‹. Sturtevant zeigte gleichwohl in einer Stuttgarter Ausstellung eine Aneignung von Beuys' »Fettstuhl«: Sie präsentierte einen gewöhnlichen – Stuhl ohne Fett – und betitelte ihn als »Incomplete Version«.

Roy Lichtenstein hingegen hatte die Be-Handlung seiner Arbeiten durch Sturtevant akzeptiert und teilte der Künstlerin seine Technik und seine Farbmaterialien mit. Andy Warhol lieh der Künstlerin sogar seine Siebe für die neuerliche Herstellung von ›Re-Prints‹.

Mildeste Form ist noch das Zitieren, Be-Handlung ist hier Interpretation als Aus- und Umdeutung – aber eben innerhalb des Kommunikationssystems Kunst.

Von Entzug durch physische Aussperrung ist die Rede gewesen. War nicht auch eine gute Nachricht in Aussicht gestellt worden? Isolation und technische Reproduktion standen zunächst in den Video-Installationen von Bruce Nauman zur Debatte, *Überwachung als Selbstbehandlung*.

Nauman verfolgte mit etlichen Arbeiten die Absicht, den Rezipienten in eine begrenzte, reduzierte Situation zu stellen, die höchstens Selbstkommunikation ermöglichte. Ein Beispiel ist das Environment »Empty Room/Public Room« von 1970: Die Aufnahme des Inneren eines nicht betretbaren, abgeschlossenen Raumes wird dem Rezipienten auf einem Bildschirm nach draußen übertragen. Der Rezipient selbst wird mit einer zweiten Kamera draußen aufgenommen und auf einen Bildschirm ins Innere übertragen. Der aus dem unzugänglichen Raum ausgeschlossene Rezipient bemerkt nun draußen auf dem ersten Schirm die Anwesenheit seines Abbildes in dem verschlossenen Raum, es findet bildliche Übertragung der Übertragung, Reproduktion der Reproduktion von Bildern statt. Auf indirektem Wege ist somit der Rezipient sich selbst gegenübergestellt, an einem Ort zugleich als Person anwesend und abwesend, an einem zweiten, ihm unzugänglichen Ort zur gleichen Zeit in Form der Reproduktion seiner selbst anwesend. Ein Prinzip der Nauman'schen Installationen liegt in ihrer Reduktion, nämlich die

Einschränkungen durch die räumliche Beengung, Wegnahme von Sinneseindrücken, Entfernung von Requisiten, Isolation von einzelnen Rezipienten, Begrenzung auf wenige Informationen wirksam werden zu lassen.

Vermieden (oder eingeschränkt) wurden von Bruce Nauman jedwede Textvorschrift einer Anweisung zu Handlungen (wie sie in ›Events‹ gegeben wird), bestimmt wird allein die Situation, um Ausführungen und Rezeption, Handlungen oder bloß gedanklichen Vollzug zu ermöglichen.

Nauman macht in seiner »Video Corridor-Installation« (1969) die Erkennbarkeit eines Bildes auf dem Fernsehschirm von der räumlichen Bewegung seines Betrachters abhängig. Während der Betrachter sich dem Apparat in einem schmalen Gang nähert, stellt er fest, daß er selbst Gegenstand der Abbildung auf dem Monitor gewesen ist: Von hinten aufgenommen, wird der Ausstellungsbesucher umso kleiner abgebildet, je näher er dem Bildschirm kommt und je mehr er sich dabei von der Kamera entfernt, die am Eingang des Ganges postiert wurde.

Ein anderes Verfahren neben dem räumlichen Ausschluß und der Ersetzung von direkter Wahrnehmung durch Reproduktion wird bei Nauman durch Wahrnehmungsentzug genutzt. Hinzu kommt sodann die Wahrnehmung räumlicher Absonderung und Isolation über den optischen und den taktilen Informations- oder Perzeptionskanal.

In einem weiteren Stück, »Video-Surveillance« von 1970, wird der Rezipient von rückwärts aufgenommen. Nähert er sich dem Bildschirm, so wird sein Abbild zunehmend kleiner. Um sich selbst auf dem Bildschirm sehen zu können, darf der Rezipient außerdem nicht direkt auf den Bildschirm zugehen, da er sonst aus dem Aufnahmewinkel der Kamera herausgerät.

Naumans Prinzipien sind Übertragung, Reduktion oder Entzug, Spiegelung und Verkehrung... Manche Autoren¹⁸ behaupten mit Bezug auf jene Video-Installationen von Nauman die Identität von Akteur und Spektateur – aber nicht die Tatsache, daß der Rezipient als Individuum durch ›direkte Übertragung zwischen Kamera und Bildgerät‹ reproduziert wird, schafft Identität, sondern die Einrichtung der Anlage, daß er sich *wie einen anderen* betrachten kann: ›durch Änderung gewisser Bedingungen von Gegenüberstellung‹, nämlich durch Verzögerung und Verschiebung, Richtungsänderung

und Verminderung der Identität wie auch durch Ablösen eines realen oder aber real reproduzierten Teils von jenem Ganzen, zu dem es selbst rechnet. Das Gerät bleibt indes in dem vom Betrachter abgelösten und ihm konfrontierten zweiten System der Übertragung und des Übertragenen – der zeitliche Zusammenhang die Zeitmaße ist aber identisch.

Beanspruchte der Künstler vordem für sich allein schöpferisches Handeln der Ästhetisierung, so wird es nun ausdrücklich dem Rezipienten übertragen. Das schöpferische Handeln der Ästhetisierung wird indes im herrschenden Kulturbetrieb konterkariert. Ein Beispiel für den wahren Fetisch-Charakter des ästhetischen Objekts im Kunst-Museum ist das »Transportable Kriegerdenkmal« (1968) von Edward Kienholz, ein Exempel für die Zerstörung von Kunst durch Verbringen ins Museum – auch und gerade dann, wenn der Künstler Partizipation und Tausch anders als auf der Basis von Waren zu ermöglichen suchte. Die Tafel, die für Beschriftung mit Namen der Kriege nach 1945 bestimmt ist, darf nicht mehr angetastet werden. Der Getränke-Automat ist leer, der zum Werk gehörende Konsum beschränkt sich aufs »Geistige«.

Ein anderes Exempel für Ruinieren von Kunstwerken durch Verbringung ins Museum, für Schändung von Kunst durch Behandlung als Fetisch in Museumsritualen ist »Black Market« von Robert Rauschenberg (ebenfalls Museum Ludwig, Köln). Zu diesem »Combine piece« von 1961 gehörig, steht auf dem Fußboden unterhalb eines Materialbildes ein hölzerner Kasten, mit »open« beschriftet, der vom Betrachter geöffnet werden sollte – und den Inhalt hat Rauschenberg zu einer Tauschaktion angeboten. Bei einer Rauschenberg-Ausstellung im Krefelder Museum Haus Lange 1964 hatte noch ein jeder Betrachter »Black Market« in Gebrauch nehmen können. Ich habe meinen Tascheninhalt entsprechend Rauschenbergs Anweisung in seinem Namen mit Stempeln bedruckt, ihn gegen andere Dinge aus dem Kasten ausgetauscht und in einem der Schreibblöcke verzeichnet, die sich zwischen Metalldeckeln auf dem »Combine painting« befanden.

Jürgen Wissmann nennt in seiner »Einführung« zu »Black Market« (Stuttgart 1970) die ursprünglich von Rauschenberg in dem Kasten plazierten Gegenstände: eine Taschenlampe, eine Fotografie, auf der man den Künstler selbst erkennt, eine von Seepocken überwachsene elektrische Birne und, viertens, ein Taschentuch,

dazu vier Zeichnungen jener vier Gegenstände. Heute ist der Kasten fest zugeschraubt, und unter den Klappdeckeln ist kein Papier mehr. »Black Market« wurde völlig des Sinns beraubt und durch Deportieren ins Museum ruiniert – ehemals ein mustergültiges Beispiel materialisierter Utopie, ökonomischer Reduktion und ästhetischer Partizipation.

Zu Fragen der Benutzbarkeit bemerkte George Brecht: »Vor Jahren ... sah ich ein Stück von Rauschenberg, in dem er einen Stuhl an eine Leinwand montiert hat. Als ich eben dabei war, mich daraufzusetzen, wurde ich belehrt: ›Nein, nein!‹ der ist befestigt, und ›Sie können sich nicht draufsetzen.‹ Ich andererseits mache Stühle, die dazu bestimmt sind, be-sessen zu werden« (Martin/Nyman et al. 1978, 141f).

»Clothes Tree« von Brecht ist ein Kleiderständer mit Mantel, Hüten und Regenschirmen. Ich sah, wie Ausstellungsbesucher ihre eigenen Jacken daran aufhängten – das versetzte den dienstfertigen Wärter in Rage: »Sehen Sie denn nicht, daß das Kunst ist? Naja, Sie wissen eben nicht, was Kunst ist!« Gezeigt wurde dieses »Coat Stand Event« im Aggregatzustand als Objekt in der Ausstellung »Übrigens sterben immer die anderen«. ¹⁹

»Heutzutage sterben Leute, die noch nie zuvor gestorben sind«, zitiert Brecht ein Fundstück aus der Zeitung (Martin/Nyman 1978, 122).

Sagte eine Ratte zu ihrer Käfig-Nachbarin: »Ich habe meinen Wissenschaftler so gut konditioniert, daß er mir, wann immer ich will, eine süße Pille verpaßt. Ich belohne ihn damit, daß ich eine rote Taste drücke: darüber freut er sich dann sehr.«

»Du kannst nichts falsch machen!«

Kehren wir von solchen ziemlich ›tierischen‹ Vorstellungen zurück zu sehr menschlichen, nämlich zu Formen von Kooperation. »Du kannst nichts falsch machen!« ²⁰ ist eine Gemeinschaftsarbeit, die *Manfred Boecker* 1991 initiierte (s. Rückenklappe). Boecker benutzte für 100 Zeichnungen zur Vorbereitung und als Unterlage die zehn Rorschach-Testtafeln. Es wurden Pergamin-Blätter darübergelegt, die vorgegebenen Zufallsformen ließ Boecker von zehn Personen durch Blei- oder Filzstiftzeichnung interpretieren. Dabei soll-

ten die Tafeln in der Reihenfolge von 1 bis 10 in einem bestimmten Zeitraum ohne Beobachtung durch andere Personen bearbeitet werden – es waren ›außenstehende‹, wenn auch dem Künstler nicht fremde Personen. Manfred Boecker initiierte dieses Kooperationsstück in guter Fluxus-Tradition.²¹ Die vorgegebenen Zufallsformen ließ Boecker interpretieren. Das Programm des Künstlers schaffte einen Freiraum – daher der Titel dieser Gemeinschaftsarbeit; Boecker erstellte ein Rahmenwerk, das der Mit-Arbeiter durch Zeichnen vollkommen frei ausfüllen konnte: und zwar mit Arbeiten im Umräum der Figuren, im Zwischenbereich zwischen ihnen und innerhalb der Figuren – die aber der Zeichner auch vollständig verschwinden lassen konnte. Von Interesse war für Boecker die Loslösung oder Entfernung von der vorgegebenen Form zwischen den Extremen, das Blatt blank und unbearbeitet zu lassen oder es zeichnend vollständig zuzudecken und am Ende womöglich gänzlich zu schwärzen. In diesem Kooperationsstück nun sind die Wahrnehmenden wortwörtlich produktiv geworden. Realisation als Wahrnehmung ging über in Verwirklichung als künstlerisch-bildnerische Produktion.

Das genannte Dilemma der *reproduzierten Erwartung* stellt sich von der anderen Seite der Wiederholung erneut ein. Aus der Verminderung der ästhetischen Struktur, zunächst der Zeichenhaftigkeit überhaupt, soll sich eine Erweiterung der Rhetorik als Theorie der Kunstmittel und ihres Gebrauchs entfalten lassen und schließlich ein Modell für Kreativität. Dazu noch einige Vorüberlegungen.

Wenn gesagt wurde, daß bei Appropriation – vordem einfach Aneignung genannt – die Adaption oder Deklaration ›fremder‹ Produkte stattfindet, dann ist dies zunächst Reproduktion als Wiederholung und Vervielfältigung, aber eben auch Übertragung, und zwar aus Sektoren von Kultur, die nebeneinander existieren, oder von niederer in hohe Kultur, beispielsweise von Kitsch oder Werbung in Kunst, von fremder in eigene Kultur. Im erweiterten Sinne läßt sich solche Übertragung als *Systemwechsel* bestimmen.²²

Diskutiert habe ich Auffassungen vom ›Nicht-Werk‹ seit 1960, als ich mit John Cage und Nam June Paik bekannt wurde. Handlungen leitende Prinzipien bestimmten nun die ›Spiel-Pläne‹ und nahmen die Stelle der durchgeführten Komposition ein, die einzelnen Ausführungen waren fortan unterschiedliche Spiel-Partien.

Der Wechsel aus der Musik in die Bilderei, der Wechsel aus der Bilderei in die Literatur, nämlich das Fluktuieren ist ein Merkmal der Auffassung Cages und von Fluxus in seiner Nachfolge. Dieses Wechseln spielt sich aber immer noch innerhalb des Systems ›Kunst‹ ab. Ist Systemwechsel eine Frage der *Umkodierung*, so ist dafür Vorderhand die Bedingung bedeutsam, daß überhaupt etwas umkodiert werden kann, mehr noch: daß zunächst ›etwas Kodiertes‹ gegeben ist, daß nämlich erst einmal Zeichen vorliegen müssen.

Zeichenprozesse der Ästhetisierung und des schöpferischen Handelns in der Kunst der ›bloßen Fakten‹ ebenso wie der Kunst der ›reinen Ideen‹²³ sind oftmals prinzipiell mit der Problematik von Zeichenhaftigkeit verbunden.

Wie Dinge oder Ereignisse zu ästhetischen Objekten und zu Zeichen werden – das wird vom Rezipienten realisiert.²⁴ (Die Künstler delegierten nicht erst in der konzeptuellen Kunst einen Teil der ästhetischen Realisation an die Rezipienten – hier wurde sie nur ausdrücklich thematisiert.) Das komplementäre Gegenstück zur Kunst der ›reinen Ideen‹ ist die Utopie der Unmittelbarkeit. Die Notationen zu seinen ›Events‹ versteht George Brecht nicht allein als Konzepte; doch legt er Wert auf die Differenzen von Komposition und Notation eines Stückes gegenüber seiner Aufführung und Wahrnehmung; erst der Betrachter verwirklicht und vollendet das Stück.

Die Arbeiten sind nun in pragmatischer Dimension offen für Eingriffe des Rezipienten, bewußt mit Blick auf den Eingriff von Rezipienten nicht abgeschlossen; die unterschiedlichen Strategien, mit denen sie an die Kompositionen herangehen, erfahren durchaus ihre Berechtigung – wenn sie für diese Performanz endlich Kompetenz besitzen: auch ein Sinn der Performance-Kunst.

Heute so selten geworden ist unter Künstlern die kooperative und solidarische Haltung der Fluxer bei Kollektiv-Arbeiten, gegenüber dem Rezipienten wie seinen Künstler-Kollegen. So nahm Köpcke an dem Korrespondenz-Stück »Revue Rendezvous« teil, das ich 1965/66 initiiert habe.²⁵

Köpckes Beitrag, sein ›piece No.91‹, war eine Anzahl von Fragezeichen, auf einem Objekt eigener Wahl anzubringen. Als seine Antworten auf die Fragen der anderen schickte Köpcke einen Zeitungsausriß: dem waren die Antworten auf jene Fragen zu entnehmen.

Be-Handlung ist zunächst nur In-Frage-Stellen. Aber: »Jeder nimmt nur teil, wenn er dieses Aktionsstück, dieses Prinzip fortsetzt, sonst ist er nur ein Zugucker!« Gerade den wollten die Fluxus-Künstler freisetzen, ihm aber bloß alternative Möglichkeiten eröffnen und keinesfalls Rezepte an die Hand geben: Du kannst den Vorschlag nach deinen Bedürfnissen fortsetzen. Du kannst dir dabei auch deine Erfahrungen und Erlebnisse, Wünsche und Vergnügungen, auch deine Abneigungen klar machen...

Etliche Fluxer schätzten die offene Form, ihre Stücke und Objekte erklärten sie gern zu Beispielen und forderten den Leser/Betrachter/Hörer/Zuschauer auf, sie fortzusetzen. Und etliche Stücke bestehen allein aus Fragen an den vormaligen Zugucker, sich die Antworten der Kunst und des Ästhetischen doch selbst zu geben.

Viele der Arbeiten sind zunächst potentielle ästhetische Objekte oder Ereignisse – Eventualpoesie habe ich sie genannt: Denn erst durch den Leser oder Zuschauer, Betrachter oder Hörer ist das Objekt oder das Event als Poesie verwirklicht worden: Sinn vieler ›selbst auszuführender Ereignisse‹.

Die Auffassung von *Wirklichkeit als Ereignis* steht hier in Rede; erläutert wurde diese Auffassung an der Art der Be-Handlung von Objekten bei Fluxus-Aufführungen und der Bezugnahme auf die Rezipienten. George Brecht etwa interessieren »Grundbedeutungen«: Akzeptieren und Zurschaustellen von Gegenstandsbedeutung der Dinge und Ereignisse im Unterschied zur Zeichenbedeutung von Darstellung. Es ist wichtig, ohne irgendwelche Zutaten von Darstellung »Dinge so einfach und so gut wie möglich zu machen und ohne übertriebene Kontrolle – aber auch ohne unnötige Nachlässigkeit« (Martin/Nyman 1978, 74).

»Die beste FLUXUS-’Komposition’ ist die am stärksten nicht-persönliche, ready-made-artige«, schrieb George Maciunas, »sie verlangt nicht, daß irgendeiner von uns sie aufführt, da sie täglich ohne spezielle ›Aufführung‹ geschieht.«²⁶

Dies Akzeptieren hat Desymbolisierung zur Folge – oder zur Voraussetzung. Die Indifferenz ist indes keineswegs eine amoralische Ohne-mich-Haltung, kein Freibrief für Laisser-faire. Und es interessiert die Künstler nicht bloß die Welt der Kunst, sondern gerade die ›Welt der Welt‹. Ist einmal die Kunst aus ihrem Dienst im Zusammenhang von Kultus und Ritus emanzipiert, gibt es kein Zurück mehr – es sei denn durch vorsätzliche, offene Regressionen.

Künstler seit Duchamp und Picabia über Cage bis zu Fluxus²⁷ weisen die ihnen zugedachte Rolle als Ersatz-Gurus, als Lückenbüsser für Sinnstiftung zurück, sie wollen nicht mehr der »Gottsucherbande« (Bazon Brock) angehören. Was ästhetische Praxis als Behandlung angeht – als erstes würden sie den Therapeuten raten, sich selbst zu therapieren und den Rest der Menschheit nicht mehr mit ihrer »Sendung« zu beglücken. So lautet denn John Cages Devise: »Wie man die Welt verbessert (du wirst die Sache nur schlechter machen)« (Cage 1969).

Mit scheinbar leeren Händen stehen die Künstler da – Manfred Boecker und Wolfgang Niedecken haben dokumentiert, was sie eigentlich an der Kunstschule gelernt hatten: Sie hängten die leere Arbeitsplatte ihres Malstisches aus der Kunstschule an die Wand. Gleichwohl malten sie für 100 Leute deren Wunschbilder; sie wollten nicht etwa deren schlechten Geschmack denunzieren. Mit ihrer Serie »Was ist Kunst?« haben sie selbstverständlich diese Frage nicht beantwortet – sich aber auch nicht darum herumgedrückt, sondern zunächst das dokumentiert, von dem jene, die uns tagtäglich mit Werbung traktieren und beglücken wollen, die uns mit Witzen traktieren und uns unterhalten wollen, selbst meinen, was wir für Kunst halten.

Schließlich will Boecker uns nicht der Therapie zuführen, wenn er uns die Rorschach-Tafeln zum ausmalen vorgibt. »Sei Dein eigener Anwalt! Mach was Du willst – aber mach es gut und vertrau nicht auf die Gütigen!« Den »Böhsen Onkelz« sollen keine *Guten Tanten* entgegengesetzt werden. Statt der großen Verheißungen und Erleuchtungen dokumentierten sie ein ganzes Jahr und malten jeden Tag ein Bild: ihre »Tagesbilder«.

Arthur Köpcke zeigte in einer Arbeit, »Wie man eine Tür anmalte«. Viele Fluxus-Künstler sammelten die kleinen Fundstücke des Alltags – zur Debatte standen nicht die Reliquien mit Verweisungen aufs Jenseits, sondern ganz diesseitig verstehen Boecker und Niedecken ihre »Neuen Souvenirs«.

Eine Form extremer Be-Handlung ist latente und manifeste Gewalt. Desymbolisierung, wie sie Alfred Lorenzer (1970) verstand, hat indes noch einen anderen Aspekt: gesellschaftliche und individuelle Auseinandersetzungen nicht mehr durch Zeichen vermittelt bewältigen zu können, sondern nur mehr durch unmittelbare Gewaltausübung durchsetzen zu wollen.

Die Strategien der Provokation unbewußter Bereitschaft zu Gewalttätigkeit entstammen einer leider überholten historischen Situation.²⁸ Künstler setzten darauf, die veränderten Dispositionen des latent gewalttätigen Rezipienten – wie ihre Vor-Zeichen – umgepolt wirksam werden zu lassen. Bei dem Wahrnehmungsbild, dem Modell der Notiznahme und dem Wahrnehmungsmuster setzten die Anti-Künstler an. Aktivitäten der Anti-Kunst ließen etliches Unter- oder Vorbewußte an die Oberfläche des ästhetischen Bewußtseins kommen: Noch nicht bewußte Vor-Zeichen gelangten aus der Latenz zur ästhetischen Manifestation.

Mit den Provokationen des politischen und des ästhetischen Aktionismus wurden oftmals latente aggressive bis faschistoide Haltungen des Publikums zum Vorschein gebracht, auch wo hintersinnig und -listig etliche Bestandteile des Kunstwerks als Zeichen leergelassen waren. Um 1968 stand auf dem Programm, den außengeleiteten Menschen erst einmal seiner ästhetischen Erfahrung bewußt werden und zu sinnlicher Erkenntnis von ästhetischer Vorherrschaft gelangen zu lassen; Sinn etlicher Provokationen waren allergische Reaktionen im Bereich des Ästhetischen wie des Politischen. »Die Kunst als Waffel!« – »Sieg im Volkstanz!« Die Künstler setzten auf Selbst-Erfahrung der Opfer von gewohnter Gängelung in der Alltagsästhetik bis zum Durchsetzen von Vorherrschaft in der Bewußtseinsindustrie etwa der Warenästhetik, jedoch ebenso auch von Vorherrschaft in der sogenannten Hochkultur.

Anmerkungen

- ¹ Man vergleiche die politische Auffassung von John F. Kennedy, die er bei seiner Amtseinführung vortrug; Cages Konzept anscheinend nicht unähnlich.
- ² Siehe Cages frühe Texte; z.B. – (1958): Über Unbestimmtheit. Darmstadt. Englisch in: – (1967): Silence. Cambridge/Mass.
- ³ vgl. zu dieser Auffassung von H.H. Holz: Sauerbier 1978, 215ff
- ⁴ vgl. Sauerbier 1991
- ⁵ vgl. Sauerbier 1978, 196ff
- ⁶ Abgesehen davon, daß Künstler-Kollegen das Stück ›hassenswert‹ nannten – ›amoralisch‹ und ›unsozial‹ ist es ganz und gar nicht –, ist mir dennoch unerfindlich, warum Schmit sein Stück heute gar nicht mehr mag.

- ⁷ Roger Reynolds hält dieser Auffassung entgegen: »Klang besteht aus *beabsichtigten* Geräuschen, während Schweigen auch Klänge umfaßt, die unbeabsichtigt in der Umgebung zu hören sind.«
- ⁸ vgl. Sauerbier 1990a
- ⁹ vgl. Sauerbier 1990b; 1990c
- ¹⁰ vgl. Sauerbier 1978, 171ff
- ¹¹ Das Holzkistchen, 30x21x5 cm, enthält als minimale Bleistift-
'Zeichnung': eine Strecke und einen Strahl.
- ¹² vgl. Sauerbier 1978, 187ff
- ¹³ vgl. Sauerbier 1978, 171ff
- ¹⁴ »Bei Lewis Carroll habe ich auch Ideen darüber gefunden, daß Theater sich auf der Straße abspielen sollte.« *Das war um 1890.* – Spiele & Widersprüche. Interv. mit G. Nabakowski 1974 (90)
- ¹⁵ Adaption als Technik des Ready made, erweitert zum bearbeiteten Ready made – die ›nicht behandelte‹ Mona Lisa wurde von Duchamp als ›Rasée‹ tituliert.
- ¹⁶ Der seinen Dichter Pierre Menard, »Erfinder des Quichotte«, den Wortlaut Cercantes' wortwörtlich und buchstäblich reduplizieren läßt.
- ¹⁷ Und der hatte ja schon geäußert: »Das Schweigen Duchamps wird überbewertet.«
- ¹⁸ Z.B. Marcia Tucker und Jane Livingston. In: Nauman 1972
- ¹⁹ ›Übrigens sterben immer nur die anderen‹. Duchamp und die Avantgarde seit 1950. Museum Ludwig. Köln 1988
- ²⁰ Manfred Boecker (1991): Du kannst nichts falsch machen. Bleistift/Filzstift, 260 x 375 cm. – Auf diese Arbeit ist hier etwas ausführlicher einzugehen, da sie anlässlich des Kongresses ›Wirklichkeit als Ereignis‹ gezeigt wurde.
- ²¹ Siehe unter den vielen Gemeinschaftsarbeiten der Fluxus-Leute »REVUE RENDEZ-VOUS«, eine Gemeinschaftsarbeit von 16 Autoren der Aktionspoesie. Jeder der aufgeforderten Teilnehmer hat einen Fragebogen an sich aufgestellt – den dann alle anderen Teilnehmer wiederum für sich selbst beantwortet haben.
- ²² Siehe dazu S.J. Schmidt. In: Goethe-Institut (Hg) 1993
- ²³ Erinnert sei als Wassily Kandinskys Konzept einer Kunst des »großen Realen« und des »großen Abstrakten« – beide sind einander komplementäre Tendenzen in diesem Jahrhundert.
- ²⁴ Nach der Auffassung von Fluxus-Künstlern wie George Brecht. Vgl. Sauerbier 1993.

- ²⁵ Ausführer an diesen Verbund-/Versand-/Verband-Stücken neben Köpcke waren: Brecht, Andersen, Brock, Higgins, Filliou, Kolár, Patterson, Rühm, Paik, Spoerri, Ben Vautier und Oswald Wiener, sowie mit Kommentaren: Gosewitz, Al Hansen, Maciunas und Dieter Rot
- ²⁶ 1964 in einem Brief an Tomas Schmit. In: Becker/Vostell 1965, 199
- ²⁷ Beuys einmal ausgenommen; dessen bereits oben erwähnter Ausspruch »Das Schweigen Duchamps wird überbewertet« zeigt die Distanzierung an.
- ²⁸ Ich beziehe mich auf Ansätze zu ›kathartischen‹, vorsätzlich exzessiven, vor-symbolischen ästhetischen Aktivitäten – insbesondere des Wiener Aktionismus.

Literatur

- Becker, J./Vostell, W. (Hg) (1965): Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Reinbek
- Cage, J. (1965): Lecture On Nothing. Zitiert in: Interview mit Roger Reynolds. In: Becker, J./Vostell, W. (Hg) (1965): Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Reinbek
- (1969): A Year From Monday. Middletown/Conn.
- Lorenzer, A. (1970): Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs. Frankfurt/M
- Martin, H./Nyman, M. et al (1978): Jenseits von Ereignissen. Texte zu einer Heterospektive von George Brecht. Interviews mit George Brecht von Henry Martin Michael Nyman u.a. Bern
- Metzger, H.-K./Riehn, R. (Hg) (1978): Musikkonzepte. Sonderband John Cage. München
- Nauman, B. (1972): Werke 1965/72. Los Angeles
- Sauerbier, S.D. (1978): Gegen Darstellung. Ästhetische Handlungen und Demonstrationen. Die zur Schau gestellte Wirklichkeit in den zeitgenössischen Künsten. Köln
- (1990a): Konkrete Utopien abstrakter Status quo. Versuch über Vermitteltheit und Herrschaftslosigkeit, über Befreiung der Sinne und der sinnlichen Erkenntnis. In: Kunsthalle Düsseldorf (Hg) (1990): 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft. Ausstellungskatalog, Köln
- (1990b): Arthur Köpcke: Objekte, Handlungen, Ereignisse. Über

- einige Reading Pieces, Work Pieces, Reading/Work Pieces. Köln
- (1990c): »When this you see remember me.« Köpcke, Köpcke, Köpcke. Über das Werk des Arthur Köpcke. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Ausgabe 12, München
 - (1991): Das Kunstwerk im persönlichen Zeitalter. Über das Werk des Tomas Schmit. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Ausgabe 16, München
 - (1993): Form ist Leere Leere ist Form. Über das Werk des George Brecht. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Ausgabe 21, München
- Schmidt, S.J. (1993): Lumis. In: Goethe-Institut (Hg) (1993): Kunst Sprache Vermittlung. Akten des Symposiums Kassel 1992. München (Im Druck)
- Schmit, T. (1978): Nr. 1. In: werke 1961 bis 1978. Kölnischer Kunstverein, Köln
- (1982): Nr. 232. über f. Text für den Katalog ›1962wiesbaden1982‹
 - (1987): sind photonen sichtbar? Nr. 265, 1985, Teile V/VI. In: Schmit, T. (1987): zeichnungen 1978 bis 1987 [Nr. 209 311]. daad-Galerie, Berlin/Sprengel-Museum, Hannover