
Excreta Fluxorum - Theatrum Instrumentorum
George Maciunas und die Kultur der „curiositas“

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Magistergrades

am Institut für Kunstwissenschaft und Medientheorie
der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe

Excreta Fluxorum - Theatrum Instrumentorum
George Maciunas und die Kultur der „curiositas“



Erstgutachter: Prof. Dr. Hans Belting

Zweitgutachter: Prof. Dr. Siegfried Gohr

Karlsruhe, im März 1999

vorgelegt von:

Christoph Keller



Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

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

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

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLEX.
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

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

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

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



408649/100 01 - A

HfG
HS
1999

Inhalt

Vorbemerkung 8

Erster Teil:

Republica ficta 11
George Maciunas und die Utopie des Fluxus-Universums

1. Einführung	12
2. Die flexible (Kunst-)Geschichte:	15
Manipulation - Mythos - Manifest	
2.1 Alles fließt... Warum der Fluß nicht stillsteht	15
2.2 Manipulation: Das Faustrecht der Überlebenden	18
2.3 Mythos und Manifest: Das Erbe Dadas	23
3. Corporate Identity:	29
Die Fluxus-Organisation	
3.1 Fluxus als Markenname	29
3.2 Prädisposition: Eine Zeitschrift namens „Fluxus“	31
3.3 Das Phantom einer Organisation	34

4.	„Purge the World of Dead Art!“	39
	Dematerialisierung und Demokratisierung	
4.1	Production on Demand: Die Fluxus-Manufaktur	39
4.2	Die Metaphysik des Alltäglichen	44
4.3	Konkretismus: Einheit von Form und Inhalt	46
4.4	Der Tod des Autors: Zufall und Anonymität	48
4.5	Serious Culture – Umgehung der Kanäle	51
4.6	„Down with Art“: Der soziale Traum	54
4.7	„I make Jokes“: Fluxamusement und Vaudeville	55
4.8	Übergangslösung: Maciunas und Majakowskij	61
4.9	Zwischenbemerkung: Fluxus Influx	68
5.	Non Art Reality:	72
	„Fight Europeanism!“	
5.1	Fluxus und das idealisierte Individuum	72
5.2	Das Ende der Ideologie	74
5.3	Klassenkampf: Demonstration und Sabotage	76
5.4	Fluxus und die Protestkultur: „Stop the Flux in Vietnam!“	81
5.5	Orientierung nach Osten	83
6.	Republica ficta:	87
	Der Fluxus Orbit	
6.1	Rear-Guard: Die Funktionalisierung der Moderne	87
6.2	Die Architektur Utopias: Effizienz - Ökonomie - Sozialaskese	92
6.3	Fluxhouse Cooperatives Inc.	98
6.4	Fluxus: Die Utopie als Kunstwerk	101
6.5	United States of Flux	104
6.6	Community: Ein Orden ohne Mönche	107
6.7	Experimente: Kolonien, Kollektive und Kommunen	111
7.	Schluß:	118
	Die utopische Erzählung von Fluxus	
8.	Nachtrag zum ersten Teil	125

Zweiter Teil:

Theatrum Instrumentorum –

George Maciunas und die Kultur der *curiositas*

1.	Einführung	130
2.	Theatrum physicum	132
2.1	Kits, Boxes, Cabinets: Fluxus-Kunstschränkchen	132
2.2	„A World of Wonders in One Closet Shut“	134
2.3	Die kuriose Kultur	136
2.4	Der Mikrokosmos: <i>unire, congregare, conservare</i>	139
3.	Laboratorium:	143
	Der Ort des Experiments	
3.1	<i>Confusio</i> : Akkumulation und Topologie	143
3.2	<i>Deductio</i> : Drängen und Proben der Natur	147
3.3	<i>Lusus ingenii</i> – Fluxus Art Games	150
3.4	<i>Lusus naturae</i> – Chance Imagery	152
4.	Creative Misunderstandings:	158
	Transformation und Stimulation	
4.1	„Fröhliche Wissenschaft“: Beliefless Empiricism	158
4.2	Fluxus Pädagogik: „Learning Machine“	164
4.3	<i>Inventio</i> : Das Spiel der Assoziationen	166
4.4	<i>Post-Cognitio</i> : Schöpferische Interaktion	169
5.	Schluß:	172
	Die experimentelle Freiheit	

Anhang

Fluxus- Bibliographie

Band 2

(„FluXource“ - Print-Version der Recherche-Datenbank)

Vorbemerkung

Die vorliegende Untersuchung zu George Maciunas und Fluxus basiert auf umfangreichen Recherchen, die in den letzten beiden Jahren hauptsächlich in dem von Dr. Hanns Sohm angelegten Archiv für intermediäre Kunstformen, das sich seit 1986 in der Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart befindet, durchgeführt wurden. Die Forschungsarbeiten haben bis zum jetzigen Zeitpunkt drei voneinander unabhängige Resultate ergeben:

- 1.) die vorliegende Arbeit, die als schriftliche Abhandlung zur Erlangung des Magistergrades an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung bei Prof. Hans Belting dient;
- 2.) eine Inventarliste des für das hier bearbeitete Thema relevanten Materials im Archiv Sohm, d.h. eine Auflistung aller Dokumente und Objekte zu Fluxus und Nachbargereichen, sowie
- 3.) eine umfassende bibliographische Recherche-Datenbank zu Fluxus, die unter dem Titel „FluXource“ in absehbarer Zeit als lauffähige beta-Version auf einem Server des World-Wide-Web zugänglich gemacht wird. Die Datenbank, die der vorliegenden Untersuchung in einer gedruckten Version beiliegt und gleichzeitig als Literaturverzeichnis dient, ist mit annähernd dreitausend Einträgen die bisher vollständigste Bibliographie zu Fluxus.

Der erste Teil der folgenden Darstellung geht in seiner Grundkonzeption auf eine schriftliche Hausarbeit zurück, die im Rahmen des Seminars „Utopien der Moderne“ bei Prof. Hans Belting im September 1996 vorgelegt wurde, und stellt eine kombinierte, integrative Lösung dar, die zwei analytische Funktionen erfüllt: zum einen leistet sie einen flächigen Überblick über den derzeitigen Stand der Fluxus-Forschung - einem mittlerweile sehr prominenten Feld der kunsthistorischen Literatur, wie die Masse der in der Bibliographie aufgenommenen Titel belegt -, zum anderen werden die dadurch gewonnenen Ergebnisse mit einem hypothetischen Ansatz verknüpft, der - ganz grob gesprochen - George Maciunas' Entwurf in formaler

oder organisatorischer Hinsicht in die Nähe einer utopisch-fiktionalen Erzählung rückt und damit als „konzeptkünstlerisches“ Projekt ausweist.

Der zweite Teil des Textes beschäftigt sich mit inhaltlichen Motiven dieser utopischen Konstruktion, wird allerdings - da wesentlich verkürzt - entgegen der ursprünglichen Pläne des Autors nur als skizzenhafte Zusammenfassung der wichtigsten Thesen vorgetragen. Die hier verfolgte Argumentation, versucht den Nachweis zu führen, daß sich durch einen sowohl phänomenologischen als auch geistesgeschichtlichen Vergleich von Fluxus mit der experimentellen Haltung einer Kultur der Kunstkammern, Utopien und mnemonischen Systeme, die als Epoche der *curiositas* beschrieben wird, wertvolle und weiterführende Interpretationsansätze ergeben. Die thesenhafte Darstellung besitzt jedoch allenfalls Entwurfscharakter und ist als Exposé-artige Vorstellung eines zentralen Forschungsansatzes für weitere Untersuchungen konzipiert.

Der Autor ist der Staatsgalerie Stuttgart, vor allem Frau Dr. Ina Conzen und Frau Ilona Lütken, die das Archiv von Dr. Hanns Sohm seit einigen Jahren kuratorisch betreuen, zu großem Dank für die großzügige Gastfreundschaft und Unterstützung, die die Recherchen wesentlich erleichtert und beschleunigt haben, verpflichtet. Herr Dr. Sohm, der als wichtigster Fluxus-Archivar allen Interessierten gerne mit Rat und Tat zur Seite stand, hinterläßt mit seinem Tod im Februar diesen Jahres eine schmerzliche Lücke in der Erforschung und Dokumentation der intermediären Kunstformen. Ihm gebührt ebenfalls Dankbarkeit und Respekt für seine Lebensleistung.

Anmerkungen zu den Literaturhinweisen:

Aufgrund des Umfangs der getrennt beiliegenden Bibliographie zu Fluxus, die als komprimierte Print-Version ein Extrakt der elektronischen Datenbank darstellt, wurde auf ein gesondertes Literaturverzeichnis im Anhang dieser Untersuchung verzichtet. Alle bibliographischen Informationen zur Literatur über weiterführende Themenbereiche, die nicht in FluXource enthalten ist, können den Anmerkungen in den Fußnoten entnommen werden.

Zum leichteren Auffinden der Einträge in der mitgelieferten Bibliographie wurden alle Literaturangaben der in FluXource erfassten Titel mit entsprechenden

Nummern versehen. Diese finden sich in eckigen Klammern hinter dem Kürzel „FX“ (für „FluXource“), z.B. [FX 1024].

Alle aufgeführten Fluxus-Werke, die in dem von Jon Hendricks herausgegebenen Katalog der Sammlung von Gilbert und Lila Silverman kommentiert reproduziert sind, wurden zur besseren Orientierung ebenfalls mit der entsprechenden Nummer versehen. Sie befinden sich - entweder im Text oder in den Anmerkungen - in eckigen Klammern nach dem Kürzel „FC“ (für „Fluxus Codex“), z.B.: [FC 543].

Erster Teil:

Republica ficta

George Maciunas und die Utopie des Fluxus-Universums

1. Einführung

Das künstlerische Werk von George Maciunas und seine Konzeption von Fluxus zum Gegenstand einer kunsthistorischen Untersuchung zu erheben, stellt, nachdem mittlerweile mehr als drei Jahrzehnte seit den bahnbrechenden Festivals von Wiesbaden, London, Paris und Kopenhagen zurückliegen, am Ende dieses Jahrhunderts immer noch eine Ausnahme in der kunstwissenschaftlichen Forschung dar. Möglicherweise erscheinen die intermediären Kunstformen der 60er-Jahre als zu komplex, ihre Manifestationen zu sehr als Teil einer noch lebenden Kunstgeschichte, vielleicht hindert auch die noch nicht abgeschlossene Bewältigung der postmodernen Wende in Philosophie, Kunst und Literatur an einer generalüberholten wissenschaftlichen Annäherung an diesen Themenbereich, der sich von der fließenden, aus Künstlerkommentaren über Kritiken in methodische Darstellungen hervorgegangenen bisherigen Versuchen einer vorläufigen Einordnung des Phänomens Fluxus abzugrenzen hätte. Dabei fällt auf, daß die Diskrepanz, die sich zwischen der zurückhaltenden Einschätzung des Werks von George Maciunas und dem tatsächlichen Einfluß, den seine Ideen und Methoden auf die nachfolgenden Künstlergenerationen ausübten, ergibt, so offensichtlich ist, daß eine Untersuchung ihrer Ursachen dringend nötig wird. Zweifellos haben zu dieser Fehlbewertung der historischen Rolle von Maciunas nicht nur die in der Literatur zu Fluxus so zahlreich vorgenommenen Manipulationen geführt, welche vor allem aus einem Selbstverständnis vieler Autoren hervorgeht, das sich in einer Art Anwaltschaft für die noch lebenden Fluxus-Künstler ausdrückt, sondern auch die Maciunas'sche Strategie selbst, da sich diese doch beständig als kollektive Anstrengung zu erkennen gab, zu deren obersten Prinzipien die Opposition gegen Individualismus und Autorenschaft bis hin zur völligen Anonymität des Urhebers gezählt werden müssen. Als weitere Ursache kann auch die Distanz gelten, die George Maciunas zwischen Fluxus und dem traditionellen Kunstbetrieb durch die Konzentration auf alternative Operationsfelder etablierte und die bis heute - trotz der Absorption durch Kunstmarkt und musealen Kontext - eine gewisse Wirkung zeigt. Festzuhalten bleibt in jedem Fall, daß, abgesehen von biographischen An-

strengungen, die durch den übermäßigen Einsatz von Anekdotischem aber eher zur Legendenbildung als zu einer objektiven Erschließung beitragen, immer noch keine monographische Darstellung über George Maciunas vorliegt¹ und die Kunstgeschichte damit weiterhin mit einem „blinden Fleck“ leben muß, der ausgerechnet „eine zentrale Figur der 60er-Jahre“ (Per Kirkeby) betrifft.

Eine monographische Darstellung liefert auch die vorliegende Abhandlung nicht, die aber dennoch versuchen will, etwas Licht ins Dunkel um George Maciunas' Fluxus-Projekt zu bringen. In diesem Sinne orientiert sich die vorgetragene Argumentation zunächst an folgenden Fragestellungen:

Wie läßt sich die formale oder organisatorische Struktur des Phänomens Fluxus charakterisieren? Handelt es sich dabei um eine klassische Kunst-Bewegung in der Tradition der Avantgarden der 20er-Jahre, oder assoziieren sich die beteiligten Künstler nicht vielmehr aus pragmatischen Überlegungen unter dem Markennamen „Fluxus“? Existiert eine gemeinsame ideologische Haltung, die sich als „Fluxus-Attitude“ benennen läßt?

Ein Zwischenresumée dieser Überlegungen wird zeigen, daß die Kriterien, die für eine Klassifikation von Fluxus als kollektive Erscheinung der 60er-Jahre sprechen, kaum oder gar nicht existieren und damit eine gerechte Beurteilung von Fluxus nur unter der Prämisse möglich ist, mit Fluxus ein Konzept zu benennen, daß allein auf den individuellen Entwurf von George Maciunas zurückgeht. In diesem Sinne soll Fluxus als „Organisation“ gekennzeichnet werden, womit der konzeptuelle und institutionelle Rahmen für die Maciunas'sche Gesamtidee abgesteckt werden soll.

Weiterhin soll die Frage gestellt werden, ob Fluxus als eine Art utopische Erzählung von der persönlichen Vision Maciunas', also als eklektizistische Erzählung mit konzept-künstlerischen Mitteln charakterisiert werden kann. Dieser Fragestellung geht zunächst eine genaue Analyse der sozio-politischen Grundausrichtung, die sich durch eine marxistische, bisweilen klassenkämpferische Perspektive in Anlehnung an die postrevolutionäre Avantgarde des russischen Konstruktivismus zu erkennen gibt, nach, wobei auch der von Maciunas geprägte Begriff des „Rear-Guardism“ genauer beleuchtet wird. Der gesellschaftliche, als explizit anti-ideologisch zu bezeichnende Kontext der Zeit verdeutlicht, daß Fluxus, sofern sich George Maciunas' Programm tatsächlich als utopisch beurteilen läßt, eine dezidierte Ausnahmestel-

¹Der englische Kunsthistoriker Simon Anderson arbeitet seinen eigenen Informationen nach schon seit 1993 an einer Monographie über George Maciunas, die leider bis zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht publiziert ist. Vgl. Anderson, Simon, Fluxus Publicus, in: Armstrong/Rothfuss/Jenkins (Hrsg.), The Spirit of Fluxus, Ausstellungskatalog, Walker Art Center, Minneapolis u.a., Minneapolis 1993 [FX 0075], S. 66.

lung an der Schwelle zur Postmoderne einnimmt, deren anti-totalitäres Pluralitätsdenken die Möglichkeit des utopischen Denkens ja vollständig infragestellte.

Die Untersuchung wird sich in diesem Zusammenhang auch dem klassisch-humanistischen Utopie-Begriff zuwenden und wird zeigen, daß die Beurteilung von Maciunas' Fluxus Projekt als fiktionalem utopischen Entwurf sich mit der historischen Utopietradition absolut in Übereinstimmung befindet. Dazu ist eine strikte Unterscheidung der antagonistischen Konzepte „Kunst in der Utopie“ und „Utopie als Kunstwerk“ notwendig, welche die Möglichkeit eröffnet, den utopischen Entwurf als konzeptkünstlerisches Projekt zu begreifen. In dieser Hinsicht eröffnet Fluxus - als utopischer Entwurf von George Maciunas - einen fiktionalen Raum, auf den auch Vorstellungen eines „Fluxus Orbit“ (Peter Frank) oder eines „Conceptual Country“ (Ester Milman) angewendet werden können.

Aus dieser Analyse erschließt sich ein Untersuchungsbereich, der die institutionelle Absicherung dieses fiktionalen Raums betrifft. Es wird sich darin zeigen, daß Maciunas' Vision alle Kontrollinstanzen inkorporiert, die auch der klassischen Utopie zugrunde liegen. Der projektierte Aufbau eines straff geführten Künstler-Kollektivs erfüllt die strukturierenden Maßgaben, das ikonoklastische Konzept des Kunst-Nihilismus übernimmt Funktionen, die Reichert im Hinblick auf die Renaissance-Utopien als „Cleansing“ bezeichnet hat, und die soziale Ritualisierung der „United Front“ sorgt für eine Stabilisierung der Beziehungen untereinander, weshalb Milmans Topos der „Fluxus-Community“ durchaus brauchbar erscheint.

Wenn Fluxus also tatsächlich als utopischer Entwurf Maciunas' angenommen werden kann, muß in logischer Konsequenz weiterhin gezeigt werden, daß sich dieses Programm auf den Bereich der Kunst beschränkt und damit nur modellhaft als Miniaturfall konzipiert ist.

2 Die flexible (Kunst-)Geschichte: Manipulation - Mythos - Manifest

21 Alles fließt... Warum der Fluß nicht stillsteht

Fluxus. „Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuous succession of changes.“²

Zahlreiche Fluxus-Historiker haben der dynamischen, transformativen Natur des kunsthistorischen Phänomens, das wir seit nunmehr über dreißig Jahren mit dem unscharfen Oberbegriff „Fluxus“ - als Kategorie ständiger Veränderung und Bewegung - benennen, die Hauptschuld an den Schwierigkeiten gegeben, welche die diversen Definitionsversuche für die Aktivitäten, die unter dem Markennamen „Fluxus“ aus dem ewigen Strom der Zeit auftauchten und zum Teil wieder darin verschwanden, begleiten.

„It has become increasingly difficult to use the word Fluxus. There is no common definition of Fluxus. There isn't even a common Fluxus. There are many versions of Fluxus“ konstatierte Ken Friedman vor einigen Jahren³, während Heinz-Klaus Metzger schon 1982, bei seiner Eröffnungsrede zu den Veranstaltungen rund um den 20. Geburtstag von Fluxus in Wiesbaden, darauf hingewiesen hatte, daß der gesamten Bewegung das benennende Substantiv fehle⁴. Der adjektivische Charakter der Bezeichnung liefert mithin die Garantie einer Resistenz gegenüber „dem Stillstand nomineller, zeitlicher und ästhetischer Spezifizierung, wie er für modernistische Kunst-‘Bewegungen’ typisch ist.“⁵ Unter Berufung auf Heraklits

²Maciunas, George, Manifesto, 1963 [FX 1580], diverse Reprints.

³Friedman, Ken, A Transformative View of Fluxus, in: Fluxus Virus. 1962-1992, hrsg. von Christel Schüppenhauer, Köln 1992 [FX 0808], S. 12.

⁴Metzger, Heinz-Klaus, zit. nach: Block, René, Von einem, der auszog, das Fluxen zu lernen, in: Block, René (Hrsg.), 1962 Wiesbaden Fluxus 1982, Ausstellungskatalog, Wiesbaden 1982 [FX 0285], S. 362.

⁵Higgins, Hannah B., Veränderungen benennen und Benennungen verändern: Fluxus als Eigenname, in: Fluxus Virus. 1962-1992, hrsg. von Christel Schüppenhauer, Köln 1992 [FX 1152], S. 68.

Doktrin von der Unmöglichkeit, zweimal in den selben Fluß zu steigen, da nämlich „andres und andres Wasser herzu“ fließt⁶, werden in einem Großteil der Fluxus-Literatur vor allem die kategorischen und historischen Imperative der kunstgeschichtlichen Methode zu unbrauchbaren Antagonisten, die dem kontinuierlichen „Flux“ der Transformationen gleichsam antithetisch gegenüberzustehen scheinen: „Kunsthistoriker und andere Vermittler tun sich nach wie vor schwer mit dem Fluxus, der sich eben nicht begrenzen, kategorisieren und katalogisieren läßt.“⁷

Dabei wird oft übersehen, daß der Tatsache, daß Fluxus, nach über 30 Jahren, erst heute definiert wird, die schlichte Ursache zugrunde liegt, daß jene Kategorien der kunsthistorischen Methode eben kein Teil eines angenommenen Naturprinzips sind, sondern erst durch ihre „Anwendung“ durch „Benutzer“ zur Wirkung kommen. Denn die „Legenden“, die um Fluxus kreisen⁸, sind kein Resultat der Kunstgeschichte sind, sondern ein Produkt der Protagonisten, die sie schreiben. Wenn man Heraklit schon als antiken Ratgeber und Legitimationsinstanz für einen ahistorischen, nicht klassifizierbaren Fluxus-Begriff heranziehen möchte, dann empfiehlt es sich, dort weiterzulesen und festzustellen, daß sich auch die Personen ändern, die in die stetig fließenden Ströme steigen⁹. „Fluxus has fluxed“ proklamierte George Brecht in den 80er-Jahren¹⁰ und bezeichnete damit nicht nur die immanente Dynamik, die George Maciunas schon in seinen ersten „Manifesten“ zu einem grundlegenden Prinzip von Fluxus erklärte, sondern auch die zahlreichen Manipulationsversuche, die schon seit den 70er-Jahren - ob zielgerichtet oder unabsichtlich - an diesem Begriff vorgenommen wurden.

Heute ergibt sich für den Kunsthistoriker die schwierige Situation, daß nicht nur die Konzeption von George Maciunas oder das gesammelte Werk derjenigen Künstler, die den Status von Fluxus annahmen, unter diesem Begriff gefaßt werden,

⁶Heraklit, Fragment B 12, zit. nach der von Karl Bayer, Manfred Fuhrmann und Gerhard Jäger herausgegebenen Ausgabe der Heraklit-Fragmente in der Sammlung Tusculum, 10. Auflage, München und Zürich (Artemis) 1989, S. 8-9.

⁷Block, René, Einführung, in: Block, René (Hrsg.), 1962 Wiesbaden Fluxus 1982, Ausstellungskatalog, Wiesbaden 1982 [FX 0299], S. 5.

⁸Friedman, Ken, Fluxus: Global Community, Human Dimensions, in: Milman, Estera (Hrsg.), Fluxus - A Conceptual Country, Visible Language, 26:1/2, Rhode Island School of Design, Providence 1992 [FX 0802], S. 156: „There are legends on top of legends surrounding Fluxus, some true, some half-true, some so ridiculous they could never have been true and some so good they ought to be true. I realized early on that everyone in Fluxus had a rather different vision of what Fluxus was or ought to be.“

⁹„In die gleichen Ströme steigen wir und steigen wir nicht; wir sind es und sind es nicht.“ Heraklit, Fragment B 49a, zit. nach der von Karl Bayer, Manfred Fuhrmann und Gerhard Jäger herausgegebenen Ausgabe der Heraklit-Fragmente in der Sammlung Tusculum (1989), a.a.O. (s. Anm. 5), S. 18-19.

¹⁰Brecht, George, zit. nach: Friedman, Ken, Introduction: A transformative Vision of Fluxus, in: Friedman, Ken (Hrsg.), The Fluxus Reader, London (Academy Editions) 1998 [FX 0789], S. X.

„sondern im Grunde genommen die gesamte Aktionsbewegung der 60er-Jahre“¹¹. Die Genese dieser Konfusion läßt sich nicht allein auf die eklektizistische und akkumulatorische Grundstruktur von Maciunas' Konzeption des Fluxus-Labels als „sammelbecken für schier alle und alles, was nicht gerade mitten im hauptstrom der damaligen künste expressiv und abstrakt herumstrampelte“¹² zurückführen, sondern wurde durch ein ebenso akkumulatorisches Rezeptionsverhalten gefördert, dessen unreflektierte Zurschaustellung von falsch verstandenen Verbindungen, beispielsweise in Harald Szeemanns Ausstellung „Happening & Fluxus“ 1970 im Kölner Kunstverein¹³, die in einer bewundernswerten Kontinuität unter dem generalisierten Banner einer aktionistischen „Entgrenzung von Kunst und Leben“ bis heute den Nährboden für tiefgreifende Mißverständnisse liefert.

Die zu fehlerhaften Schlüssen verleitende Nebeneinanderstellung zweier so disparater Phänomene wie Happening und Fluxus, der unter vielen anderen Tomas Schmit so vehement entgegentritt („every time I hear the words happening and fluxus together in the same breath, I shudder as if I saw a carp fuck a duck“¹⁴) läßt sich dabei aber noch verhältnismäßig leicht - nämlich durch eine kontrapunktische Gegenüberstellung der Formeln „Intermedia“ und „Multimedia“ und dem Verweis auf den durch Subtraktion oder Reduktion, beziehungsweise Addition hergestellten Gegensatz von „monomorphen“ und „polymorphen“ Strukturen - aus dem Weg räumen. Ähnlich verhält es sich mit einer mehrfach befürworteten aber von Henry Flynt als unbrauchbar monierten Ausdehnung des Fluxus-Begriffs auf die Aktivitäten des Zirkels um John Cage und damit einer Fluxus-Definition, die auch Ereignisse vor deren Benennung als Fluxus einschließt¹⁵, und einer mancherorts offen zutage tretenden „nationalistischen Nachlässigkeit“¹⁶, wie sie sich beispielsweise bei einer Überbewertung der sporadischen Video-Arbeiten einiger „Fluxisten“

¹¹Knizak, Milan, Fluxus, in: Daniels, Dieter (Hrsg.), Fluxus - ein Nachruf zu Lebzeiten, Sondernummer: Kunstforum International, Nr. 115, September/Okttober 1991, [FX 1355], S. 184.

¹²Schmit, Tomas, über f., in: Block, René (Hrsg.), 1962 Wiesbaden Fluxus 1982, Ausstellungskatalog, Wiesbaden 1982 [FX 2392/2395], S. 97.

¹³Vgl. einen Brief von Dick Higgins an George Maciunas, 27. November 1973, in dem Szeemann als „not qualified“ beurteilt wird, da er „Happening = Form, Fluxus = Movement“ verwechselt. „Inevitably the result was chaos... Some exhibitions have a disaster built in.“ (Der zitierte Brief befindet sich im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner George Maciunas.)

¹⁴Schmit, Tomas, If I remember rightly, in: Free Fluxus Now, Sondernummer: Art and Artists (London), Vol. 7, Nr. 7, August 1966 [FX 2391], S. 22.

¹⁵Vgl.: Flynt, Henry, Mutations of the Vanguard: Pre-Fluxus, During Fluxus, Late Fluxus, in: Oliva, Achille Bonito (Hrsg.), Ubi Fluxus ibi motus, Ausstellungskatalog, Biennale di Venezia, Venedig 1990 [FX 0671], S. 99.

„One manipulation of history has been to extend Fluxus back before these events, not only to appropriate the La Monte Young circle and the John Cage circle, but to imply that Fluxus is the only offshoot of Cage, and to imply that Fluxus is virtually the same thing as the tradition of the avant-garde.“

¹⁶Friedman, Ken, Wer ist Fluxus, in: Daniels, Dieter (Hrsg.), Fluxus - Ein Nachruf zu Lebzeiten, in: Kunstforum International, Band 115, September/Okttober 1991 [FX 0778], S. 193.

und der daraus resultierenden evolutionären Prämisse von Fluxus als genealogischem Ausgangspunkt der Medienkunst ergibt¹⁷, während sich andere Fehlinterpretationen und intentionale Manipulationen tiefer in ein allgemeines Verständnis von Fluxus eingegraben haben, und eine detailliertere Betrachtung verdienen.

22 Manipulation - Das Faustrecht der Überlebenden

Es ist ein allgemein bekanntes Phänomen, daß die lebende Kunstgeschichte - und als solche wäre wohl eine Untersuchung derjenigen Kunst zu werten, deren Protagonisten zumindest zum Teil noch am Leben sind (und in diesem Sinne also auch die wissenschaftliche Behandlung von Fluxus in einem kunsthistorischen Rahmen) -, daß also eben diese lebende Kunstgeschichte in gehörigem Maße von kontinuierlich fortgeschriebenen Zeugnissen jener Künstler abhängt, die für die behandelte Kunst verantwortlich zeichnen. In den Jugendtagen einer wissenschaftlichen oder historischen Untersuchung von Fluxus konnte man sich wohl noch darüber wundern - und René Block hat dies im Rahmen seiner kuratorischen Tätigkeit für die Wiesbadener Jubiläumsausstellung von 1982 getan -, „wie stark angesprochene Künstler an einer Klärung des Phänomens Fluxus interessiert sind.“¹⁸ Heute, da längst bekannt ist, daß „die Beständigkeit der Bezeichnung Fluxus in kommerziellen Rahmen einen Nutzen“ hat¹⁹, müßte sich eine ähnliche Verwunderung über die aktive Geschichtsschreibung der Fluxus-Veteranen mit großer Sicherheit den Vorwurf der unbedarften Naivität gefallen lassen. Gerade die Geschichte von Fluxus wird zu einem maßgeblichen Teil von den „Überlebenden“ geschrieben - kommentiert, interpretiert und in manchen Fällen auch umgeschrieben. Vostells Diktum: „Geschichte ist flexibel“²⁰ wurde hierbei zum Schlachtruf der Übergebliebenen, zu einem Idiom, mit dem man sich auf winkligen Pfaden durch die Kunstwelt bewegen konnte, um sich hier und dort noch Restmarktanteile und den verdienten kunsthistorischen Status

¹⁷Nahezu die gesamte deutschsprachige Literatur zu Fluxus seit den 80er-Jahren beurteilt Fluxus verstärkt - wenn nicht sogar ausschließlich - in Zusammenhang mit der Entwicklung der Video- und Medienkunst und redet so einer nationalistischen Verflachung der ursprünglichen Fluxus-Konzeption hin zu einem europäisierten „Fluxismus“ - mit dessen Protagonisten Beuys, Vostell und Paik, die im Hinblick auf George Maciunas' Programm ein eher marginale Rolle gespielt haben - das Wort.

¹⁸Block, René, Von einem, der auszog... (1982), a.a.O. [FX 0285], S. 352.

¹⁹Higgins, Hannah B., Fluxus als Eigennamen (1992), a.a.O. [FC 1152], S. 72.

²⁰Zit. nach: Williams, Emmett, Die Leiden des jungen Emmetts, in: Daniels, Dieter (Hrsg.), Fluxus - Ein Nachruf zu Lebzeiten, in: Kunstforum International, Band 115, September/Oktober 1991 [FX 2787], S. 180.

zu sichern. Emmett Williams hat Picabias Feststellung, daß die Köpfe der Menschen rund seien, „damit die Gedanken ihre Richtung ändern können“²¹, an prominenter Stelle bestätigt und hinzugefügt: „Vielleicht sind Fluxusköpfe runder als die meisten anderen.“²² Das gewinnversprechende, allgegenwärtige Spiel der Kunst, wer was, wo, wann und warum zuerst gemacht habe, wem also die Lorbeeren für diese oder jene stilistische oder konzeptuelle Richtungsänderung gebühren sollten, hat auch vor Fluxus nicht halt gemacht – ganz im Gegenteil: es gehört zum inhärenten Inventar der Fluxus-Geschichte und begann schon in den sechziger Jahre, wie eine 1969 von Tomas Schmit geschriebene Postkarte an George Maciunas zu illustrieren vermag:

„Now everybody starts talking about fluxus but nobody knows what it is (the reason for the big confusion is mainly that on one hand beuys, who is now very famous here uses the term fluxus a bit too much and so everyone identifies fluxus and beuys, which isn't right. On the other hand vostell, jealous of beuys now calls himself the big fluxusman and co-founder of fluxus)... I already did a little manifesto against that.“²³

Neben den üblichen Eitelkeiten des allgemeinen Kunstbetriebs hat man die Fluxus-Veteranen verschiedentlich „der professionellen Amnesie beschuldigt, oder daß sie dem kommerziellen Druck des Künstler-Establishments nachgegeben hätten“²⁴, Vorwürfe, die sicherlich in Einzelfällen nicht ungerechtfertigt sind und eine grundsätzlich problematische Haltung gegenüber einer potentiell als historisch angenommenen Phase der Fluxus-Geschichte, die sich in etwa zwischen der ersten Erwähnung des Begriffs Fluxus durch George Maciunas im Jahre 1961 und dessen Tod 1978 ansiedeln läßt, attestieren. Ein wesentliches und im Verlauf der letzten Jahre immer häufiger postuliertes Charakteristikum dieses „anti-historic spirit“ (Achille Bonito Oliva) stellt die Ausdehnung des Fluxus-Begriffs auf eine zeitlos antizipierte, von Personen und historischen Ereignissen losgelöste Geisteshaltung dar, die sich auf die „Elastizität und Verschiedenartigkeit“²⁵ von Fluxus beruft und

²¹In: Picabia, Francis, *La Pomme de Pins*, Paris 1922, zit. nach: Williams, Emmett, *Heimkehr - oder: Die Nicht-Bewegung, die sich einfach immer weiterbewegt*, in: Block, René (Hrsg.), 1962 Wiesbaden Fluxus 1982, Ausstellungskatalog, Wiesbaden 1982 [FX 2785], S. 308.

²²Ebd.

²³Schmit, Tomas, Postkarte an George Maciunas, 17. Juli 1969, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner Maciunas.

²⁴Higgins, Hannah B., a.a.O. [FC 1152], S. 71.

²⁵Higgins, Hannah, *Fluxus Fortuna*, in: Friedman, Ken (Hrsg.), *The Fluxus Reader*, London (Academy Editions) 1998 [FX 1148], S. 32.

bis heute und darüber hinaus fortwirkt. „Fluxus, in effect, still lives on“²⁶ und „Fluxus... is alive“²⁷ lautet das Credo derjenigen, die den Bemühungen Ken Friedmans, der sich nach eigenen Angaben von George Maciunas zum Chronist einer „official history of Fluxus“ berufen sieht²⁸, um ein „ausgesprochen ahistorische Postulat der Existenz einer universellen Flux-Haltung“²⁹ nachfolgen und sich auf Dick Higgins' Fluxus-Definition berufen, die in unzähligen Veröffentlichungen über Fluxus Erwähnung findet:

„Fluxus is not:

a moment in time or an art movement.

Fluxus is:

a way of doing things, a tradition, and a way of life and death.“³⁰

Was Dick Higgins hier beschreibt, stellt sich als wohldurchdachte Transformation einer konkretisierten, historischen Perspektive in eine zeitlos-abstrakte quasi-philosophische Sphäre heraus, ein, wie wir noch sehen werden, dadaistischer Trick, der aber auch in den Benennungsversuchen einer solchen Flux-Attitude durch Peter Frank („Tendency“) und René Block („Fluxismus“) seine Wirkung gezeigt hat, obwohl skeptische Kommentare - auch von so prominenten Zeitgenossen wie John Cage - frühzeitig Zweifel an einer unbegrenzten Dehnbarkeit des historischen Fluxus-Begriffes angemeldet haben: „I doubt whether all that has happened in the name of Fluxus would be enjoyed by Maciunas if he were still living. Some people have taken it as an excuse for not doing their work carefully.“³¹

²⁶Smith, Owen F., Fluxus: A Brief History and other Fictions, in: Armstrong/Rothfuss/Jenkins (Hrsg.), The Spirit of Fluxus, Ausstellungskatalog, Walker Art Center, Minneapolis u.a., Minneapolis 1993 [FX 2465], S. 24.

²⁷Friedman, Ken, Fluxus and Company, in: Oliva, Achille Bonito (Hrsg.), Ubi Fluxus ibi motus, Ausstellungskatalog, Biennale di Venezia, Venedig 1990 [FX 0804], S. 332.

²⁸Friedman, Ken (1998), a.a.O., [FX 0789].

²⁹Milman, Estera, Fluxus History and Trans-History: Competing Strategies for Empowerment, in: Friedman, Ken (Hrsg.), The Fluxus Reader, London (Academy Editions) 1998 [FX 1795], S. 163 (Übersetzung vom Autor).

³⁰Die zitierte Definition wurde zunächst als Stempeldruck verbreitet (u.a. auf einem Luftpostumschlag, nicht datiert, an Hanns Sohm, Sohm Archiv, Staatsgalerie Stuttgart) und von diversen Kunsthistorikern wiederverwendet, z.B.: Friedman, Ken (1992), a.a.O. [FX 0802]. Higgins hat die Definition in einem 1979 publizierten Artikel weiter erläutert:

„Because Fluxus has a life of its own, apart from the old people in it. It is simple things, taking things for themselves and not just as part of bigger things. It is something that many of us must do, at least part of the time. So Fluxus is inside you, is part of how you are. It isn't just a bunch of things and dramas but is part of how you live. It is beyond words. When you grow up, do you want to be part of Fluxus? I do.“

Vgl.: Higgins, Dick, A Child's history of Fluxus, in: ders. (Hrsg.), The Poetics and Theory of Intermedia, New York (Something Else Press) 1979, o.S.;

³¹Cage, John, in: Snyder, Ellsworth, John Cage discusses Fluxus, in: Milman, Estera (Hrsg.), Fluxus - A Conceptual Country, Visible Language, 26:1/2, Rhode Island School of Design, Providence 1992 [FX 2474], S. 61.

Estera Milman hat in einem sorgfältig recherchierten Artikel des letzten Jahres nachgewiesen, daß die trans-historische Strategie der Postulierung einer „mystischen Fluxattitude“ einen Mechanismus bereitstellt, der eine konstante historische Positionierung gewährleisten soll³². In der Tat ist die „gut geschriebene Fiktion“ (Milman) des „Fluxus Spirit“ unmittelbar von den wiederholt formulierten Versuchen der Dadaisten, die eigene Geschichte mitzuschreiben und vorauszubestimmen, entlehnt. Analog zu der bereits zitierten Definition von Dick Higgins heißt es bei Tristan Tzara nämlich schon 1922:

„Dada is a state of mind. That's why it transforms itself according to races and events.“³³

Die hier angedeutete strategische Verlagerung einer historischen Wirklichkeit in einen Bereich der Weltanschauung, im übrigen nur eines von vielen Motiven, in deren Anwendung die Fluxisten den Dadaisten bis heute nacheifern³⁴, ist nach Milman dafür verantwortlich, daß wir in beiden Fällen - Dada und Fluxus - so große Schwierigkeiten haben, die geschichtliche Wirklichkeit von einem ahistorischen „Mythos“ zu unterscheiden, den sie fortlaufend generiert hat, „a myth which pervades our consciousness far more effectively than does its historical counterpart.“³⁵

Dieser „historiographischen Fiktion“ weiter zu folgen, der Annahme einer nicht näher erklärten „Fluxattitude“ (H. Higgins), „Tendency“ (P. Frank) oder „Transformative Vision of Fluxus“ (K. Friedman) weiterhin Beachtung zu schenken, hieße die Bedeutung von Fluxus genauso einzuschränken, wie dies die Reduktion der Fluxus-Aktivitäten auf eine sogenannte „heroische Phase“ zur Folge hätte, und möglicherweise zu einer Aneignung durch Künstler mit primär anderen Intentionen führen könnte oder weitere höchst fragwürdige Projekte nach sich ziehen würde, wie die 1982 von Ken Friedman in New York organisierte Ausstellung „Young Fluxus“,

³²Vgl.: Milman, Estera, Fluxus History and Trans-History (1998), a.a.O. [FX 1795].

³³Tzara, Tristan, Lecture on Dada (1922), zit. nach: Motherwell, Robert, The Dada Painters and Poets, 2. Auflage, Cambridge (Harvard University Press) 1967 (Erstauflage: New York (Wittenborn, Schultz Inc.) 1951), S. 249-250 (Übersetzung: Ralph Mannheim).

³⁴Als wiederholt auftretende Motive der Strategie einer historischen Positionierung im Rahmen der klassischen Avantgarde wäre weiterhin zu nennen: die Ausdehnung Dadas auf eine Zeit vor der Benennung (Tzara: „Dschouang-Dsi was the first Dadaist“, in: Tzara, Tristan, Zurich Chronicle. 1915-1919, in: Richter, Hans (Hrsg.), Dada Art and Anti-Art, London (Thames and Hudson) 1965, S. 226.) und die Ablehnung der Anwendung eines kategorischen Stil- oder Schul-Begriffs auf die eigenen Aktivitäten (Tzara: „You are mistaken if you take Dada for a modern school, or even a reaction against the schools of today“, siehe Tzara, Tristan, Lecture on Dada (1922), a.a.O.; oder an anderer Stelle: „Dada was not a dogma or a school, but rather a constellation of individuals and of free facets.“, vgl.: Tzara, Tristan, New York Dada, in: Duchamp, Marcel & Man Ray (Hrsg.), New York Dada (April 1921), Faksimile-Abdruck in: Motherwell, Robert, s.o., 214-218.)

³⁵Milman, Estera Fluxus History and Trans-History (1998), a.a.O. [FX 1795].

welche - im Urteil René Blocks und einiger „böser Zungen, von denen es gerade in New York viele gibt“ - in erster Linie dazu benutzt wurde, „sich selbst vom dritten ins erste Fluxusglied manipulieren zu wollen.“³⁶

Tatsächlich werden wir durch die künstliche Verlängerung einer Fluxus-Kunst bis in die 90er-Jahre und deren lebenserhaltende Maßnahmen, nämlich das Postulat eines trans-historischen „Fluxus Spirit“, mit aller Härte wieder in den Bereich der kommerziellen Zwänge des Kunstbetriebs zurückgeschleudert, der in manchen Fällen von den Verfechtern einer zeitlosen „Fluxattitude“ einige bemerkenswerte Stilblüten erzwingt: So bedauert Hannah B. Higgins, die Tochter der beiden Fluxus-Protagonisten Alison Knowles und Dick Higgins, das Fehlen ausführlicher kunstkritischer Literatur über die jüngeren Arbeiten der Fluxus-Künstler, deren Werk weitgehend von einem „art-writing establishment“ ignoriert werde³⁷. Sie spricht sich in einem unlängst von Friedman publizierten Artikel gegen die gesicherte Annahme eines lediglich historischen Fluxus der 60er- und 70er-Jahre aus und vertritt explizit die Meinung, „that Fluxus continues to exist“³⁸. Als wesentliches Motiv für eine solche Hypothese führt sie einen moralischen Ansatz und eben jene ökonomischen Rahmenbedingungen an, die die „lebende Kunstgeschichte“ zum Problemfeld machen:

„What is more, by locating Fluxus exclusively in the 1960s, this dominant mode systematically upends any possibility of Fluxus artists surviving economically as a group, since it makes the viability of current Fluxus work as “Fluxus” untenable. For this reason, the Maciunas-based paradigm of Fluxus is both inaccurate and morally indefensible.“³⁹

Der Umkehrschluß dieses Kommentars ergibt die eine entschieden abzulehnende, in höchstem Maße absurde Folgerung, die der kunstwissenschaftlichen Behandlung des Phänomens Fluxus die notwendige Aufgabe anlastet, für das „ökonomische Überleben“ der noch weiterhin arbeitenden und ausstellenden Fluxus-Künstler zu sorgen. Man mag sich an ein Statement von Tomas Schmit erinnern, der schon 1983

³⁶Block, René, Von einem, der auszog,... (1982), a.a.O. [FX 0285], S. 343.

³⁷Higgins, Hannah, Fluxus Fortuna (1998), a.a.O. [FX 1148], S. 43: „...because this work has been largely ignored by the art writing establishment... these individual works are seldom viewed through the lense of Fluxus concerns.“

³⁸Ebd.

³⁹Ebd.

in einem Katalog zu einer Ausstellung mit Werken der Silverman-Sammlung zu Protokoll gab: „there are not enough mouths kept shut about Fluxus“⁴⁰.

Doch im Hinblick auf den oben beschriebenen Fall, der sicherlich die einsame Spitze von Manipulationsversuchen darstellt, welche gewisse Bereiche des mittlerweile sehr aktiven aber auch exklusiven Zirkels der Fluxus-Research wie ein Spinnwebennetz durchziehen, erscheinen die objektivierten Methoden der Kunstgeschichte doch gerade eine probate Antwort zu geben; Methoden, die sich eben gerade durch die Unabhängigkeit von persönlichen Vorlieben, Verwandtschaften und ökonomischen Zwängen auszeichnen.

23 Mythos und Manifest: Das Erbe Dadas

Die Konfusion, die um den Begriff Fluxus herrscht, und damit die Verwirrung darüber, was eben dieser Begriff nun genau bezeichnet, ist aber nicht nur das stufenweise entwickelte Ergebnis einer kunstwissenschaftlichen Forschung, die sich bisher nicht von den Eitelkeiten und Interessen des Kunstsystems lösen konnte. Zum einem gewissen Teil gehen die Schwierigkeiten, die sich bei einer historischen Einschätzung von Fluxus ergeben, nämlich auch direkt auf die künstlerischen Strategien eines Positionierungsprozesses zurück, der selbst wiederum für das Legen falscher Fährten verantwortlich ist. Wie schon erwähnt, taten sich die Künstler, die sich um George Maciunas' Fluxus-Konzept scharten, nicht besonders schwer darin, expliziten und relativ frei interpretierten Gebrauch von einer längst nobilitierten Tradition der Avantgarde zu machen und erfüllten tatsächlich auch einige Voraussetzungen für die Partizipation an einer solchen modernistischen Tradition. Es würde allerdings zu weit gehen, Fluxus als eine „reconfiguration of the modernist or avant-garde paradigms“ zu bezeichnen, wie es Stephen C. Foster unlängst getan hat,⁴¹ da die Aktivitäten der 60er-Jahre wohl nur schwerlich als „Neo-Avantgarde“ im Sinne Peter Bürgers zu bezeichnen sind⁴². Vielmehr läßt eine strategische Anwendung verschiedener Stilmittel und Organisationsprinzipien der klassischen Avantgarden eine Methode der Positionierung innerhalb der jüngeren

⁴⁰Schmit, Tomas, Artists Statement, in: Hendricks, Jon (Hrsg.), Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection, Ausstellungskatalog, Cranbrook Academy of Arts Museum, Cranbrook 1985 [FX 1022], S. 48.

⁴¹Foster, Stephen C., Historical Design and Social Purpose: A Note on the Relationship of Fluxus to Modernism, in: Friedman, Ken (Hrsg.), The Fluxus Reader, London (Academy Editions) 1998 [FX 723/724], S. 168.

⁴²Vgl.: Bürger, Peter, Theorien der Avantgarde, Frankfurt 1974, S. 113.

Kunstgeschichte erkennen, die schon fast in den Bereich der Marketingstrategien und Werbekampagnen großer Unternehmen hineinreichen. Die „Corporate Identity“ dieser Strategien erwuchs durch deren Eckpfeiler, wie sie beispielsweise der Begriff „Neo-Dada“, der in den ersten Fluxus-Veranstaltungen eine tragende Rolle spielt⁴³, später aber von fast allen Fluxisten abgelehnt wird, und das äußere Erscheinungsbild George Maciunas' - mit Melone, Steifkragen und Monokel -, das bei einigen Kommentatoren die Erinnerung an Tristan Tzara und die heroische Epoche Dadas hervorrufen konnte, zu einer stabilisierenden, formgebenden Konstante, deren Wiedererkennungswert die direkte Abstammung von den schon zum etablierten Kanon gehörenden Avantgarde-Gruppen und damit eine historische Kontinuität suggeriert. Die Summe aller stilistischen, ästhetischen und konzeptionellen Merkmale dieser „Corporate Identity“, die im Detail auch als Beitrag zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der klassischen Moderne gedacht waren, addiert sich auf Seiten des Rezipienten zu einer Gesamtschau, welche die Gruppe von unter dem Markennamen Fluxus operierenden Künstlern gefährlich eng mit dem *modus operandi* der Avantgarde-Bewegungen der 10er- und 20er-Jahre dieses Jahrhunderts verbindet. Und wenn Dieter Daniels Fluxus „als die letzte ‚Bewegung‘ des 20. Jahrhunderts“ bezeichnet⁴⁴, begeht er einen populären Fehler der älteren Fluxus-Literatur und wird so zum Opfer der selben Macht der Suggestion, der auch so viele Konsumenten in den Supermärkten unterliegen, wenn sie ein schon be-

⁴³Vgl. z.B. George Maciunas' Vortragsmanuskript zu „Kleines Sommerfest - Après John Cage“, 1962 in der Galerie Parnass, Wuppertal: Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art, (deutsch) in: Becker, Jürgen / Vostell, Wolf (Hrsg.), Happenings: Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation, Köln, 1968, S. 192-195;

Reprints (engl.) in: Philpot, Clive / Hendricks, Jon (Hrsg.), Fluxus. Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York, 1988, o.S.; Oliva, Achille Bonito (Hrsg.), Ubi Fluxus ibi Motus, Ausstellungskatalog, Mailand (Mazzotta), 1990, o.S.; in: Jenkins, Janet / Armstrong, Elizabeth / Rothfuss, Joan (Hrsg.), In the Spirit of Fluxus, Ausstellungskatalog, Walker Art Center, Minneapolis, 1993, S. 156-158. Ein Original-Typoskript des Textes befindet sich im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart. Vgl. auch Maciunas' Statement in einem Brief an Paik nach den Konzerten 1963:

„I think Fluxus festivals and book must lean more towards neodada - action music - concrete music at least. Therefore, in future, I think we should eliminate all non-action, non neo-dada, non-concrete pieces... We cannot include them all - so we must draw the boarderline (sic!) somewhere... You will agree that Fluxus is not interested in all that is produced today. Stockhausen may be as famous as Cage, but Cage has originality while Stockhausen has not. Fluxus is interested in originality, fresh thinking not imitations or overworked forms.“

Gleichzeitig manifestiert sich allerdings auch eine ablehnende Haltung gegenüber dem Begriff Neo-Dada, wie sie beispielsweise aus einem Text von Dick Higgins hervorgeht:

„We are not dada... Many of our techniques come from dada, but... what we are doing has nothing whatsoever to do with the content of dada (except for La Monte). This is because everything in America since Pollock is denounced as ‚Pop Art‘ or as ‚Neo-Dada‘...“

Beide Zitate nach: Smith, Owen F., Fluxus: A Brief History and other Fictions (1993), a.a.O., [FX 2465], S. 28.

⁴⁴Daniels, Dieter, Einführung, in: Daniels, Dieter (Hrsg.), Fluxus - Ein Nachruf zu Lebzeiten, in: Kunstforum International, Band 115, September/Oktober 1991 [FX 0479], S. 100; dort auch an anderer Stelle: „Mit gewissem Recht kann Fluxus als die erste wirklich internationale Bewegung der Moderne bezeichnet werden... Damit ist zugleich das Ende der Epoche der ‚Bewegungen‘ in der Kunst unseres Jahrhunderts erreicht.“

kanntes Markenprodukt der billigeren „No-Name“-Ware vorziehen, für die bisher noch keine Werbung betrieben wurde. Denn: Fluxus war nie eine „Bewegung“.

„It is to falsify history to describe Fluxus as an art movement.“⁴⁵

(Eric Anderson)

„The misunderstandings have seemed to come from comparing Fluxus with movements or groups whose individuals have had some principle in common, or agreed upon program. In Fluxus there has never been any attempt to agree on aims or methods.“⁴⁶

(George Brecht)

Es wurden immer wieder Versuche unternommen, Fluxus als „Gruppe“, „Schule“ oder „Bewegung“ zu bezeichnen, und damit den Bogen zu den klassischen Ismen der Avantgarde des noch jungen 20. Jahrhunderts zu schlagen; all diese Bemühungen enden jedoch in einer Verzerrung der Fluxus-Aktivitäten, denen das nostalgische Brummen der Vorsilbe „neo“ anhaftet, und in einem getrübten Blick auf die tatsächlichen Ereignisse der 60er-Jahre. Die Charakteristik der „Bewegung“ ließe sich wohl nur über solche Kriterien, wie ideologische Kohärenz, feste Mitgliedschaft, kontinuierliche historische Entwicklung mit Ausgangs- und Endpunkt, mindestens aber einer gemeinsamen stilistischen Ästhetik beschreiben. Im Falle von Fluxus trifft keines der genannten Kriterien auch nur halbwegs zu.⁴⁷ „For Fluxus Artists saw themselves neither as part of a movement nor as proponents of a specific style - possibly not even as a ‚group‘ - but principally as adherents of an alternative attitude toward art making, culture, and life“, konstatiert Owen F. Smith⁴⁸ und Alison Knowles beschreibt Fluxus als „chance grouping of disparate people who agreed upon very little...“.⁴⁹

⁴⁵Anderson, Eric, in: Sellem, Jean, *About Fluxus, Intermedia and So...*; An Interview with Eric Andersen, in Sellem, Jean (Hrsg.), *Fluxus Research, Sondernummer: Lund Art Press (Lund/Schweden), Vol. 2, Nr. 2, 1991 [FX 2427], S. 66.*

⁴⁶Brecht, George, *Something about Fluxus*, in: Fluxus Editorial Committee (Hrsg.), *Fluxus Newspaper V TRE No. 4: Fluxus cc fiVe ThReE*, Fluxus Newspaper (New York, Fluxus), Nr. 4, Juni 1964, S. 1 [FX 0338]. Reprints in: Sohm, Hanns / Szeemann, Harald (Hrsg.), *Happening & Fluxus*, Ausstellungskatalog, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1970, o.S.; Martin, Henry (Hrsg.), *An Introduction to George Brechts Book of the Tumbler on Fire*, Mailand (Multhipla Edizioni), 1978, S. 129; Oliva, Achille Bonito (Hrsg.), *Ubi Fluxus ibi motus*, Ausstellungskatalog, Mailand (Mazzotta), 1990, S. 143-144; deutsch (Etwas über Fluxus) in: Schwarz, Dieter (Hrsg.), *Was ist Fluxus?*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wintherthur, 1991, S. 2.

⁴⁷Vgl.: Friedman, Ken (1992), a.a.O. [FX 0802], S. 159: „Fluxus lacked the ideological and artistic cohesion to be characterized as an art movement.“

⁴⁸Smith, Owen F., *Fluxus: A Brief History and other Fictions* (1993), a.a.O. [FX 2465], S. 34.

⁴⁹Milman, Estera, *Road Shows, Street Events, and Fluxus People - A Conversation with Alison Knowles*, in: Milman, Estera (Hrsg.), *Fluxus - A Conceptual Country*, Visible Language, 26:1/2, Rhode Island School of Design, Providence 1992 [FX 1798], S. 105.

Im wissenschaftlichen Rückblick entzieht sich die historische Entwicklung von Fluxus annähernd vollständig der Festschreibung einer einheitlichen (Kunst-) Theorie, von gemeinsamen ideologischen Standpunkten und übergreifenden Stilmitteln der beteiligten Künstler. Wenn man deren Aussagen Beachtung schenken will, ergibt sich deshalb das Bild einer durch den Zufall zusammengeführten Ansammlung von unterschiedlichen künstlerischen Positionen, deren stilistische und ideologische Vielfalt eine systematische Erschließung innerhalb einer prinzipiell einheitlichen Kategorie erschweren, wenn nicht gar unmöglich machen. In der Tat scheint jeder der an Fluxus partizipierenden Künstler „seine eigenen Ideen von Fluxus“ gepflegt zu haben, wie es George Brecht formuliert⁵⁰. Und doch gab es Gründe für eine - über fast zwei Dekaden andauernde - Zusammenarbeit. Nach dem Vorhergesagten steht allerdings fest, daß diese Gründe weder in einem ideologischen oder programmatischen Bereich, der eine Charakterisierung von Fluxus als „Schule“ oder „Bewegung“ legitimieren würde, noch auf dem ästhetischen Feld eines potentiellen „Stils“ zu suchen ist.

Eine mögliche Ursache für die in der allgemeinen Kunst-Literatur wiederholt auftauchende Antizipation einer Fluxus-„Bewegung“ kann in einer weiteren von den Strategien der klassischen Avantgarde entlehnten Technik der Positionierung innerhalb der Kunstgeschichte erkannt werden, die George Maciunas sehr effektiv für die eigenen Zwecke genutzt hat: das Verfassen und Veröffentlichen von Manifesten.

Maciunas' eigene Einschätzung dieser Dokumente als „funny manifestos“, die mit den „verdammten ernsthaften“ Manifesten der Futuristen nach seinen Aussagen nicht zu vergleichen sind⁵¹, liefert einen wichtigen Hinweis dafür, daß Ken Friedmans Hypothese, daß es sich bei den von Maciunas publizierten Fluxus-Manifesten lediglich um „grafische Artefakte“, in keinem Fall aber um die dokumentierte Äußerung der ideologischen Überzeugung einer gesamten Gruppe handelt⁵², der Wahrheit schon sehr nahe kommt. Die Entstehungsgeschichte eines

Vgl. auch: Eric Anderson: „(B)ut we did not consider ourselves to be Fluxus artists... We did not even consider ourselves to be doing the same kind of work.“ Zit. nach: Andersen, Eric / Foster, Stephen C. / Milman, Estera, *On Open Structures and the Crisis of Meaning - A Dialogue*, in: Milman, Estera (Hrsg.), *Fluxus - A Conceptual Country, Visible Language*, 26:1/2, Rhode Island School of Design, Providence 1992 [FX 0071], S. 134.

⁵⁰Brecht, George, *An Interview with Robin Page for Carla Liss (who Fell Asleep)*, in: *Art and Artists* (London), Vol. 7, Nr. 7, Oktober 1972 [FX 2110], S. 29: „Each of us had his own ideas about what Fluxus was and so much the better...“ (Übersetzung vom Autor).

⁵¹Maciunas, George, in: Larry Miller, *Videotaped Interview with George Maciunas* (1978), in: Hendricks, Jon (Hrsg.), *Fluxus etc. Addenda 1 - The Gilbert and Lila Silverman Collection*, New York (Ink &) 1983 [FX 1787], S. 22.

⁵²Vgl.: Friedman, Ken (1992), a.a.O. [FX 0802], S. 158: „The items in question are graphic artefacts by George Maciunas.“

Auch in einem größeren Rahmen erscheint diese Beurteilung als durchaus wahrscheinlich, v.a. im Hinblick auf die Tatsache, daß der revolutionäre Anstrich, den sich die Gruppierungen der klassischen

Manifests von George Maciunas von 1963 bestätigt diese Annahme ebenfalls: das Dokument entstand in Abhängigkeit von Joseph Beuys' Forderung, daß „some kind of manifesto“ während der Fluxusveranstaltung in Düsseldorf präsentiert werden solle, und war nach Owen Smiths Beurteilung nicht als „grand philosophical statement“ geplant⁵³. Die Vermutung, daß weder dieses Manifest, noch irgendein anderes jemals von irgendwelchen Künstlern unterschrieben wurde, legt auch eine Aussage von Dick Higgins zur Genese des ersten Maciunas-Manifests von 1962 nahe:

„The answer was to avoid having too tight an ideological line. Maciunas proposed a manifesto during that 1962 festival - it is sometimes printed as ‚Fluxus manifesto‘. But nobody was willing to sign the thing. We did not want to confine tomorrow's possibilities by what we thought today. That manifesto is, then, Maciunas' manifesto, not a manifesto of Fluxus.“⁵⁴

Friedman zieht also den richtigen Schluß, wenn er feststellt, daß die Vorstellung eines Fluxus Manifestes, das eine gewisse Anzahl der Fluxus-Künstler unterschrieben hätten, ganz klar in den Bereich des Mythischen und der Legendenbildung zu verweisen ist⁵⁵. Vielmehr deutet die häufige Verwendung solcher Dokumente auf eine propagandistische Marketingstrategie, eine Reminiszenz sowohl an die Manifeste der Surrealisten und Futuristen als auch die revolutionären Proklamationen der politischen Bewegungen, die Fluxus als deren direkte Nachkommenschaft adelt: „A more recent suggestion is that Maciunas, familiar with Marxist-Leninist revolutionary ideology, intended that it appeared as if these manifestos had in fact been signed, even though they had not. In this view the documents were a form of propaganda or agit-prop.“⁵⁶

Avantgarde mit der Puiblikation von Manifesten gaben, in den 60er-Jahren schon längst als etabliert und vom Kunstbetrieb absorbiert galt. Verschiedene Fluxus-Künstler vertraten eine dezidiert skeptische Haltung gegenüber solchen proklamatorischen Dokumenten: so war Willem de Ridder aktives Mitglied der „Organisation for the Prevention of Art Manifestos“ und Robert Watts präsentierte Mitte der 60er-Jahre ein Manifest, das aus einem weißen Blatt Papier bestand, auf das lediglich das Wort „Manifesto“ geschrieben war.

Vgl. auch: Flynt, Henry (1990), a.a.O. [FX 0671]; und: Martin, Henry, An Introduction to George Brechts Book of the Tumbler on Fire, in: ders. (Hrsg.), An Introduction to George Brechts Book of the Tumbler on Fire, Mailand (multipla edizioni), 1978 [FX 1702], S. 7-66.

⁵³Smith, Owen (1998), a.a.O. [FX 2463], S. 6.

⁵⁴Higgins, Dick, Fluxus: Theory and Reception, Thesenpapier zu einem Vortrag im Rahmen der Veranstaltung „Fluxus: A Workshop Series“ an der University of Iowa, School of Art and Art History, Alternative Traditions in the Contemporary Arts, April 1985, S. 7; zit. nach: Milman, Estera (1992), a.a.O. [FX 1797], S. 27.

⁵⁵Vgl.: Friedman, Ken (1992), a.a.O. [FX 0802], S. 158: „The notion that a Fluxus manifesto once existed that a number of the artists signed is a myth.“

⁵⁶Ebd.; Friedman hält noch zwei weitere Erklärungsversuche für die häufige Verwendung der Manifeste von Maciunas für möglich, für die er allerdings keinerlei Belege vorweisen kann:

Als zu Papier gebrachtes ideologisches Programm einer kohärenten Gruppierung von Künstlern, taugen die Manifeste von Maciunas jedenfalls kaum, was die Möglichkeiten für die Benennung von Fluxus als „Bewegung“ weiterhin minimiert.

„1. One suggestion is that Maciunas printed statements that he felt to be characteristic of Fluxus including a number of proposed manifestos. To these he appended lists of the names of artists, composers and others who he felt represented what he saw as the Fluxus position.
2. Another hypothesis suggests that Maciunas put the statements forward as proposed manifestos together with the names of artists he hoped would come to sign them. This suggests wishful thinking or an active political campaign.”

3. Corporate Identity: Die Fluxus-Organisation

31 Fluxus als Markenname

Es scheint bisweilen einfacher zu sein, Fluxus- *ex negativo* - über das zu definieren, was es vermutlich nicht gewesen ist, als über Begriffe, Kriterien und Charakteristika, die für eine Beschreibung des Phänomens Fluxus zutreffende Hinweise liefern. Es kann daher durchaus von Nutzen sein, nochmals die Frage für die Gründe einer Zusammenarbeit der betreffenden Künstler unter diesem Oberbegriff, die sich immerhin über Jahre, in manchen Fällen sogar bis heute aufrecht erhalten hat, zu stellen. George Brecht gab in einem Interview vor einigen Jahren, als er danach gefragt wurde, ob es überhaupt eine Basis für diese Zusammenarbeit gegeben hat, obgleich ein allgemeiner Konsens unter den Beteiligten kaum auszumachen ist,⁵⁷ die folgende Antwort:

„Oh, there were plenty of bases, but no goals. (He laughs.) Since Maciunas was there and for as long as there was Maciunas we were all great friends. It was very unusual. He organized things in a way that nobody else could have. He gave it all of his energy.”⁵⁸

Zweifellos liefert der Markenname „Fluxus“ - eine Form, die Clive Philpot als „verbal packaging“ umrissen hat⁵⁹ -, die von Maciunas aufgebauten Organisationsstrukturen und dessen finanzieller Input in das Projekt⁶⁰ genügend Gründe für die be-

⁵⁷Brecht, George in: Nabakowski, Gisind, *Spiele und Widersprüche*. Ein Interview mit George Brecht, in: *heute kunst* (Düsseldorf), Nr. 6, 1974, S. 3-7 [FX 1867]; hier zit. aus der englischen Wiederveröffentlichung in: Martin, Henry (Hrsg.), *An Introduction to George Brechts Book of the Tumbler on Fire*, Mailand (Multipla Edizioni) 1978, S. 78; Gisind Nabakowski: „But there must have been some kind of agreement among you, some sort of a consensus?“ George Brecht: „No.“

⁵⁸Ebd., S. 92.

⁵⁹Vgl.: Philpot, Clive, *Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo*, in: Philpot, Clive / Hendricks, Jon (Hrsg.), *Fluxus. Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York 1988 [FX 2187], S. 12.

⁶⁰Dieser Aspekt der Bemühungen von George Maciunas um einen kollektiven Fluxus sollte in keinem Fall übersehen werden. Nach seinen eigenen - in Larry Millers Videointerview von 1978 gemachten - Aussagen investierte Maciunas die nicht ganz unerhebliche Summe von über 50.000 Dollar seines eigenen Gehalts in das Projekt. (Vgl.: Miller, Larry, (1978), a.a.O. [FX 1787], S. 18.) Ein Umstand, der einen

teiligten Künstler, über eine längere Zeitspanne hinweg unter dem Label einer „Einheitsfront“⁶¹ zu agieren. „So sehr sich ab 1963 Maciunas' Kollegen gegen seine Ziele aussprachen, Gründe für die Zusammenarbeit bestanden für sie weiterhin, so lange Fluxus hin und wieder ein Konzert gab oder eine Publikation ermöglichte“, konstatierte Thomas Kellein vor einigen Jahren⁶² und bestätigt somit den Verdacht, daß Fluxus als Matrix eines „small-scale opportunism“⁶³ das Forum für die Befriedigung ganz elementarer Bedürfnisse der Partizipanten lieferte. Nach Dick Higgins entstand Fluxus also tatsächlich als Auswirkung eines „pattern of need and related response“ (Smith), „because there were so few ways open to us to present our work“.⁶⁴ Maciunas konzipierte Fluxus als eine „sponsoring organization“⁶⁵, die das Oeuvre von Einzelkünstlern urheberrechtlich schützen, vertreiben und schließlich monopolisieren würde. Insofern beschreibt Ben Pattersons Charakterisierung von Fluxus als „pragmatische, nicht mal kollektive Episode, die auf eine Situation traf, die offen genug war, eine ziemlich wilde, aber auch sehr konzentrierte Gruppe radikaler Künstler der 60er-Jahre aufzunehmen“⁶⁶, eine treffende Definition für George Maciunas' Struktur, die einem disparaten Aggregat von sehr unterschiedlichem künstlerischen Material sowohl eine „Identität“, als auch die „konkrete Form“ gab.⁶⁷

Teil der Anziehungskraft erklärt, die Fluxus v.a. auf asiatische Künstler ausgeübt haben mag. In den Korrespondenzakten von Maciunas im Archiv Sohm findet sich daher auch eine große Anzahl von Briefen, die diese Tatsache näher beleuchten, wie z.B. ein Brief Takako Saitos an George Maciunas vom 17. November 1977: „If you could buy me a motorcycle or car it is wonderful!... If you could pay me the trip it will help me a lot... But if you could send me some more money before my leaving it will be wonderful!“ (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner Maciunas)

⁶¹Der Begriff der „Einheitsfront“ stammt aus den programmatischen Deklamationen und Manifesten von Maciunas, wird aber auch von Emmett Williams als zutreffend beschrieben: „Es gab keinerlei Ästhetik, auf die sie sich gemeinsam berufen konnten. Fluxus darf man nicht als Bewegung oder Gruppe sehen. Wenn man sie als Einheitsfront bezeichnet, trifft das den Kern der Sache schon eher. Die Einheitsfront stellte ihnen ein Forum zur Verfügung, das frei von den Verwicklungen des Kunstestablishments war und in dem sie ihre eigenen Werke aufführen konnten...“ (Williams, Emmett, Allen einen herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag!, in: Block, René (Hrsg.), 1962 Wiesbaden Fluxus 1982, Ausstellungskatalog, Wiesbaden 1982 [FX 2784], S. 85.)

⁶²Kellein, Thomas, Fröhliche Wissenschaft - Das Archiv Sohm, Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1987 [FX 1316], S. 88.

⁶³Vgl.: Smith, Owen, (1998), a.a.O. [FX 2463], S. 6: „Fluxus did not develop out of a specific ideological program, but rather out of a need for a mechanism to present and disseminate a growing number of new works certain artists were producing in the late 50s and early 60s.“

⁶⁴Higgins, Dick, Brief an Jindrich Chalupecky, 9. September, 1965, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

⁶⁵Der Begriff stammt ebenfalls von Owen Smith und erscheint hier als die bestgewählte Benennung der Fluxus-Strukturen. Vgl.: Smith, Owen F., (1993), a.a.O. [FX 2465], S. 34.

⁶⁶Patterson, Ben, Ich bin froh, daß sie mir diese Frage gestellt haben, in: Daniels, Dieter (Hrsg.), Fluxus - Ein Nachruf zu Lebzeiten, in: Kunstforum International, Band 115, September/Okttober 1991 [FX 2147], S. 177.

⁶⁷Anderson, Simon, (1993), a.a.O. [FX 0075], S. 40.

32 Prädisposition: Eine Zeitschrift namens „Fluxus“

Wie gesehen liegen also zahlreiche Anzeichen für eine Definition von Fluxus innerhalb eines vornehmlich pragmatischen Bereichs vor, einem Feld, das Jean Baudrillard einmal mit der Materialisierung einer „operationalen Form“ von ästhetischen Utopien angedeutet hat⁶⁸. Für eine so vorgenommene Charakterisierung ist es allerdings notwendig, sich noch einmal die Prädisposition der Fluxus-Aktivitäten in den späten 50er- und frühen 60er-Jahren vor Augen zu halten, und sich damit zu vergewissern, daß Fluxus in erster Linie eine organisatorische Reaktion auf bereits bestehende Aktivitäten darstellt, Aktivitäten, die ohne George Maciunas und dessen Unternehmen Fluxus „wahrscheinlich als ‚frühe Versuche‘ der einen oder anderen neuen Kunstform (Pop Art, Minimalismus, konzeptuelle Kunst, Mail Art etc. etc.) klassifiziert und somit verschwunden“ wären, wie Patterson festgestellt hat.⁶⁹

Das Konglomerat von intermediären Arbeiten, Kompositionen und Events der verschiedenen Künstler, die Maciunas später als „Fluxus“ aus einer Masse von künstlerischer Aktivität der Zeit „aussortierte“⁷⁰, „existierte schon, bevor es seinen Namen hatte“⁷¹ und konstituierte sich vorrangig als direkter Ausfluß der Pädagogik und des Werks von John Cage. Viele der späteren Fluxisten waren in den Jahren von 1957 bis 1960 Schüler seiner „New School of Social Research“ im New Yorker Greenwich Village, aus der auch die „New York Audio Visual Group“ (mit Al Hansen, Dick Higgins und La Monte Young) hervorging. La Monte Youngs Konzertserie im Loft Yoko Onos, die berühmten „Chambers Street Series“, bei der viele

⁶⁸Baudrillard, Jean, Transästhetik, in: Weibel, Peter, Inszenierte Kunstgeschichte. Mise-en-scène of Art History, Ausstellungskatalog, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1989, S. 10: „In Wirklichkeit aber hat sich die Ästhetik, die ästhetische Utopie, überall in einer operationalen Form materialisiert...“

⁶⁹Patterson, Ben, (1991), a.a.O. [FX 2147], S. 177.

⁷⁰Altshuler, Bruce, The Cage Class, in: Hapgood/Lauf (Hrsg.), FluxAttitudes, Heckling Catalogue, Gent, 1991 [FX 0061], S. 21: „Once George Maciunas seperated out something called ‚Fluxus‘ from this mass of intermedial activity...“;

⁷¹Vgl.: Higgins, Dick, In einem Minensuchboot um die Welt - oder: Einige Bemerkungen zu Fluxus, in: Block, René (Hrsg.), 1962 Wiesbaden Fluxus 1982, Ausstellungskatalog, Wiesbaden 1982 [FX 1059]; Vgl. auch: Smith, Owen, (1998), a.a.O. [FX 2463], S. 7: „Initially Fluxus was little more than a name and a public face for something that already existed. The situation arose because the artists and their work that would become central to defining the Fluxus group existed prior to the Fluxus name. Many of the artists in this early period saw Fluxus as just one of several channels through which their work could be presented.“

spätere Fluxus-Künstler und Cage-Schüler auftraten, ist allgemein als direktes Vorbild für die Veranstaltungsserien in George Maciunas' „AG Gallery“ zu bewerten, die Maciunas endgültig in eine progressive Kunstszene im Umfeld von John Cage verwickelten. Ein erstes Interesse für die intermedialen Kunstformen entwickelte Maciunas während seiner Teilnahme am Unterricht Richard Maxfields, der die Kompositionsklasse von Cage an der New School for Social Research 1959 nach dessen Ausscheiden fortsetzte, obgleich Jon Hendricks den Notizbüchern von George Maciunas entnehmen konnte, daß dieses Interesse zu dieser Zeit schon umfangreich angelegt war.⁷² In jedem Fall erscheint La Monte Youngs Kommentar, daß Maciunas überhaupt erst durch die Klasse von Maxfield in Kontakt mit avantgardistischer Kunst treten konnte und bis dahin „überhaupt nichts über Kunst wußte und völlig konventionelle Vorstellungen hatte“⁷³, lediglich als weiterer Ausdruck derjenigen Eitelkeiten und Diskreditierungsversuche, die den Umgang mit Fluxus so ungemein erschweren.

Zweifellos entwickelte sich aus Maciunas' Kontakt mit der New Yorker Avantgarde die Ausstellungs- und Veranstaltungsserie in der AG Gallery, die Maciunas mit seinem litauischen Partner Almus Salcius betrieb, und daraus wiederum seine Mitarbeit an dem von La Monte Young und Jackson MacLow konzipierten Buchprojekt „An Anthology“, dessen eklektizistischer Sammlungscharakter wesentlich für die Arbeitsweise von Fluxus werden sollte. „An Anthology“ war ursprünglich als „Beatitude East“, also der New Yorker Ausgabe des kalifornischen Beat-Literatur Magazins „Beatitude“ geplant, wurde aber, nachdem das Projekt von dessen Herausgebern fallengelassen worden war, von Young und MacLow - unter der gestalterischen Mitarbeit von Maciunas, der für grafisches Erscheinungsbild und Layout verantwortlich war - übernommen. Die Publikation konnte aber wegen finanzieller Unwägbarkeiten erst einige Jahre später⁷⁴ realisiert werden, so daß sich Maciunas wieder einem schon vorher angedachten Projekt zuwandte, nämlich der Publikation einer Zeitschrift, die den Titel „Fluxus“ tragen sollte. Der Name wurde von Maciunas eigentlich für eine Exilanten-Zeitschrift des litauischen Kulturklubs aus der Taufe gehoben und sollte nun, da noch eine gehörige Menge an Rest-

⁷²Diesen Hinweis auf die Feststellung von Hendricks liefert ebenfalls: Altshuler, Bruce, (1991), a.a.O. [FX 0061], S. 22, Anmerkung 3.

Vgl. auch Smith, Owen F., Proto-Fluxus in the United States. 1959-1961: The Establishment of a like-minded community of artists, in: Milman, Estera (Hrsg.), Fluxus - A Conceptual Country, Visible Language, 26:1/2, Rhode Island School of Design, Providence 1992 [FX 2466], S. 50: „... it is important to note that this meeting did not serve as Maciunas' introduction to new art forms but rather to a new group of artists, musicians and poets.“

⁷³Aussage Youngs in einem Dokumentarfilm von 1993 über Fluxus: Lars Movin (Dir.), The Misfits - 30 Years of Fluxus. A Documentation, Dänemark 1993.

⁷⁴MacLow, Jackson & Young, La Monte, An Anthology (of Chance Operations... by George Brecht et al.), New York 1963 [FX 2840]. Reprints: New York (Something Else Press), 1965; München (Heiner Friedrich) 1969 und 2. Auflage: Köln (Friedrich) 1970, 104 Seiten.

materialien - konkrete Poesie, Event-Scores, Kompositionen, Notationen, Gedichte etc. - von „An Anthology“ übriggeblieben war, das heißt Dokumente und künstlerische Arbeiten, die dort keine Verwendung fanden, als Titel für eine Kunstzeitschrift verwendet werden. „Fluxus“ war also zunächst - und die Ironie des historischen Zufalls suggeriert auch in diesem Fall eine scheinbare Kontinuität, da es sich nämlich bei der Entstehung des Begriffs „Dada“ nicht anders verhielt⁷⁵ - nur der Titel einer Zeitschrift, für welche die diversen Veranstaltungen, sowohl der AG-Series als auch der späteren Fluxus-Konzertreihen in Europa, lediglich die Werbetrommel rühren sollten⁷⁶. Die erste Erwähnung des Wortes „Fluxus“ findet sich demnach auch auf einer Veranstaltungsankündigung für eine Reihe von Konzerten und Demonstrationen „of New Music“, die in der AG Gallery stattfanden und lediglich als Finanzierungshilfe abgehalten wurden - „infact, only to raise funds for this planned periodical“⁷⁷. In diesem Sinne hat Maciunas kurz vor seinem Tode auch die mittlerweile legendären Fluxus-Festivals in Wiesbaden, Kopenhagen, Paris, London, Düsseldorf und Amsterdam lediglich als Teil eines „promotional trick“ bezeichnet⁷⁸, eine Strategie, die es erleichtern sollte, Bücher und Zeitschriften mit Arbeiten der Fluxus-Künstler zu verkaufen. Somit wird verständlich, daß Jean Pierre Wilhelm in seinen einführenden Worten zum „Kleinen Sommerfest - Après John Cage“ 1962 in Wuppertal, George Maciunas als den „Amerikaner“ ankündigte, „der sehr bald die Zeitschrift ‚Fluxus‘ unters Volk bringen wird und ähnliche Veranstaltungen wie die heutige plant. (In New York sind sie gang und gäbe.)“⁷⁹

⁷⁵Vgl.: Milman, Estera, (1992), a.a.O. [FX 1797], S. 19.

⁷⁶Vgl.: Maciunas, George, in: Miller, Larry, (1978), a.a.O. [FX 1787], S. 16: „Fluxus was the name for just the publication...“

⁷⁷Vgl.: Anderson, Simon, (1993), a.a.O. [FX 0075], S. 42.

⁷⁸Vgl.: Maciunas, George, in: Miller, Larry, (1978), a.a.O. [FX 1787], S. 18: „The idea was to do concerts as a promotional trick for selling what we were going to publish or produce.“

⁷⁹Jean Pierre Wilhelm, (Einführung zu) Neo-Dada in der Musik, Vortragsmanuskript zu einer Ansprache in den Kammerspielen Düsseldorf am 16. Juni 1962. Das Originalmanuskript (deutsch/französisch) befindet sich im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart [FX 2772].

33 Das Phantom einer Organisation

„Dieser verwirrte Anfang fing 1962 in Europa an, als George Maciunas sagte, ‚Es werde Fluxus‘, und es ward Fluxus bis zum heutigen Tage.“⁸⁰
(Emmett Williams)

Mit dem Wort „Fluxus“, einem lateinischen Adjektiv, das „seither wie ein Phantom durch die Künste geistert“,⁸¹ erfand George Maciunas die Bezeichnung für ein Phänomen, das sich nun auch - als Destillat des bereits Gesagten - in positiver Weise definieren läßt. Sieht man einmal von allen falschen Fährten, Fehlinterpretationen und Mißverständnissen ab, kristallisiert sich ein wesentliches Kennzeichen, das Fluxus aus einer allgemein herrschenden, intermedialen künstlerischen Situation der frühen 60er-Jahre herauslöst und zu einem einzigartigen Unternehmen dieser Zeit macht, heraus: nämlich, daß die unter dem Namen „Fluxus“ propagierten Aktivitäten - im Unterschied zu einer disparaten Masse von ähnlichen künstlerischen Positionen - im Rahmen einer *organisierten* Struktur stattfinden konnten. Es soll daher an dieser Stelle vorgeschlagen werden, Fluxus explizit als *Organisation* zu definieren, als vornehmlich pragmatische Basis, die von verschiedenen Künstlern als Distributionskanal genutzt wurde und auf die Konzeption, Energie und zum Teil auch auf die Finanzierung von George Maciunas zurückgeht.⁸² Die politischen und vor allem die wirtschaftlichen Implikationen des gewählten Definitionsbegriffs sind durchaus bedacht und sogar erwünscht. Denn die feste Assoziation mit dem Namen „Fluxus“ hat in kommerzieller Hinsicht viel für die Gruppe erwirkt, „falls man von einer Gruppe überhaupt sprechen kann - es ging eher um eine Art von freier Vereinigung um die Organisationsstrukturen des George Maciunas“.⁸³ Dieser Vereinigung legte Maciunas die zentralen Prinzipien einer kollektiven Promotion-Praxis zugrunde, die in Ken Friedmans freier Übersetzung in etwa lauten: „Repräsentiere alle Künstler, wo du bist, und sie werden dich repräsentieren, wo sie sind“, oder „Fluxus ist eine Kooperative. Jedes Mitglied ar-

⁸⁰Williams, Emmett, (1982), a.a.O. [FX 2784], S. 84.

⁸¹Block, René, Einführung (1982), a.a.O. [FX 0299], o.S.;

⁸²Vgl. La Monte Young, Gutachten über George Maciunas, To whom it may concern, New York, 18. Februar 1978, Originalmanuskript; Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart [FX 2839]: „Ja, allein schon die Vorstellung, es gäbe die Notwendigkeit für eine Organisation wie Fluxus, und daß sie jemals funktionieren könnte, war einzig und allein Georges Konzeption.“ (Übersetzung: Emmett Williams)

⁸³Knizak, Milan, Fluxus (1991), a.a.O. [FX 1355], S. 184.

beitet für alle Mitglieder. Alles, was du präsentierst oder veröffentlichst, muß zu 50% oder mehr Fluxus beinhalten, und es muß Fluxus genannt werde.“⁸⁴ Auf diesem Weg sollte sowohl ein Markt als auch ein Publikum für die Produkte des Kollektivs konsolidiert werden nämlich, „even when a single piece is performed all other members of the group will be publicized collectively and will benefit from it.“⁸⁵ George Maciunas' „Conditions for Performing Fluxus Published Compositions, Films & Tapes“ erscheinen daher als Garantie und Voraussetzung von seiner Zielvorstellung eines ökonomisch starken Kollektivs, das als konzertierte Aktion - „wie eine Kolchose/kollektiver Gutshof“⁸⁶ innerhalb des Kunstmarkts operieren sollte.

„Fluxus is not an individual impresario & if each does not help another collectively by promoting each other, the collective would lose its identity as a collective and become individuals again, each needing to be promoted individually“.⁸⁷

In letzter Konsequenz sollte aus der kollektiven Promotion ein zentralisiertes Monopol für die Rechte an allen Fluxus-Arbeiten erwachsen, was dem „art entrepreneur extraordinary“⁸⁸ harsche Kritik von Seiten einzelner Künstler einbrachte: Allan Kaprow erinnert sich an einen Brief von Maciunas, der ihm vorschlug er solle an Fluxus „exklusive und ewige Rechte an meiner Karriere übertragen... und dafür würde er die Werbung für mich organisieren. Mir kamen Visionen von P.T. Barnum als Direktor eines Flohzirkus' in den Sinn.“⁸⁹ Tatsächlich wurde George Maciunas' Vorstellung einer kollektiven Organisation, eines regelrechten Kunst-Konzerns, der seine Strategien aus den Ergebnissen und Methoden der Wirtschaftswunder-Jahre ableitete und damit auch einen Reflex des Zeitalters von „superindustrialization, superexploitation, superconsumerism, superimperialism“

⁸⁴Friedman, Ken, Wer ist Fluxus (1991), a.a.O. [FX 0778], S. 193.

⁸⁵Maciunas, George, Conditions for Performing Fluxus Published Compositions, Films & Tapes, Fluxus Newsletter, New York (Fluxus) 1965 [FX 1631]. Reprints in: Hendricks, Jon (Hrsg.), Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection, Ausstellungskatalog, New York, 1985, S. 260; Hendricks, Jon (Hrsg.), Fluxus etc./Addenda 1, New York (Ink &), 1983, S. 139-146 und 147-153.

⁸⁶George Maciunas, Brief an Wolf Vostell, 3. November 1964, zit. nach: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus. Ein Gemeinschaftsportrait von George Maciunas 1931-1978, Wiesbaden (Harlekin) 1996 [FX 2800], S. 42: „Fluxus ist ein Kollektiv (wie eine Kolchose/kollektiver Gutshof) nicht etwa mein zweites Ich. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Fluxus von Deiner Dé-coll/age...“

⁸⁷George Maciunas, Brief an Emmett Williams, Herbst 1963, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner Maciunas.

⁸⁸van der Marck, Jan, Pied Piper of a moveable feast, in: Art News, März 1979, Vol. 78, Nr. 3, S. 14 [FX 2588].

⁸⁹Kaprow, Maestro Maciunas, 1993, zit. nach: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 345.

darstellt⁹⁰, nie verwirklicht⁹¹, während sich Maciunas stattdessen als „zentrale und einflußreiche Figur innerhalb der Gruppe“⁹², welche die Organisation konstituierte, etablierte.

Wenn, in Abgrenzung zu anderen Definitionsversuchen, hier also als besonderes Kennzeichen von Fluxus das Kriterium favorisiert wird, daß sich die Aktivitäten der Fluxisten besonders durch ihr *Organisiert-Sein* auszeichnet, gebührt demjenigen, der diese Aktivitäten *organisiert*, koordiniert und eine operable Struktur konzipiert hat, auch besondere Aufmerksamkeit, nämlich in dem Sinne, daß wir es mit einer genuinen, originellen Erfindung des „Impressario“⁹³ George Maciunas zu tun haben. George Brecht bestätigt diese Annahme in einem Text von 1978:

„...Fluxus ist ein lateinisches Wort, das George ausgegraben hat. Ich habe nie Latein studiert. Wäre Maciunas nicht daran interessiert gewesen, hätte es wahrscheinlich nie jemand irgendwie benannt. Wir alle wären unserer eigenen Wege gegangen, etwa so wie der Mann dort, der die Straße mit seinem Schirm überquert und die Frau, die ihren Hund in eine andere Richtung führt. Wir wären unseren eigenen Wegen nachgegangen und hätten unsere eigenen Sachen gemacht. Für jeden in dieser Gruppe von Leuten, die ihre Arbeiten und sich selbst gegenseitig schätzten, war Maciunas mehr oder weniger der einzige Bezugspunkt. Also, Fluxus ist, soweit es mich betrifft, Maciunas“.⁹⁴

⁹⁰di Maggio, Gino, Fluxus: Art as a Private Form of Subversion. in: Oliva, Achille Bonito (Hrsg.), Ubi Fluxus ibi motus, Ausstellungskatalog, Biennale di Venezia, Venedig 1990 [FX 0526], S. 41.

⁹¹Viele beteiligte Künstler gaben Maciunas' diktatorischem Führungsstil die Schuld daran, daß es nie zu einer Konsolidierung eines wahrhaften Kollektivs kommen konnte. (Vgl. u.a.: Briefe von Yoko Ono an Maciunas, z.B. vom 3. Dezember 1971, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenz Maciunas: „You may be comparable to Hitler.“) In einem Brief von Mieko (Chieko) Shiomi scheint aber auch die Annahme einer gänzlich unvereinbaren Dychotomie von kollektiven Zielen und der unabhängigen, auf Freiheit ausgerichteten Haltung dieser Künstlergeneration durch: „You seem to think and plan always in your closed castle or ideal and seem not to look at your attitude from peoples side. Since you seldom talk and discuss about Fluxus activities with other Fluxus people. You are always one sided. I think this fatal to continue the activities of the group. (...) I know you want to spread and emphasize the name of Fluxus. But your way seems to me too rough and autocratic. (...) Artists are independent and free.“ (Undatierter Brief an George Maciunas, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenz Maciunas.)

⁹²Friedman, Ken, Fluxus: Global Community, Human Dimensions, (1992), a.a.O. [FX 0802], S. 156 (Übersetzung vom Autor).

⁹³Die Titulierung als „Impressario“ wird Maciunas schon in einem sehr frühen Text zu den Fluxus-Veranstaltungen in Wiesbaden zuteil. Vgl.: Williams, Emmett & Patterson, Ben, Way Way Way Out, in: The Stars and Stripes, 30. August 1962, S. 11 [FX 2801]. Reprints in: Block, René (Hrsg.), 1962 Wiesbaden Fluxus 1982, Ausstellungskatalog, Wiesbaden, 1982, S. 81-83; Pijnappel, Johan (Hrsg.), Art and Design Profile (London), Sondernummer: Fluxus - Today and Yesterday, Nr. 26, 1993, S. 24; in Auszügen in: Williams, Emmett (Hrsg.), My Life in Flux - and Vice Versa, Stuttgart & London (Edition Hansjörg Meyer), 1991, S. 23-24.

⁹⁴Brecht, George, An Interview with Robin Page for Carla Liss (who Fell Asleep) (1972), a.a.O. [FX 2110], S. 29; zit. nach der Übersetzung von Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800].

Robert C. Morgan hat die Bedeutung, die Maciunas für Fluxus gespielt hat einmal mit der Rolle Bretons im Surrealismus verglichen⁹⁵, was das Problem, das sich mit der Einschätzung von George Maciunas' Konzeption als zentral für die Behandlung von Fluxus ergibt, eher zuspitzt, anstatt einen Lösungsweg vorzugeben. Denn es steht hier nicht die Frage, ob George Maciunas nun tatsächlich einen umfangreichen Einfluß auf die Arbeitsweise, die programmatischen Schwerpunkte und die ideologische Haltung auf die partizipierenden Künstler ausgeübt hat, zur Debatte. Vielmehr evozieren zahlreiche Statements von „Augenzeugen“ - wie die von Joe Jones: „Fluxus was one man named George F. Maciunas“⁹⁶ oder „Fluxus = Maciunas = Fluxus = Maciunas = Fluxus“⁹⁷ und Barbara Moore: „George was Fluxus and Fluxus was George“⁹⁸ - die Schlußfolgerung, daß die Konzeption einer Fluxus-Organisation als künstlerisches Produkt, als das Ergebnis eines künstlerischen Vorgangs oder -pathetisch formuliert: als Vision eines Künstlers- zu behandeln ist, ohne dabei den Wert der Werke von anderen, darin verwickelten Künstlern in irgendeiner Weise herabsetzen zu wollen.

Maciunas „served his own, unique vision of Fluxus“⁹⁹ und es spielt dabei keine Rolle, inwieweit diese Vision zu einer verwirklichten Tatsache werden konnte. Ganz im Gegenteil, viele Kommentatoren haben darauf hingewiesen, daß „Fluxus überhaupt nur in der Vorstellung von George existierte“¹⁰⁰.

„Fluxus, wie wir es aus Publikationen kennen, aus Schachteln und Konzerten von George hergestellt und publiziert, ist eigentlich eine Unwirklichkeit, ein Fake, etwas, was es nicht gibt. Georges spezifische Vorstellungen davon, wie die Dinge aussehen sollten, und seine Vorliebe für manuelle und andere Spielchen, schufen eine Fiktion, genannt Fluxus.“¹⁰¹

Fluxus ist George Maciunas' Konstrukt, entwachsen aus dessen persönlichen, biographisch bedingten Erwartungshorizont, eklektizistisch um die Vorteile bereits existierender Strategien herum organisiert, ausgestattet mit einem Agenten, der

⁹⁵Morgan, Robert C., Fluxus: Museum of Modern Art, in: Flash Art International, Nr. 146, Mai-Juni 1989 [FX 1835], S. 114.

⁹⁶Jones, Joe, Artists Statement, in: Hendricks, Jon (Hrsg.), Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection, Ausstellungskatalog, Cranbrook Academy of Arts Museum, Cranbrook 1985 [FX 1022], o.S.;

⁹⁷Jones, Joe, Fluxus, in: Oliva, Achille Bonito, Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962, Ausstellungskatalog, La Biennale di Venezia, Mailand (Mazzotta) 1990 [FX 1266], S. 175.

⁹⁸Barbara Moore, zitiert in: Marzorati, Gerald, Artful Dodger: George Maciunas 1931-1978, in: The SoHo Weekly News (New York), 18. Mai 1978 [FX 1720], S. 10.

⁹⁹Friedman, Ken, Fluxus: Global Community, Human Dimensions (1992), a.a.O. [FX 0802].

¹⁰⁰de Ridder, Willem, Brief an Emmett Williams, 1993, zit. nach: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 80.

¹⁰¹Knizak, Milan, George THE Maciunas, in: Daniels, Dieter (Hrsg.), Fluxus - Ein Nachruf zu Lebzeiten, in: Kunstforum International, Band 115, September/Okttober 1991 [FX 1354], S. 119.

„für sich selbst eine Führerrolle“ erfand¹⁰². Die Vorgehensweise, die dieses Konstrukt ermöglichte, bedient sich eines zutiefst ausgeprägten Eklektizismus, der eine Synthese aus allen künstlerischen Aktivitäten, Arbeiten und Positionen, die Maciunas als nützlich für sein System empfand, vorbereitete. Die so konstituierte, fiktiv belassene oder materiell realisierte Konstruktion nannte Maciunas „Fluxus“ und es lassen sich auf sie dieselben Kriterien anwenden, die Dick Higgins, Ken Friedman und Owen Smith als Charakteristika von Fluxus ausgemacht haben¹⁰³ - u.a.: Globalität, Experimentalismus, wissenschaftliche Orientierung, Spielgedanke, Zufallsprozeduren, Auflösung des Gegensatzes zwischen Kunst und Leben, Humor, Simplifikation, Reduktion u.s.f...

Dennoch entsteht hier eine gewisse terminologische Schwierigkeit, da wir eigentlich - und in erster Linie - die Maciunas'sche Konzeption so benennen müßten, wie es ihrem Erfinder vorschwebte, also als „Fluxus“. Dieser Begriff ist in seiner allgemeinen Bedeutung allerdings schon „verbraucht“: er steht für die Erzeugnisse, Handlungsweisen und theoretischen Manifestationen einer ganzen „Kunstrichtung“ oder „Kunstform“, in einigen abgewandelten Betrachtungen sogar für eine gewisse „Geisteshaltung“, die sich aus diesen Aktivitäten ableiten läßt. Die kategorische Bezeichnung „Fluxus“ kann also nicht, aus Rücksichtnahme auf ein breites und kontinuierlich herausgebildetes Verständnis der jüngeren Kunstgeschichte, auf die spezifische Vision - oder besser: Utopie - eines einzelnen Künstlers angewendet werden. Aus diesem Grund wurde auch im Titel des vorliegenden Textes auf den Begriff „Fluxus“ verzichtet, denn es soll hier, wenn nicht ausschließlich, dann aber doch in der Hauptsache, diese spezifische Konzeption behandelt werden, mit dem Vorsatz, zu einem besseren Verständnis der Motivationen und Intentionen einer historischen Situation beizutragen.

¹⁰² Friedman, Ken, Wer ist Fluxus (1991), a.a.O. [FX 0778], S. 189.

¹⁰³ Solche Listen von Fluxus-Kriterien beanspruchen einen nicht unerheblichen Teil der jüngeren Fluxus-Literatur. Vgl.: u.a. Friedman, Ken, The Twelve Criteria of Fluxus, in: Lund Art Press (Lund), Vol. 1, Nr. 4, Sommer/Herbst 1990, S. 265-267 [FX 0800]; und: Higgins, Dick, The 9 Criteria that are Characteristic of Fluxus Works, in: North (Roskilde), Nr. 15, 1985, S. 27-62 [FX 1103].

4. „Purge the World of Dead Art!“ Dematerialisierung und Demokratisierung

4.1 Production on Demand: Die Fluxus-Manufaktur

Die Vorstellung von Fluxus als einer Art „Kunst-Organisation“ und vor allem die wirtschaftlichen Implikationen einer solchen Konzeption, die sich mehr als alles andere durch ihr Organisiert-Sein auszeichnet, erleichtert die Erschließung derjenigen Kriterien, die für Kunstwerke, die in Fluxus Eingang fanden und unter dem Markennamen „Fluxus“ verbreitet wurden, charakterisieren. Generell läßt sich feststellen, daß schon durch die grundlegende Anlage einer konzertierten oder kollektiven Anstrengung mit expliziter Konzentration auf die Produktions- und Distributionsmechanismen eine allgemeine Transformation der Wertvorstellungen, die im konventionellen Sinne an das Kunst-Objekt geknüpft wurden, vorausgesetzt wurde. Die Bedeutung des einzigartigen, originellen Kunstwerks, mit all seinen schöpferischen und genialischen Konnotationen, wurde von den in Fluxus organisierten Künstlern zugunsten einer verstärkten Beachtung von alternativen Produktionsprozessen aufgegeben. Fluxus bezeichnet somit nicht nur die kollektiven Aktivitäten einer sich verändernden Gemeinschaft verschiedener Künstler, sondern auch die erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber der Rolle von Kunst und Künstlern innerhalb der Gesellschaft und der Natur des Kunst-Objekts selbst. Auf der Basis einer quasi-marxistischen Annäherung, die vor allem durch die Schriften und Manifeste Henry Flynts angeregt wurde, steht der Wert des Kunstwerks an sich zur Debatte. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, daß George Maciunas anfänglich in Betracht zog, „alle Fluxuspublikationen so zu drucken, daß die Druckfarbe nach ein paar Jahren verschwindet und das Papier sich auflöst“.¹⁰⁴

Die von Maciunas edierten Fluxus-Publikationen liefern einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis der Besonderheiten der Fluxus-Organisation, die sie aus der Masse von intermediären, partizipatorischen und konzeptuellen künstlerischen

¹⁰⁴Williams, Emmett, (1982), a.a.O. [FX 2784], S. 88.

Konzepten der 60er-Jahre als einzigartiges Phänomen herauslösen. Die Methoden ihrer Produktion und Distribution stellen determinative Faktoren in der einzigartigen Entwicklung des in Fluxus so radikal formulierten Skeptizismus gegenüber der genialischen Schöpfung origineller und deshalb wertvoller Kunst-Unikate dar. Nam June Paik setzt diesen Ansatz in Beziehung zu einer post-marxistischen Sicht auf künstlerische Produktionsbedingungen:

„Marx gave much thought about the dialectics of production and the production medium. He had thought rather simply that if workers (producers) OWNED the production's medium, everything would be fine. He did not give creative room to the DISTRIBUTION system. The problem of the art world in the 60s and 70s is that although the artist owns the production's medium, such as a paint brush, even sometimes a printing press, they are excluded from the highly centralized DISTRIBUTION system of the art world.

George Maciunas' genius is the early detection of this post-Marxistic situation and he tried to seize not only the production's medium but also the DISTRIBUTION SYSTEM of the art world.“¹⁰⁵

In einem ersten und direkten Versuch, „to circumvent what was felt to be the elitist nature of museums and gallery systems and to make Fluxus objects and performances potentially available to anyone“¹⁰⁶, etablierte Maciunas den Gedanken einer massenproduzierten Kunst als „Übergangslösung“ bis zum Zeitpunkt ihres völligen Verschwindens, die in einer Art Manufaktursystem hergestellt und über Ladengeschäfte (die sogenannten Fluxshops in New York und Amsterdam und ähnliche Unternehmungen von Ben Vautier und George Brecht in Frankreich) sowie ein international operierendes Versandhaus (Fluxus-Mail-Order-Warehouse) über Kataloge vertrieben werden sollte. Simon Anderson hat in einem vielzitierten Aufsatz über die Fluxus-Publikationen festgestellt, daß diese Verbreiterung der kommerziellen Basis für die Arbeiten der Fluxus-Künstler „in many subtle ways rewrote the notion of conception, creation, and consumption“¹⁰⁷ und es kann nur hinzugefügt werden, daß dieser Bedeutungswandel als dauerhaft betrachtet werden muß und über die Produzentengalerien der 70er-Jahre bis hin zu den

¹⁰⁵ Paik, Nam June, George Maciunas and Fluxus, in: Flash Art (Mailand), Sondernummer: Fluxus, Nr. 84-85, Oktober-November 1978 [FX 2123], S. 48.

¹⁰⁶ Smith, Owen F., (1993), a.a.O. [FX 2465], S. 34.

¹⁰⁷ Anderson, Simon, (1993), a.a.O. [FX 0075], S. 55.

vielfältigen Projekten der künstlerischen Selbstorganisation in den 90er-Jahren weiter fortentwickelt wurde.

Kernstück von George Maciunas' Vorstellungen einer künstlerischen Massenproduktion war ein schwarzer Karteikasten, welcher der Ein-Mann-Manufaktur Maciunas zugleich als Personalplanung, Archiv und Buchhaltung diente. Auf zahlreichen Karteikarten zu den einzelnen Künstlern, die Maciunas für Fluxus gewinnen konnte, finden sich detaillierte Listen über deren Performance-Stücke und Objekt-Ideen, eine exakte Buchführung zum gegenseitigen Schriftwechsel, sowie genaue Lebensdaten und Anschriften. Aus diesem Fundus wurde ein Produktionsplan für Publikationen, Boxes und Kits zusammengestellt, der sich sehr flexibel einer möglichen Nachfrage anpassen sollte. Diese „production on demand“ stellt allerdings eine kuriose Umkehrung des klassischen Manufakturprinzips dar; zumindest wenn man davon ausgehen möchte, daß der Produktionsprozeß in den Manufakturen des 18. und 19. Jahrhunderts von einer einzelnen Idee ausgeht, die dann durch die Aufteilung der verschiedentlich nötigen Arbeitsschritte auf mehrere Produktionskräfte realisiert werden und später wiederum zentral vermarktet werden konnte. In Maciunas' Fluxus-Organisation wurden diverse Ideen aus zahlreichen Quellen gesammelt und archiviert, um dann von einer einzelnen Arbeitskraft - nämlich Maciunas selbst - hergestellt zu werden¹⁰⁸.

In den allermeisten Fällen schlugen die jeweiligen Künstler die Produktion eines Objekts oder eines Films vor, für dessen Realisierung, Design und Publikation George Maciunas dann verantwortlich zeichnete.¹⁰⁹ Das Ergebnis dieser Methode gipfelt ironischerweise in der vollständigen Entfremdung des Erfinders von seinem eigenen Produkt, wie die Erinnerungen von Per Kirkeby zeigen, der die „erwähnten

¹⁰⁸ Manchmal wurde Maciunas bei diesen Arbeiten auch von anderen Fluxisten unterstützt. Mieko Shiomi berichtet in ihren „Memories“ von 1993: „Wir gingen nach dem Abendessen oft noch in Georges Loft, um ihn bei seinen Publikationen zu helfen. Er bat uns, Papier zu schneiden oder gedruckte Karten auf Schachteln zu kleben und so weiter. Es war wie ein kleines Verlagsbüro oder ein Familienbetrieb.“ Zit. nach: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), *Mr. Fluxus* (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 139.

¹⁰⁹ Diese Methode wurde im übrigen auch auf die Produktion von Filmen und auf die Aufführung von Performance Stücken angewandt: „Later On, rather to my surprise, I learned that George Maciunas in Germany and France, Cornelius Cardew and Robin Page in England, Kosugi, Kubota, Shiomi in Japan and others had made public realisations of the pieces I had always waited to notice occurring.“ George Brecht, *The Origin of Events*, August 1970, das Originalmanuskript befindet sich im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

Vgl. auch: George Maciunas in einem Brief an Ben Vautier, zit. nach: Anderson, Simon, *Fluxus Publicus* (1993), a.a.O. [FX 0075]: „Just send me ‚script‘ or tell me what to do, and I can have the film made. O.K.?“ Maciunas' Rolle hinsichtlich der Produktion und Distribution der Fluxfilms, die in den Jahren von 1966-67 als FluxFilm Anthology in einer längeren und kürzeren Version zum Vertrieb freigegeben wurden, wird am deutlichsten durch den kleinen Zusatz „d/b/a“ („doing business as“) hinter der Namensnennung erkennbar, der Maciunas in Anlehnung an ein Kürzel der Wirtschaftsterminologie als Unternehmer und Produzent ausweist und damit das Bild von Fluxus als einer ökonomischen Produktions-Organisation weiter verdichtet.

oder abgebildeten Gegenstände“, die ihn selbst als Autor ausweisen, „in Wirklichkeit nie gesehen“ hat.¹¹⁰

„Ich sagte z.B.: ‚Wenn man einen Teebeutel leert, einen Beutel, den man in eine Tasse hängt und hinterher wegwirft, wenn man den Teebeutel leert und ihn mit - sagen wir - Salz füllt. Dann sieht der Beutel aus und fühlt sich an wie ein Teebeutel. Taucht man ihn jedoch ins warme Wasser, löst sich der Inhalt ohne sichtbare Spuren auf und hinterläßt den Teebeutel leer und schlaff. Ist das Fluxus?‘ - ‚Den Beutel setze ich in Produktion‘, antwortete Maciunas. ‚Ja‘, sagte ich, ‚ist es Fluxus, dann tu’s, für mich ist es nur eine Frage‘.

Wie den Katalogen zu entnehmen ist, ist die Frage produziert worden. Und gerechterweise habe ich die Dinge nie gesehen. Die Antwort weht im Wind.“¹¹¹

Als Rohmaterial für die so entstehenden Objekte dienten häufig kleine Plastikschachteln, die George Maciunas - immer zum Sonderpreis in großen Mengen - in den Läden der Canal Street erwerben konnte. Maciunas' Funktion als Gestalter der verschiedenen Schachteln, Kits und Boxes garantierte ein einheitliches Design, das der Marke Fluxus eine „Corporate Identity“ und damit auch die nötige Kontinuität verlieh, um als solche anerkannt zu werden - und erst viel später als sammelnswert zu erscheinen.

Die identitätsstiftende gestalterische Kontinuität der Fluxus-Objekte und Fluxus-Publikationen kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Vorstellung von massenproduzierten Kunstwerken auf einer breiteren Basis von vornherein zum Scheitern verurteilt war. Und Maciunas trug selbst seinen Teil zu diesem Umstand bei.

„Entgegen dem von ihm erklärten Zweck, billige Multiples im Gegensatz zu den wertvollen Unikaten herzustellen, sabotierte Maciunas seine eigene Absicht, indem er das Jahrbuch so herstellte, daß auch nicht zwei Exemplare identisch waren...“¹¹², urteilt Jürgen Schilling und diverse andere Autoren vervollständigen dieses paradoxe Bild. Simon Anderson hat nachgewiesen, daß diverse Objekte, die in den

¹¹⁰ Kirkeby, Per, Fluxus, in: Block, René (Hrsg.), 1962 Wiesbaden Fluxus 1982, Ausstellungskatalog, Wiesbaden 1982 [FX 1334], S. 145.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Schilling, Jürgen, Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation, Luzern & Frankfurt (Bucher) 1985 [FX 2372], S. 85.

Verkaufslisten und Katalogen angeboten wurden, niemals hergestellt wurden, so daß die Fluxus-Manufaktur tatsächlich als „haphazard affair“ zu bezeichnen ist¹¹³. Von einigen Fluxus-Künstlern wurde die von Paik so gelobte Konzentration auf das Distributionssystem in den letzten Jahren sogar als bloße Scheinrealität oder utopische Konzeption charakterisiert, so etwa von Dick Higgins, der Maciunas eine gewisse Fahrlässigkeit bei der konkreten Umsetzung der Distributionsmechanismen vorwirft: „Maciunas focused on the work being cheap but gave little attention to making them accessible to ordinary people; to promotion and distribution beyond the order forms that were printed in his CC V TRE newspapers...“¹¹⁴, oder Robert Watts, der in die selbe Richtung argumentiert: „Aber Maciunas wollte so etwas nie machen - eine Art Verteiler für Fluxus aufzubauen. Er wollte alles alleine machen - eine Art Ein-Mann-Heimindustrie. So hat Maciunas gearbeitet. Er war scheinbar auf ein Massenpublikum aus oder hatte eine entsprechende persönliche Philosophie, aber nicht das nötige Durchsetzungsvermögen.“¹¹⁵

Es ist offensichtlich, daß George Maciunas' Bemühungen um eine massenproduzierte, preiswerte Multiple-Kunst, die über alternative, selbstorganisierte Distributionskanäle vertrieben werden sollte, um damit für jedermann erschwinglich und erreichbar zu sein, das Schicksal von William Morris' ähnlichen Überlegungen einiger Jahrzehnte früher teilten, in einem größeren Rahmen nie verwirklicht werden konnten und letztlich in einem „new commerce in rare objects“¹¹⁶ endeten. Der Grund für dieses Scheitern - sofern es tatsächlich als realisierbar antizipiert wurde - ist aber nicht nur in den mangelhaft durchdachten und fehlerhaft organisierten Vertriebsstrukturen zu suchen, sondern auch in der Sache an sich. Wenn nämlich Maciunas wirklich hoffte, die Kunst „demokratischer“ zu gestalten und dies durch die Produktion von billigen Auflageobjekten und einfachen Performance-Skripten, die praktisch jeder aufführen konnte, zu realisieren suchte, so mußte dieses Unternehmen an eine - von Stewart Home als beinahe natürlich erscheinend charakterisierte - Grenze stoßen:

„Fluxus hoped to make art more democratic. One of the ways how this was to be done was through the production of simple scripts which in theory anyone could perform... While bourgeois aesthetes who look for formal

¹¹³ Anderson, Simon, Fluxus Publicus (1993), a.a.O. [FX 0075], S. 47.

¹¹⁴ Higgins, Dick, Two Sides of a coin - Fluxus and the Something Else Press, in: Milman, Estera (Hrsg.), Fluxus - A Conceptual Country, Visible Language, 26:1/2, Rhode Island School of Design, Providence 1992 [FX 1098], S. 149.

¹¹⁵ Zit. nach: Miller, Larry, Robert Watts: Wissenschaftlicher Mönch, in: Daniels, Dieter (Hrsg.), Fluxus - Ein Nachruf zu Lebzeiten, in: Kunstforum International, Band 115, September/Oktober 1991 [FX 1784], S. 153.

¹¹⁶ Flynt, Henry, Mutations of the Vanguard (1990), a.a.O. [FX 0671], S. 115.

innovation in culture - rather than content or meaning - can appreciate such democratic gestures, a proletarian would find the idea that such an activity was worth pursuing ridiculous. Thus although, on one level, Fluxus scripts invite participation, the intellectual tradition from which such activities have grown is alien to popular taste and inevitably prevents popular participation."¹¹⁷

42 Die Metaphysik des Alltäglichen

„Ce qui est intéressant dans Fluxus,
c'est que ce n'est pas intéressant du tout"¹¹⁸
(Ben Vautier)

Essentielles Kriterium der von Maciunas als massenproduziert, preiswert und alternativ distribuiert konzipierten Fluxus-Kunst ist die in ihr zum Ausdruck gebrachte Opposition gegen „purposefulness, formfulness and meaningfulness of art“. Diese „Anti-Art“-Haltung wurde schon in einem der frühesten Fluxus-Dokumente, dem von Maciunas verfaßten und von Caspari 1962 in Wuppertal verlesen Manifest „Neo-Dada in Music, Theatre, Poetry, Art“¹¹⁹, formuliert und zieht sich als roter Faden durch alle weiteren charakteristischen Statements. Die Gegnerschaft zur traditionellen Exklusivität der elitären Hochkunst und deren transzendentalen Metaphysik der „höheren Werte“ knüpft als „Kunst ohne Geste“ (Schmit) somit an Duchamps Ready-mades¹²⁰ und die lettristischen, bzw. situationistischen Überlegungen von Guy Debords' „Gesellschaft des Spektakels“ an. „With Fluxus the event finds its source in a situation of awareness that reality is already a spectacle.“¹²¹ Ganz abgesehen von den augenscheinlichen Parallelen und Beziehungen zur östlichen - ganz auf das Alltägliche als Gegensatz zum Besonderen

¹¹⁷ Home, Stewart, Art-Strike-Handbook, London 1975, S. 13.

¹¹⁸ Vautier, Ben, Postkarte an Serge Oldenbourg, 1973, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

¹¹⁹ Maciunas, George, Neo-Dada in Music, Theatre, Poetry, Art (1962), a.a.O. [FX 1558].

¹²⁰ Vgl. Higgins, Dick in einem Gespräch mit René Block: „Nimm zum Beispiel das Urinoir von 1919, das er aus seiner normalen Funktion herausnahm und als einfaches, weißes Objekt, als klassische Form auf einen Sockel legte. So wird auch in vielen Fluxusstücken verfahren, indem oft kleine Ereignisse des alltäglichen Lebens auf der Bühne zur Schau gestellt werden.“ Zit. nach: Block, René, Von einem der auszog,... (1982), a.a.O. [FX 0285], S. 351.

¹²¹ Oliva, Achille Bonito, Ubi Fluxus ibi Motus, in: Oliva, Achille Bonito (Hrsg.), Ubi Fluxus ibi motus, Ausstellungskatalog, Biennale di Venezia, Venedig 1990 [FX 2072], S. 38.

abgestimmte - Philosophie des Buddhismus¹²², läßt sich in dieser Hinwendung zum Banalen auch eine interessante Gemeinsamkeit zur dominierenden Pop Art erkennen. Der litauische Filmemacher Jonas Mekas stellt - als gemeinsamer Freund - daher auch den direkten Vergleich zwischen Warhol und Maciunas an, weist aber auch auf einen grundsätzlichen Unterschied hin:

„Warhol und George. Warhol und Fluxus. Sie glichen sich irgendwo, ganz tief drinnen, beide waren sie Fluxus, im wesentlichen handelte sie beide mit dem Nichts, beide lehnten sie das zeitgenössische Leben (...) ab.

Er [Maciunas; Anm. d. Autors] schuf sich ein eigenes fragiles Leben, vollkommen inkonsequent, bedeutungslos, eine Welt von Spielen, kleinen Schachteln, Puzzles, Scherzen, alles zum Ruhm des Nichts.

Georges Humor ist selbstbezogen, ähnlich wie bei Brecht. Es geht ihm um die Wahrnehmung jeder noch so alltäglichen Handlung, jedes noch so alltäglichen Objekts, das uns umgibt und um die Kritik von all dem mittels Humor. Auch die Popart hat einen Blick auf die alltägliche Banalität um uns herum geworfen. Doch scheint sie sie zu umarmen, zu billigen. Fluxus unterzog sie einer kritischen Wahrnehmung mit Mitteln des Humors. In diesem Sinne ist Fluxus ein politischer Akt.“¹²³

In einer Ära des Exzesses, und als solche muß man wohl die 60er-Jahre retrospektiv und wohlwollend bezeichnen, erscheint die Konzentration auf einfache Ereignisse der alltäglichen Lebenserfahrung, das Aufsetzen eines Hutes, das Schneiden der Haare, das Verlassen eines Raums - allesamt Motive von frühen Fluxus-Events, tatsächlich als politische Handlung, zumindest im Rahmen des künstlerischen Beziehungsfelds und im Hinblick auf den übermächtigen Gestus des Abstrakten Expressionismus. Fluxus tritt dem genialen Schöpfungsakt, der Einzigartigkeit des künstlerischen Unikats oder der auratischen Manifestation des bedeutungsvollen Moments mit der Hinwendung zum Bedeutungslosen, Alltäglichen und scheinbar Uninteressanten entgegen, ganz im Sinne von Richard Oehlschlägers Diktum: „Einfachheit der Form ist nicht notwendig gleich Einfachheit der Erfahrung“.¹²⁴

¹²² Achille Bonita Oliva weist in seinem Artikel darauf hin, daß die westliche Geschichte aus einem Kanon von Daten und Ereignissen besteht, die vollständig im Hinblick auf ihre Exzeptionalität als konstitutiv ausgesucht wurden: „...in contraposition to the horizontal vision of time in the east - a vision of time capable of accompanying daily life in all of its manifestations, even the manifestations that are below the level of what we consider heroic.“ Vgl. ebd., S. 36.

¹²³ Mekas, Jonas, *Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas*, New York (Arthouse) 1997 [FX 1752]; zit. nach der deutschen Übersetzung von Emmett Williams, in: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), *Mr. Fluxus* (1996), a.a.O. [FX 2800].

¹²⁴ Oehlschläger, Reinhard, *Galerie der neuen Künste. Revolution ohne Programm*, Gütersloh, Berlin, München & Wien 1971, S. 178.

Als Ausdruck dieser ikonoklastischen Wendung gegen die transzendente Wertung des Kunst-Objekts lieferte die Reduziertheit des Events die ideale Form. Jede dieser Kompositionen fokussierte ein einziges, mehr oder weniger wahrnehmbares Ereignis, das von jeder anderen Handlung isoliert werden konnte, um damit die Betonung auf die ephemeren Ereignisse der Wirklichkeit selbst zu legen und so die Distanz zur artifiziellen Wirklichkeit der Bildenden Kunst zu verdeutlichen.

43 Concretism: Einheit von Form und Inhalt

Obwohl der Begriff „Anti-Art“ in George Maciunas' Schriften und Manifesten bis in die 70er-Jahre hinein immer wiederkehrt, entwickelte er parallel dazu eine genauere Terminologie, welche die Opposition gegen die Bedeutungsschwere des traditionellen Kunst-Objekts weiterführend präzisiert und damit ein weiteres wichtiges Kriterium für die durch Fluxus veröffentlichten künstlerischen Arbeiten darstellt¹²⁵. Die Benennung „Concretism“ geht möglicherweise auf einen 1958 von Allan Kaprow publizierten Aufsatz zum Erbe Jackson Pollocks zurück, in dem eine „new concrete art“ vorgestellt wird, eine konkrete, einfache Kunst mit Alltagsnähe, die den Vorstellungen von Maciunas wohl grundsätzlich entsprochen haben dürfte. Maciunas spezifizierte das „Konkrete“ jedoch als kontrapunktischen Antagonismus zu jeglicher Form von polymorphem und theatralischem Illusionismus und damit auch als scharf von den assimilativen und theatralischen Konstruktionsprinzipien des Kaprow'schen Happening abgrenzbar.¹²⁶ Im schon erwähnten „Neo-Dada“-Manifest von 1962 heißt es beispielsweise:

„Concretists in contrast to illusionists prefer unity of form and content, rather than their separation. They prefer the world of concrete reality

¹²⁵ In Maciunas' Terminologie wird der Begriff des Konkretismus nicht generell mit „Anti-Art“ gleichgesetzt, sondern nur dessen radikalste Form: „Almost each category and each artist however, is bound with the concept of concretism ranging in intensity from pseudo-concretism, surface concretism, structural concretism, method concretism (indeterminacy systems), to the extreme of concretism, which is beyond the limits of art, and therefore sometimes referred to as anti-art, or art-nihilism.“ Maciunas, George, Neo-Dada in Music, Theatre, Poetry, Art (1962), a.a.O. [FX 1558].

¹²⁶ Maciunas benutzt wiederholt das Gegensatzpaar Monomorphismus - Polymorphismus, um Fluxus, bzw. Concretism als lineare Struktur mit nur einer Form, vom Happening zu unterscheiden.

rather than the artificial abstraction of illusionism... In the end, the form and expression remain [the] same as the content and perception"¹²⁷.

In anderen Worten läßt sich dies etwa wie folgt zusammenfassen: Fluxus-„events“ sind über das was sie sind. In einem Stück über einen Mann, der eine Vase mit Blumen auf einen Flügel stellt, sehen wir daher folgerichtig auch einen Mann, der eine Vase mit Blumen auf einen Flügel stellt¹²⁸. Michael Kirby erklärt dieses konzeptuelle Prinzip in der Begrifflichkeit einer „matrixed“ und „non-matrixed performance“ und legt nahe, daß sich musikalische Aufführungen besonders für eine Anwendung des so verstandenen Konkretismus anbieten, da das theatralische Element von vornherein ausgeschaltet wird:

„Action might be defined as the creation of character and/or place: details of ‚who‘ and ‚where‘ the performer is are necessary to the performance. The musician, on the other hand, is non-matrixed. He attempts to be no one other than himself, nor does he function in a place other than that which physically contains him and the audience“.¹²⁹

Im Hinblick auf diese Ausrichtung der Fluxus-Schachteln und -Stücke wird der Einfluß John Cages deutlich spürbar, der - wie Schopenhauer - in seinen theoretischen Schriften immer wieder ein Verständnis von Musik als natürlichem Element der Welt herausstellte und sein eigenes künstlerisches Ziel als Nachahmung der Natur „in the manner of her operation“ definiert hat.¹³⁰

Ein besonderes Destillat des Konkretismus, nämlich solche Kompositionen oder Objekte, die neben ihrer demonstrativen Einheit von Form und Inhalt auch eine positive Verschmelzung mit gewissen ökonomischen Vorteilen beinhalteten,

¹²⁷ Vgl. Maciunas, George, Neo-Dada in Music, Theatre, Poetry, Art (1962), a.a.O. [FX 1558]. Ein ähnlicher Wortlaut findet sich bereits 1961 in einem von Maciunas publizierten Faltblatt zu einer Veranstaltungsserie in seiner AG Gallery, wo von einer Demonstration der „significance in music of realism, concretism and fusion of form and content as opposed to bimorphic illusionism“ die Rede ist. Zit. nach: Anderson, Simon, Fluxus Publicus (1993), a.a.O. [FX 0075], S. 42.

Auch Tomas Schmit benutzt den Begriff des Konkreten in einem Manifest zur Konzeptkunst: „Conception Art; konkretes; nichts expressionistisches; nichtsymbolisches; erstufiges; nichtformales (extrem simples); abbau der überlieferten präsentationsformen; sinnliches; unsinniges;“ Schmit, Tomas, Manifest vom 15. Dezember 1968, zit. nach: Schilling, Jürgen, Aktionskunst (1985), a.a.O. [FX 2372], S. 80.

¹²⁸ Ähnliches läßt sich auch über die Fluxus-Filme sagen: „Maciunas' films are about what they are (film passing through a projector), as opposed to being about what they represent (any particular illusion of reality).“ Lippy, Tod, Disappearing Act: The Radical Reductivism of Fluxus Film, in: Hapgood/Lauf (Hrsg.), FluxAttitudes, Heckling Catalogue, Gent, 1991 [FX 1510], S. 38.

¹²⁹ Kirby, Michael, The New Theatre, in: Tulane Drama Review (New Orleans), Vol. 10, Nr. 2, Winter 1965, S. 25-26.

¹³⁰ Zit. nach: Kahn, Douglas, The Sound of Fluxus, in: Hapgood/Lauf (Hrsg.), FluxAttitudes, Heckling Catalogue, Gent, 1991 [FX 1277], S. 44.

definierte Maciunas als „funktionalistische“ Events. Dies wirft ein durchaus amüsanter Schlaglicht auf die berühmt gewordene öffentliche Zerstörung eines Klaviers während des ersten Fluxus-Festivals 1962 in Wiesbaden:

„Zum Schluß brachten wir Corners Piano Activities, nicht nach seinen Anweisungen, da wir das Piano, das ich für 5 Dollar gekauft hatte, systematisch zerstörten, und wir mußten es ganz klein kriegen, um es wegwerfen zu können, sonst hätten wir die Spediteure bezahlen müssen, eine sehr praktische Komposition, die deutschen Gefühle zu diesem Instrument von Chopin, waren allerdings verletzt, und sie machten Krawall.“¹³¹

Auch Emmett Williams „Counting Songs“ gingen auf eine so geartete funktionalistische Konzeption zurück:

„Und manchmal entstanden neue Werke wegen Geldproblemen. Meine ‚Counting Songs‘ (Zähllieder), bei denen die Zuschauer einer nach dem anderen gezählt wurden, entstanden während des Festivals in Kopenhagen. Wir brauchten eine genaue Kopfzählung, um sicherzugehen, daß die Geschäftsführung uns nicht betrog: unser Anteil von den Geschäftseinnahmen des ersten Abends des Festivals waren erheblich geringer ausgefallen...“¹³²

44 Der Tod des Autors: Zufall und Anonymität

Eine Folge der besonderen Produktions- und Distributionsmethoden von George Maciunas' Fluxus-Unternehmen bestand in der stufenweisen Verringerung der Bedeutung des einzelnen Künstlers innerhalb der Organisation. Diese angestrebte Aufgabe des Künstler-Egos, die mit der Depersonalisierung und Demystifikation des

¹³¹ Maciunas, Brief an LM Young, 1962, zit. nach: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 53.

Noch amüsanter erscheint allerdings die Reaktion von Mutter Maciunas:
„Wenn das Instrument auch alt und unbrauchbar war, so war es doch nobel... Es hatte talentierten Händen gedient, sie hatten dem Publikum Freude und Begeisterung bereitet. Es war fürchterlich und schmerzlich mitanzusehen, wie die Späne herumflogen, dem klagenden Wimmern der durchtrennten Saiten zuzuhören. Beim Anblick eines derart beschämenden und gepeinigten Ende des Instruments konnten Menschen ihre Tränen nicht zurückhalten...“, Leokadja Maciunas, My Son, zit. nach: ebd., S. 52.

¹³² Williams, Emmett, (1982), a.a.O. [FX 2784], S. 85.

künstlerischen Schöpfungsaktes verknüpft wurde, war ein elementarer Bestandteil von Maciunas' vollkommen anti-auteuristischer Position¹³³, die von Dieter Daniels als „Utopie einer anonymen Kunst für Jedermann“ zusammengefaßt wurde. Allan Kaprow führt daher diesen Aspekt von Fluxus in einer rückblickenden Einschätzung von Maciunas auch an erster Stelle an:

„In Wirklichkeit ist Fluxus für mich immer eine Kläranlage gewesen, oder sollte ich sagen, Wasserspülung - für Unwesentliches. Unwesentliches wie Individualismus, bedeutende Inhalte, leichtfertige Formalismen, Karriere, Markt...“¹³⁴

Der Verzicht auf die Autorenschaft und die projektierte Destruktion der Spezialisierungszwänge innerhalb der Bildenden Kunst, die George Maciunas seiner anti-individualistischen und anti-auteuristischen Position einverleibte, antizipierte Michel Foucaults aufsehenerregende Prophezeiung vom „Tod des Autors“¹³⁵ sowie Roland Barthes Verteidigung realer „Texte“ gegen die Fiktion von an den Autor gebundenen „Werken“¹³⁶, und markiert damit eine Schlüsselstelle in der transitorischen Entwicklung der klassischen Moderne, bzw. deren langer Rezeptionsphase, hin zur Postmoderne. Während Hans Belting und Rosalind Krauss diese Aufgabe der Autorenfunktion auf die problematische Position der klassischen Avantgarden, deren Originalitätsklischee und die Krise des Subjektbegriffs zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurückführen¹³⁷, erscheint aber im Falle von Maciunas eine politische Motivation auf einem kommunistischen Hintergrund wahrscheinlicher, wie an anderer Stelle noch zu zeigen sein wird.

Die angestrebte Distanzierung von der individuellen Autorenschaft, die „Befreiung zur Anonymität“, wie sie Kahnweiler einmal den „Papiers collés“ von Juan Gris attestiert hat, stellt auch die Ursache für ein gesteigertes Interesse der Fluxus Künstler an Zufallsoperationen innerhalb künstlerischer Produktionsprozesse dar.

¹³³ Jonas Mekas hat diese skeptische Haltung gegenüber der Bedeutung des Autors für die Rezeption des Werkes an verschiedenen Stellen, vor allem hinsichtlich der Produktion der Flux-Filme, als wesentlichen Bestandteil von Fluxus angeführt: „I noticed that George was more interested in the ‚fun‘ aspect of cinema than in any ‚creative‘, ‚self-expressive‘, ‚auteuristic‘ activity. I would go as far as to say that during the entire auteuristic period, George's position was a pure anti-auteurist position. He didn't care about self-expression.“ Mekas, Jonas, Notes on George Maciunas' Work in Cinema, in: Milman, Estera (Hrsg.), Fluxus - A Conceptual Country, Visible Language, 26:1/2, Rhode Island School of Design, Providence 1992 [FX 1750], S. 128.

¹³⁴ Kaprow, Allan, Maestro Maciunas, a.a.O. [FX 1285]; zit. nach: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 344 & 345.

¹³⁵ Foucault, Michel, in: Harari, J. (Hrsg.), Textual Strategies, Ithaca 1979, S. 141ff.

¹³⁶ Barthes, Roland, De l'oeuvre au texte, in: Revue d'esthétique, Nr. 3, 1971.

¹³⁷ Vgl.: Belting, Hans, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München (C.H. Beck) 1998, S. 447.

„Die Art und Weise von Kunst, die die meisten von uns bevorzugten und praktizierten, legte den Akzent auf Methoden wie Zufallsoperationen. Diese halfen uns, Kunstwerke herzustellen, in denen Phänomene wie Geräusche, Wörter, Farbräume, Aktionen usw. die Aufmerksamkeit der Betrachter und Zuschauer absorbierten, ohne nur als bloßes Vehikel für den Ausdruck der Gefühle oder außer-künstlerischen Ideen der Künstler dazusein.“¹³⁸

Zufallsoperationen konnten als Akte einer unpersönlichen Willkür explizit gegen jene Akte schöpferisch genialer oder individuell-persönlicher Willkür ausgespielt werden und hielten somit ein Mittel bereit, „den Voreingenommenheiten zu entfliehen, die Kultur und eigene Lebensgeschichte unserer Persönlichkeit aufgeprägt haben.“ George Brecht charakterisiert den Zufall als „Mittel zur Erlangung größerer Universalität“ und knüpft mit seinen ersten „events“ direkt an die Überlegungen von Cage und Duchamp an, die mit ihrer Ablehnung von Subjektivität und Geschmack, der Eliminierung des eigenen Ego und der von Albert Einstein entlehnten „Hingabe an das Überpersönliche, Willensferne“¹³⁹ „jene folgenreiche Öffnung der Kunst für das Leben eingeleitet“ hatten¹⁴⁰.

Das Konzept der „indeterminacy“ zählt seit George Brechts Text über „Chance Imagery“ von 1957¹⁴¹ zu den zentralen theoretischen Vorgaben von Fluxus und wurde schnell von George Maciunas aufgegriffen. Brechts Abhandlung beginnt mit einem kurzen Zitat Tristan Tzaras, welches der Annahme widerspricht, daß Kunst das kostbarste Gut im Leben sei, weil das Leben selbst viel interessanter erscheine. Im weiteren Verlauf des Textes verfolgt Brecht die Anwendung von Zufallsoperationen in der jüngeren Kunstgeschichte seit Dada, liefert eine operable Definition des Zufalls und entwickelt die für Fluxus prägend wirkenden Überlegungen zu parallelen Entwicklungen in der Wissenschaft und zu methodischen Anwendungsmöglichkeiten des Zufalls in der künstlerischen Produktion.

¹³⁸ Mac Low, Jackson, Wie George Maciunas die New Yorker Avantgarde kennenlernte, in: Block, René (Hrsg.), 1962 Wiesbaden Fluxus 1982, Ausstellungskatalog, Wiesbaden 1982 [FX 1538], S. 121.

¹³⁹ Zit. nach: Heinz-Otto Peitgen, Bilder aus der Theorie dynamischer Systeme, in: Holeczek, Bernhard und von Mengden, Lisa (Hrsg.), Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Heidelberg 1992, S. 86.

¹⁴⁰ von Mengden, Lisa, Amusement, Ambiguität und Agnostik. Zu Marcel Duchamps „Trois stoppages étalon“, in: Holeczek, Bernhard und von Mengden, Lisa (Hrsg.), Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Heidelberg 1992, S. 27.

¹⁴¹ Brecht, George, Chance Imagery, New York, 1957; mimeografierte Blätter in Hardcover, datiert 10. November 1957, 27 S., ohne Paginierung [FX 351]. Das Original befindet sich im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart (mit Korrekturen von George Brecht von 1960); Reprints: in: Fluxus Newspaper CC V TRE (hrsg. von George Brecht & Fluxus, New York), Januar 1964; in: Hardware Poets Playhouse (New York), Nr. 4, Oktober 1964; in: Collage (hrsg. von C. Denaro, Palermo), Nr. 3/4, Dezember 1964; New York (Something Else Press), 1966 (= Great Bear Pamphlet Nr. 3); in: Kostelanetz, Richard (Hrsg.), Esthetics Contemporary, Buffalo / NY, 1978, S. 116-127; in: Martin, Henry (Hrsg.), An Introduction to George Brechts Book of the Tumbler on Fire, Mailand (multipla edizioni), 1978, S. 130-148.

4.5 Serious Culture – Die Umgehung der Kanäle

Die Eröffnung von Fluxshops und Mail-Order-Warehouses ist Ausdruck einer generalisierten Kritik an den vorherrschenden institutionellen Kanälen des Kunstbetriebs, die Maciunas als Konsequenz seiner Anti-Art Strategien zu umgehen suchte. Überhaupt verhielt sich die gesamte Konzeption von Fluxus als „Selbst-Organisation“ zeitlebens geradezu ignorant gegenüber der Kunst-Welt¹⁴² und lieferte ein prototypisches Modell für die Etablierung von „alternative spaces“ (Peter Frank). Elizabeth Armstrong geht sogar davon aus, daß diese anti-institutionelle Ausrichtung auf ein Publikum außerhalb der traditionellen Schauplätze der bildenden Kunst erfolgreich verlaufen ist:

„Maciunas hoped to bring the sensibilities of artistic life into the everyday. In order to close the gap between art and life... he and many other Fluxus artists circumvented conventional institutions of art in an effort to reach the public directly. Working outside the ‚culture industry‘, as it is sometimes called today, they succeeded in bypassing the museum and the art market...“¹⁴³

Sicherlich teilten nicht alle Künstler George Maciunas' radikale Opposition gegen die traditionellen Kunst-Institutionen der „serious culture“, doch scheint ein allgemeiner Skeptizismus gegenüber den Schaltzentralen der bürgerlichen Hochkultur bei vielen Künstlern latent vorhanden gewesen zu sein. Nach einem beinahe terroristisch anmutenden Aufruf von Maciunas zu Sabotageaktionen gegen Museen und Galerien¹⁴⁴, läßt sich in einer angeregten schriftlichen Diskussion über das Für und Wider dieser Vorschläge - trotz der allgemein ablehnenden Haltung der

¹⁴² Vgl. Frank, Peter, Fluxus Fallout: New York in the wake of the new sensibility, in: Milman, Estera (Hrsg.), Fluxus - A Conceptual Country, Visible Language, 26:1/2, Rhode Island School of Design, Providence 1992 [FX 0749], S. 214: „Even in its ‚heyday‘ (1962-66) Fluxus rarely manifested itself in a manner designed to garner specifically art-world attention...“

¹⁴³ Armstrong, Elizabeth, Fluxus and the Museum, in: Armstrong/Rothfuss/Jenkins (Hrsg.), The Spirit of Fluxus, Ausstellungskatalog, Walker Art Center, Minneapolis u.a., Minneapolis 1993 [FX 0085], S. 16.

¹⁴⁴ Maciunas, George, Fluxus News-Policy-Letter No. 6, Fluxus Newsletter (Eihalten), 6. April 1963; Reprint in: Hendricks, Jon (Hrsg.), Fluxus etc. Addenda 1, New York (ink &) 1983, S. 62 & 156 [FX 1627].

Fluxus-Künstler - eine grundsätzliche Sensibilität gegenüber den Schwachpunkten der kommerziellen Kunst-Institutionen erkennen. Sogar der eigentlich wenig politisch arbeitende Jackson Mac Low spricht sich in diesem Zusammenhang gegen die „seriöse Kultur“ aus: In einem Brief an Dick Higgins schreibt er: „I'm disgusted by its corruption and commercialization, & I agree that certain kinds of art, music & literature have acquired completely wrong kinds of prestige, & that far too many people have been bullied & bulldozed into trying to ‚succeed in the arts‘“, und spricht sich in einer Notiz an George Maciunas gegen die „overbalance of Museum culture (including ‚Modern Museumism‘)“ aus.¹⁴⁵

Die Skeptik gegenüber der institutionalisierten Museumskultur und die Bemühungen um „alternative spaces“ hatten diverse Versuche zur Folge, den Fluxus-Aktivitäten den direkten Kontakt mit der Öffentlichkeit zu ermöglichen und damit die herkömmlichen Agitationskanäle der Kunst zu umgehen. Alison Knowles beschreibt diesen Umweg, der letztlich auf der Straße endete:

„America was (...) patting itself on the back. It already had its new art form going (Abstract Expressionism), but we could have the streets. We opened a little store front...

We were shocked to discover that we didn't have an audience in New York, but I loved the street as an arena for those simple performances. They fit in so perfectly with George Maciunas' values; no cost, no waste, and lots of surprises.“¹⁴⁶

Und tatsächlich erscheint diese letzte Wendung als direkte Konsequenz aus George Maciunas' ökonomisch-funktionalistischen Kriterien, wie schon in einem Brief an Emmett Williams aus dem Jahr 1963 deutlich wird:

„Tatsächlich hat es mich davon überzeugt, daß die Straße das beste Theater ist, um Konzerte zu geben - es kostet nichts, wir brauchen keine Werbung zu machen & wir bekommen Zuschauer. Da wir kein Geld für Miete & Werbung ausgeben, können wir nichts verlieren.“¹⁴⁷

¹⁴⁵ Mac Low, Jackson, Brief an George Maciunas, 25.4.1963; eine Kopie des Briefes befindet sich im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart (Korrespondenzordner Maciunas).

¹⁴⁶ Knowles, Alison, in: Milman, Estera, A Conversation with Alison Knowles (1992), a.a.O. [FX 1798], S. 100.

¹⁴⁷ Maciunas, George, Brief an Emmett Williams, Juli 1963, zit. nach: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 78.

Die Opposition gegenüber den Bastionen der Hochkultur erschwert heute den museologischen Umgang mit Fluxus. Die Probleme bei der Eingliederung der Fluxus-Projekte in die tradierte Kunstgeschichte begannen allerdings schon 1970 bei der ersten Museumsausstellung über die Phänomene „Happening & Fluxus“ von Harald Szeemann im Kölnischen Kunstverein. Im Verlauf seiner Korrespondenz mit George Maciunas entwirft Dick Higgins ein fatales Szenario dieser „disaströsen“ Ausstellung und hinterfragt ungeschönt die Kompetenz von Szeemann. Im Vordergrund des Berichts steht allerdings die Feststellung einer grundsätzlichen Problematik, die den Umgang mit Fluxus innerhalb der konventionellen Museumssituation erschwert: „When the identity of something is so intimately connected with its indefinability, isn't it sort of silly to try and pin it down?“¹⁴⁸ Die Integration in eine lineare Kunstgeschichte brachten für das „utter chaos known as Fluxus“¹⁴⁹ ungünstige Nebenwirkungen, die dessen dynamische Natur an gewissen historischen Punkten einzugrenzen und festzuschreiben drohten. So schreibt Willem de Ridder an den Kurator des Sohm Archivs in der Staatsgalerie Stuttgart: „Since the art historians discovered Fluxus, so many museum pieces have been hastily produced. ‚Fluxus‘ changed into ‚Fix It‘“¹⁵⁰ und an anderer Stelle: „Fluxus‘ goal was the journey but alas it became art“¹⁵¹. Dennoch bleibt die von Andreas Huyssen formulierte Frage weiter offen, ob sich - im Verlauf der Anpassung der Fluxus-Objekte und -Performances an eine linear erzählte museale Präsentation - nicht auch die Museumslandschaft dementsprechend fortentwickelt hat:

„Fluxus has come back from oblivion, even though its new life is now in the museum, the archive, the academy. But, then, the museum today is no longer a bastion of high culture only, but, at its best, a space for the kind of cultural encounter that might actually not betray the spirit of Fluxus while representing it.“¹⁵²

¹⁴⁸ Higgins, Dick, Brief an George Maciunas, 27.11.1973 (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner Maciunas).

¹⁴⁹ Aus einer Kritik im Pasadena Stop: „The practice of art history abhors a messy drawer in the art kitchen... so the territory of the utter chaos known as Fluxus has begun to be straightened out.“ Zit. nach: Higgins, Hannah, Fluxus Fortuna (1998), a.a.O. [FX 1148], S. 41.

¹⁵⁰ de Ridder, Willem, Brief an Thomas Kellein, Hollywood, 30.8.1994, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

In einer Videodokumentation von Lars Movin über Fluxus spricht sich de Ridder noch unverblümt gegen die zeitgenössische Museumskultur aus: „Museums - it's the same shit everywhere. It's always the same. You see the same in every museum - it's like a McDonalds.“ (Movin, Lars, The Misfits. Thirty Years of Fluxus. Eine Dokumentation, Dänemark, 1993, 80 Min.)

¹⁵¹ de Ridder, Willem, zit. nach: Armstrong, Elizabeth, Fluxus and the Museum (1993), a.a.O. [FX 0085], S. 14.

¹⁵² Huyssen, Andreas, Back to the Future: Fluxus in Context, in: Armstrong/Rothfuss/Jenkins (Hrsg.), The Spirit of Fluxus, Ausstellungskatalog, Walker Art Center, Minneapolis u.a., Minneapolis 1993 [FX 1192], S. 150.

4.6 „Down with Art!“: Der soziale Traum

„Fluxus is a pain in art's ass.“¹⁵³
(Ben Vautier)

Ken Friedman hat die ikonoklastische Grundhaltung vieler Fluxisten in seinen „Twelve Criteria of Fluxus“ als selbstverständliche Konsequenz der experimentellen Arbeitsweise beurteilt. „When you work in an experimental way in a field as bounded by restrictions and prejudices as art, you've got to be willing to break the rules of cultural tradition,“¹⁵⁴ - eine Einschätzung, die von George Maciunas zu einer grundsätzlichen Infragestellung der Wertvorstellungen von Kunst und Künstlern und damit zu einem allgemein verbindlichen Kunst-Nihilismus weiterentwickelt wird: „The furthest step towards concretism is of course a kind of art-nihilism. The concept opposes and rejects art itself, since the very meaning of it implies artificiality whether in creation of form or method.“¹⁵⁵ Diese Ablehnung von Kunst als privilegierter kultureller Einheit, die in Henry Flynts programmatischen Flugblatt „Down with Art“ von 1968 noch einmal zugespitzt formuliert wird¹⁵⁶, konnte allerdings nicht von allen partizipierenden Künstlern geteilt werden, wie aus einem Kommentar von Phillip Corner deutlich hervorgeht: „All das ist für Dich der Versuch, zu zeigen, daß nichts Kunst ist. Während es für mich klar ist, daß sie in allem steckt.“¹⁵⁷

Das Postulat der Notwendigkeit einer nihilistischen Anti-Kunst entwirft ein paradoxes Panorama der in der Maciunas'schen Fluxus-Konzeption enthaltenen Fragestellungen, denn „die dinge, die aus der kunst verschwinden müßten, sind wohl gerade die, die die kunst ausmachen“, wie es im Titel eines Zeichnungs-Zyklus von Tomas Schmit heißt. Hinsichtlich der Fluxus-Events kann dieses Paradox sehr deutlich nachvollzogen werden: das konkrete Objekt, der „found event“, das banale,

¹⁵³ Vautier, Ben, in: Hendricks, Jon (Hrsg.), Fluxus etc. Addenda 2, Ausstellungskatalog, Baxter Art Gallery, California Institute of Technology, Pasadena 1983, Buchrückseite.

¹⁵⁴ Friedman, Ken, The Twelve Criteria of Fluxus (1990), a.a.O. [FX 0800], S. 294.

¹⁵⁵ Maciunas, George, Neo-Dada in Music, Theatre, Poetry, Art (1962), a.a.O. [FX 1558].

¹⁵⁶ Flynt, Henry, Down with Art, New York (Fluxpress) 1968 [FX 703].

¹⁵⁷ Corner, Phillip, Manuskript, Cavriago 1993, zit. nach: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 38.

aus dem alltäglichen Leben entlehnte Ereignis benötigte weiterhin den Künstler als Medium für die Performance und die Bühne oder ähnliches als institutionellen Rahmen. „Non art can not exist - because it is art“¹⁵⁸, erklärt Ben Vautier und unterstützt damit Estera Milmans Urteil, daß sich die Konzepte „democratization“ und „the arts“ vermutlich gegenseitig ausschließen¹⁵⁹. Der Versuch, „to do away with art“ (Huysen), war von Beginn an als rhetorisches Projekt ohne Aussicht auf Erfolg konzipiert und hat in der Realität sehr wenig an den Prozessen der Rezeption und Konsumtion von Kunst verändert, wie es Lucy Lippard nachdrücklich formuliert hat¹⁶⁰. Und doch haben die inneren Widersprüche der „kunst-nihilistischen“ Fluxus-Logik, die sich trotz aller theoretischer Vorgaben lediglich innerhalb des Kunstsystems entfalten konnte, Fragen aufgeworfen, die für nachfolgende Künstlergenerationen maßgebend blieben, nämlich Fragen nach einer möglichen Repositionierung der Kunst-Erfahrung in der Domäne des einfachen Mannes - ein Motiv, dem Joseph Beuys Schlagwort „Jeder ist ein Künstler“ in späteren Jahren zu Weltruhm verhalf. Das Projekt der „Kunst für alle“, das von Flynt und Maciunas verschiedentlich unter dem Begriff des „Veramusement“ zusammengefaßt wurde¹⁶¹, welcher den Genuß von alltäglichen privaten Erfahrungen gegenüber der Konsumtion elitärer Kunstwerke favorisiert¹⁶², reicht tief in den utopischen Bereich hinein, weshalb Hans Belting das Phänomen Fluxus zurecht als „sozialen Traum“ bezeichnet.¹⁶³ Eine entsprechende Diagnose stellt auch Simon Anderson:

„The idea of ‚art for all‘ is an essentially utopian fantasy, particularly when that art is one that aims for an approach unhindered by historical prejudice; one that strives to avoid the mysteries, the myths, the egotism of the

¹⁵⁸ Vautier, Ben, in: Movin, Lars, *The Misfits. Thirty Years of Fluxus*, Videodokumentation, Dänemark 1993. Vgl. auch Brecht, George, Brief an George Maciunas und Henry Flynt, vom 18.4.1963 (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner Maciunas): „I see Anti-Art as an aspect of art.“

¹⁵⁹ Vgl.: Milman, Estera, (1992), a.a.O. [FX 1797], S. 32: „... we are somewhat aware that concepts such as ‚democratization‘ and ‚the arts‘ may well be mutually exclusive.“

¹⁶⁰ Lucy Lippard, in: Alicia Legg (Hrsg.), *Sol LeWitt*, S. 27 (zitiert nach: Flynt, Henry, *Mutations of the Vanguard* (1990), a.a.O. [FX 0671], S. 128): „...temporary, cheap, invisible, or reproducible art has made little difference in the way art and artists are economically and ideologically exploited“.

¹⁶¹ Vgl. u.a.: Flynt, Henry, *From Culture to Veramusement* (for the Morning of Wednesday, February 2, 1963), Presseerklärung, Originaltyposkript, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart [FX 0696]; Reprint in: Flynt, Henry, *Down with Art*, New York (Fluxpress) 1968 [FX 703], S. 1.

¹⁶² Vgl.: Flynt, Henry, *Mutations of the Vanguard* (1990), a.a.O. [FX 0671], S. 112: „I argued that entertainment should be replaced by a new modality of appreciation of private experience... = veramusement or brend... Unlike those artists who have used ‚anti art‘ gestures as the material of art careers, my critique of art - while hopelessly utopian - was coherent and earnest.“

¹⁶³ Vgl.: Belting, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München (C.H. Beck) 1998, S. 455: Kapitelüberschrift: „Fluxus als sozialer Traum“. Vgl. auch: Kellein, Thomas, *Fröhliche Wissenschaft* (1987), a.a.O. [FX 1316], S. 101: „Fluxus war die konkrete Utopie, allen den Zugang zu einer solchen Klasse zu ermöglichen und allen die Scham vor den Produkten, die aus einer solchen Klasse kommen mochten oder nicht, zu nehmen.“

individual artist; and one that attempts to strike simply at the heart of everyone's everyday experience."¹⁶⁴

4.7 „I make Jokes“ Fluxamusement und Vaudeville

Im Zuge der Neubewertung des jedermann zugänglichen Alltagserlebnisses adaptierte George Maciunas Henry Flynts „Veramusement“-Begriff und förderte eine Integration von humoristischen Stilmitteln, wie Witzen, Gags, Spielen und ähnlichen Motiven der populären Kultur, in das Konzept des „Concretism“ unter der Rubrik „Fluxamusement“ als Kampfmittel gegen die seriöse Kultur und Basis der Demokratisierungsversuche der Kunst¹⁶⁵.

„Maciunas did not appreciate the cerebral and the exalted. He turned toward jokes and vulgarity. Increasingly, the public welcomed this, relieved at being allowed to escape from formidable art. All this was crucial in shaping and establishing the Fluxus esthetic.“¹⁶⁶

Humor, Amusement und Entertainment wurden als kontrapunktisch zur ernsten Kunst empfunden und die nicht zu übersehende karnevalistische Tendenz diverser Fluxus-Events wurde häufig als Speerspitze „to combat the pretensions of high art“ (Smith) eingesetzt. In einem 1978 mit Larry Miller geführten Interview reduziert Maciunas die historische Position von Fluxus auf diesen Aspekt: „I think its good, inventive gags. There's a lot, too much high art; in fact that's why we were doing Fluxus. We never intended to be high art. We came out to be like a bunch of jokers,“¹⁶⁷ und fügt eine Anekdote über die Antragstellung für einen Kredit bei einer großen New Yorker Bank an, in dessen Verlauf Maciunas, gefragt nach seinem Betätigungsfeld, die lakonische Berufsbezeichnung „I make jokes“ angegeben hatte¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Anderson, Simon, Fluxus Publicus (1993), a.a.O. [FX 0075], S. 66.

¹⁶⁵ Vgl.: Smith, Owen, Art, Life and the Fluxus Attitude, in: Hapgood/Lauf (Hrsg.), FluxAttitudes, Heckling Catalogue, Gent, 1991 [FX 2464], S. 55: „If art is serious business, then Fluxus is funny business. In the 1960s and 1970s, Fluxus began to increasingly make use of humor, jokes, gags and games as a means to question the basis of serious culture.“

¹⁶⁶ Flynt, Henry, Mutations of the Vanguard (1990), a.a.O. [FX 0671], S. 112.

¹⁶⁷ Maciunas, in: Miller, Larry, Interview with George Maciunas (1978), a.a.O. [FX 1787], S. 22.

¹⁶⁸ Ebd., S. 24.

Der Einsatz von humoristischen Stilmitteln in den diversen Fluxus-Aktivitäten stellt darüber hinaus aber auch den Versuch dar, eine breitere Kommunikationsbasis mit einem nicht-elitären Publikum und eine allgemein verständliche Sprache zu etablieren. Dies wird vor allem in Maciunas' Film-Projekten und der Bewunderung für das populäre Entertainment, die in den verschiedensten Schriften und Manifesten immer wieder durchbricht, erkennbar. Bruce Jenkins beschreibt die Fluxfilms als „comedies“ und erkennt in diesem Umstand eine direkte Bemühung, eine anti-bourgeoise, populistische Ebene der Kunstproduktion zu erreichen:

“But what finally may have linked in the cinephilia of Maciunas to the cultural intervention of Fluxus were the populist roots of film and the central role of humor in both enterprises. The appeal of humor for Maciunas (,I was mostly concerned with humor, I mean like that' s my main interest') seems to have been grounded, at least partially, in early cinematic models. Like other Anti-Art movements in this century, the burgeoning Fluxus enterprise recognized in these popular entertainments not only the aggression endemic to every comedic form but also a distinctly antisocial, antibourgeois sensibility at play in the physical humor, sight gags, caricatures and parody of classic silent comedy.

As Maciunas seemed well aware, film comedy illuminated an inverted world in which the weak triumphed, hypocrisy was unmasked, and the maintenance of law and order fell onto the sloping shoulders of the blundering cops at Keystone.”¹⁶⁹

Was für die Hinwendung zur filmischen Produktion gilt, tritt noch elaborierter in Maciunas' Anleihen an den frühen Varieté-Veranstaltungen zutage. Der amerikanische Begriff für das Varieté-Theater - „Vaudeville“ - bestimmt neben der erklärten Heldenfigur Spike Jones¹⁷⁰ schon seit den frühen Veranstaltungen der AG Gallery Series seine Argumentation für das „Fluxamusement“: „A number of the AG announcements contain references to forms of popular entertainment, particularly ,vaudeville'. The use of the word vaudeville is significant both as a reference point for the audience and as a defining characteristic of certain forms of enjoyable and entertaining activities.”¹⁷¹ Abgesehen von zahlreichen bildlichen Motiven seiner

¹⁶⁹ Jenkins, Bruce, Fluxfilms in three false starts, in: Armstrong/Rothfuss/Jenkins (Hrsg.), *The Spirit of Fluxus*, Ausstellungskatalog, Walker Art Center, Minneapolis u.a., Minneapolis 1993 [FX 1221], S. 125.

¹⁷⁰ Vgl. Friedman, Ken, *The Twelve Criteria of Fluxus* (1990), a.a.O. [FX 0800], S. 137: „... his peculiar vision of Spike Jones as the central figure in the rebirth of art“.

¹⁷¹ Smith, Owen F., *Proto-Fluxus in the United States* (1992), a.a.O. [FX 2466], S. 51.

Publikationen, die Momente, Personen und Geräte des Varieté-Theaters zeigen¹⁷², hat Maciunas die Bedeutung des Vaudevilles für eine „Kunst für alle“ in vielen Manifesten und Kommentaren unermüdlich dem elitären Paradigma der seriösen Kunst gegenübergestellt:

„Fluxus Konzerte tendieren dazu, Vaudevilles oder manchmal Satiren seriöser Konzerte zu sein. Bestimmt nicht ‚große Opern‘, die dann und wann aus unerklärlichen Gründen ‚happenings‘ genannt werden, es sei denn sie sind wirklich nicht geprobt und nicht inszeniert...“¹⁷³

Die einfache, populistische Unterhaltung wurde dem „vulgären Schock“ (Maciunas) vorgezogen und findet auch in Maciunas' umfangreichen Archiv zu früheren Varieté-Persönlichkeiten ihren Widerhall.

Trotz der vielen Hinweise auf die Vorbildfunktion des Varieté-Theaters für George Maciunas' Vorstellungen von Fluxus als Form einer populären Unterhaltungskunst, hat die umfangreiche Forschung zu Fluxus diesen Aspekt bisher kaum gewürdigt. Eine kurze Betrachtung dieser in den ersten drei Dekaden dieses Jahrhunderts dominierenden Theater Form erscheint aber durchaus lohnend.

Der Begriff „Vaudeville“ wurde in den 40er-Jahren von der amerikanischen Umgangssprache adaptiert und läßt sich bis ins Frankreich des 15. Jahrhundert zurückverfolgen. Im Tal der Vire in der Normandie komponierte ein Müller namens Olivier Basselin einen Liedzyklus, dem er den Titel „Vaux-de-Vire“ gegeben hatte, welcher über eine Zeitspanne von 200 Jahren, in denen der Zyklus zum populären Liedgut gehörte, zu „Voix-de-ville“ oder den „Stimmen der Stadt“ transformiert wurde¹⁷⁴. Volkslieder von ähnlicher Form und Qualität wurden in der historischen Entwicklung von theatralischen Aufführungen immer häufiger zwischen gesprochenen und pantomimischen Darbietungen als erkennbare Zäsuren eingesetzt, was die amerikanische Adaption des Vaudeville-Begriffs, der seit 1890 als Synonym zum englischen Wort „Variety“ gebraucht wird, erklären mag¹⁷⁵.

¹⁷² Als Beispiel sei hier lediglich ein Plakat für Nam June Paiks „Fluxfest at Hippodrome: Flux Sonata 4“ vom 5. Mai 1975 angeführt, das eine alte Abbildung eines Mannes zeigt, der eine Kanonenkugel fängt: „L'homme aux boules de canon“.

¹⁷³ Maciunas, George, Neo-Dada in Music, Theatre, Poetry, Art (1962), a.a.O. [FX 1558].

¹⁷⁴ Zur Begriffsgeschichte: Library of Congress, The American Variety Stage Collection, elektronische Präsentation im Internet, Washington 1998; und Slide, Anthony, The Encyclopedia of Vaudeville, Westport/London 1994, Introduction.

¹⁷⁵ Vgl.: Concise Encarta, Stichwort: „Vaudeville“, Internet-Lexikon, 1998.

Die Form des Vaudeville Theaters entstand aus den früheren Minstrel-Shows, die als „theatrical road shows“ die amerikanischen „hinterlands“ bereisten¹⁷⁶. Diese vielfältigen, szenischen Aufführungen bevorzugten deutliche Handlung und grobe Überzeichnungen gegenüber den sublimeren Feinheiten des künstlerischen Theaters. Eine typische Vaudeville-Show bot ihrem Publikum „a little bit of everything“ (Slide) in durchschnittlich etwa acht bis vierzehn Akten oder „turns“. Eine durchschnittliche Aufführung bestand aus vielleicht zehn Akten, die magische Zaubervorführungen, musikalische Nummern - vor allem ein- und zweistimmige Singstücke -, Tänze, akrobatische Darbietungen, Jongliernummern, „comedy routines“, Imitationen von zeitgenössischen Berühmtheiten, Auftritte von Kriminellen und körperlich Versehrten, sowie Tierdressuren einschlossen. Der große Vaudeville-Impressario Edward Albee konstatierte dem Vaudeville-Theater 1923 in der Zeitschrift „Variety“ einen dezidiert demokratischen Ansatz:

„In vaudeville, there is always something for everybody, just as in every state and city, in every county and town in our democratic country, there is opportunity for everybody, a chance for all.“¹⁷⁷

Eine Feststellung, die George Maciunas' Bewunderung für diese frühe Form der Unterhaltung leicht verständlich macht. Die Varieté-Bühnen zogen verständlicherweise bis in die zwanziger Jahre wesentlich größere Publikumsmengen an, als das legitimierte, klassische Theater, das ernsthafte literarische Werke zur Aufführung brachte - eine Tatsache, die nicht nur in der Bandbreite der Darbietungen zu suchen ist.

„Compared to the legitimate theater, which appealed, for the most part, to elite audiences, the variety stage was democratic and broad in approach. The variety stage strove to attract all classes of people from every cultural background by offering varied programs and relatively low admission fees.“¹⁷⁸

Die verschiedenen Akte des Vaudeville, im Besonderen jene mit gesprochenem Inhalt, brachten Themen zur Sprache, die hinsichtlich des alltäglichen Lebens als relevant erscheinen mußten: Einwanderung, völkische Abstammung und Rassen-

¹⁷⁶ Zu Minstrel Shows: Vgl.: Library of Congress, The American Variety Stage Collection, elektronische Präsentation im Internet, Washington 1998.

¹⁷⁷ Albee, Edward, zit. nach: ebd.;

¹⁷⁸ Ebd.

diskriminierung, Geschlechterrollen, urbanes Leben, Industrialisierung, Technologie (Automobil und Telefon) und soziale Probleme, wie beispielsweise Alkoholismus. „But the major aim of a vaudeville scriptwriter was not to be a sociologist or cultural historian - rather, he or she wanted to entertain the audience in as many ways as possible.“¹⁷⁹

Die Darsteller dieser amerikanischen Institution des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts entstammten meist selbst demselben Background, wie ihr Publikum: einer sozial schwachen, großstädtischen Arbeiterklasse, was auch die komfortable Übereinstimmung zwischen Akteur und Zuschauer, die das Varieté so beliebt machte¹⁸⁰, begründet. Susan A. Glenn führt die so erfolgreiche Zurschaustellung des „WASP establishment“ und den „anarchic spirit“, der vor allem in Form der sozialen Kritik an den Lebensbedingungen der „Depression Era“ unter anderem auf die Kombination von schnellen Wortspielen, Gags und physisch dargestelltem Humor, die der Filmwissenschaftler Henry Jenkins als Besonderheit der „vaudeville aesthetic“¹⁸¹ ausweist, zurück¹⁸². Dieses sozialkritische Potential wurde in den 30er-Jahren durch die Adaption des Hollywood-Kinos zugunsten der Nachfrage nach romantischen Themen und klar gekennzeichneten fiktionalen Charakteren aufgegeben und bald darauf vollständig assimiliert.¹⁸³

„maciunas' unlogische tendenz, durch altmodische förmliche kleidung der sache so etwas operettiges zu geben“¹⁸⁴, wie es Tomas Schmit formuliert, muß daher als Rückgriff auf ein verdrängtes anarchistisches und gleichzeitig populäres Potential des Vaudeville-Theaters verstanden werden und steht damit nicht im Gegensatz zu seinem so radikal formulierten Reformprogramm. „Fluxus ist ernst!“ lautete ein wohldurchdachter Kommentar eines Besuchers der Kölner „Happening & Fluxus“-Ausstellung von 1970¹⁸⁵.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Vgl.: Slide, Vaudeville (1994), a.a.O. (siehe Anmerkung 173).

¹⁸¹ Jenkins, Henry, What made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic, New York (Columbia University Press) 1992.

¹⁸² Glenn, Susan A., A Hero! Is dot a Business? Vaudeville Comedy and American Popular Entertainment, in: Reviews in American History, No. 4, Vol. 23 (1995), S. 652.

¹⁸³ Vgl.: Jenkins, Henry, What Made Pistachio Nuts?, a.a.O. (siehe Anmerkung 180).

¹⁸⁴ Schmit, Tomas, über f., in: Block, René (Hrsg.), 1962 Wiesbaden Fluxus 1982, Ausstellungskatalog, Wiesbaden 1982 [FX 2392/2395], S. 96. Schmit liegt daher auch völlig falsch in der Annahme, „maciunas habe keine ahnung von dem was er in die wege leitete“.

¹⁸⁵ Fernsehbeitrag, WDR 1970: Maenner, Peter (Dir.), Happening & Fluxus. Köln 1970, Deutschland 1970, 45 min.;

4.8 Übergangslösung: Maciunas und Majakowskij

Das scheinbare Paradoxon, einer antikünstlerischer oder gar Kunst-nihilistischen Konzeption wurde von Maciunas mit dem Argument aufgelöst, es handle sich dabei lediglich um eine „übergangslösung bis zu der zeit, da die schönen künste endgültig abgeschafft und die ehemaligen künstler in die sozial konstruktiven berufe umgeschult seien“¹⁸⁶. Die innerhalb oder außerhalb des etablierten Kunstbetriebs stattfindenden Fluxus-Aktivitäten wurden daher lediglich als temporäre, funktionalisierte, pädagogische Hilfsmittel dargestellt:

„Thus Fluxus is definetly against the art objects as non-functional commodity - to be sold and to make livelihood for an artist. It could be temporarily and have the pedagogical function of teaching people the needleseness of art including the eventual needlessness of itself. It should not be therefore permanent.“¹⁸⁷

Aus diesen Vorgaben läßt sich die primäre Intention des Maciunas'schen Programms, nämlich den Menschen zu einer generell gesteigerten ästhetischen Rezeptivität im Rahmen der alltäglichen Erfahrungswelt zu verhelfen, ableiten, die parallel mit der Hoffnung auf „ein gleichzeitiges Verschwinden von Kunst und kapitalistischem Staat“¹⁸⁸ formuliert wurde. Im Zentrum dieser utopistisch anmutenden Vision steht die vom russischen Konstruktivismus inspirierte Vorstellung von der Aufgabe künstlerischer Professionalität, die als unproduktives Element der Gesellschaft empfunden wurde.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Schmit, Tomas, über f., in: Block, René (Hrsg.), 1962 Wiesbaden Fluxus 1982, Ausstellungskatalog, Wiesbaden 1982 [FX 2392/2395], S. 97.

¹⁸⁷ Maciunas, George, zit. nach: Jon Hendricks, Introduction to the Exhibition, in: Philpot, Clive / Hendricks, Jon (Hrsg.), Fluxus. Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York 1988 [FX 2189].
Maciunas weist an verschiedenen Stellen auch auf die pädagogische Funktion der Fluxus-Veranstaltungen hin, u.a.: „Concerts serve only as educational means to convert the audience to such non-art experiences in their daily lives.“ Zit. nach: Philpot, Clive, Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo, in: Philpot, Clive / Hendricks, Jon (Hrsg.), Fluxus. Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York 1988 [FX 2189], S. 13.

¹⁸⁸ Vgl. Altshuler, Bruce, (1991), a.a.O. [FX 0061], S. 19: „Maciunas, however, hoping for the withering away of art along with that of the capitalist state.“

¹⁸⁹ Vgl.: Maciunas, George, Neo-Dada in Music, Theatre, Poetry, Art (1962), a.a.O. [FX 1558]: „If man could experience the world, the concrete world surrounding him, (from mathematical ideas to physical

„(T)o establish (an artist's) nonprofessional, nonparasitic, nonelite status in society, he must demonstrate own dispensibility, he must demonstrate self-sufficiency of the audience, he must demonstrate that anything can substitute art and anyone can do it".¹⁹⁰

Die Fluxus Künstler wurden demnach auch unermüdlich dazu angehalten, ihre Energien „sozial konstruktiven Zielen" zuzuführen¹⁹¹, und damit die Lebensbedingungen zu verbessern und nicht die Entwicklung der schönen Künste voranzubringen¹⁹². Während diese Programmatik bei Joseph Beuys positivistisch formuliert wurde, erscheinen die Bildenden Künste bei Maciunas als notwendig zu reformierendes Rotes Tuch, wie sich Larry Miller erinnert:

„Die meisten Professionellen in der Welt der schönen Künste wissen, daß sie kein Schutzreservat für idealistische oder romantisches Verhalten darstellt. Ihre kulturellen Vorzüge sind mit genausoviel Egoismus, Opportunismus, politisch oder ökonomischem Beschluß durchgesetzt, wie jedes andere menschliche Unternehmen auch. Es war Georges spezielle Mission, all diese Illusionen ins rechte Licht zu setzen, und er war immer darauf aus, zu demonstrieren, daß die Kunstwelt ohne Kleider dasteht. Künstlern gegenüber war er wahrscheinlich der strengste Kritiker überhaupt, und die vernichtendsten Urteile sparte er sich für all jene auf, die er für sich selbst glorifizierende Egoisten hielt, die mit den ‚Hochkunst‘-Baronen gemeinsame Sache machten.“¹⁹³

Die Vorstellung von einem gesellschaftlich unproduktiven künstlerischen Professionalismus weist deutlich auf historische Bezüge hin, die die Anleihen bei

matter) in the same way he experiences art, there would be no need for art, artists and similar ‚nonproductive‘ elements.“

¹⁹⁰ Maciunas, zit. nach: Smith, Owen F., Fluxus: A Brief History and other Fictions (1993), a.a.O. [FX 2465], S. 25.

¹⁹¹ Vgl.: Schmit, Tomas, über f. (1982), a.a.O. [FX 2392/2395], S. 98: „... und sein brot solle der (ehemalige) künstler sich durch sozial konstruktive arbeit verdienen, indem er sich den angewandten künsten zuwendet, design journalismus grafik architektur drucken und dergleichen... uff.“
Vgl. auch: Allen, Roy F., Fluxus and Literature, in: Milman, Estera (Hrsg.), Fluxus - A Conceptual Country, Visible Language, 26:1/2, Rhode Island School of Design, Providence 1992 [FX 0044], S. 71: „Fluxus opposes art as a ‚nonfunctional commodity‘; it is thus ‚antiprofessional‘: the Fluxist is supposed to earn his bread by participating in the general, utilitarian labors of society. And because the artist must consider function when he labors, there is no space for solipsistic message or other personal intrusion on the part of the artist“.

¹⁹² Vgl.: Smith, Owen F., Fluxus: A Brief History and other Fictions (1993), a.a.O. [FX 2465], S. 30: „They even began to question the very role of the artist and the nature of art works: Is an artist someone who has special talents that make her or him better than other people? Is a work of art intrinsically valuable? Does a work of art have to be made by an ‚artist‘? Does a work of art have to be an object?“

¹⁹³ Miller, Larry, Fluxus Vortex, Manuskript, New York 1994, zit. nach Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 276-277.

futuristischen Barrikadenstürmen und der Demystifikation der Kreativität im Dadaismus an Bedeutung für Fluxus weit überragen: „Fluxus objectives are social (not aesthetic). They are connected to the group of LEF... of 1929 (sic!) in Soviet Union.“¹⁹⁴ Die von Maciunas oft wiederholte Berufung von Majakowskijs LEF („Levyi front iskusstsv“), der „Linken Front der Künste“ in der nachrevolutionären Phase der Sowjetunion, der zwischen 1923 und 1928 unter anderen Brik, Assejew, Kuschner, Arwadow, Tretjakow, Lawinskij und Rodschenko angehörten, in die kunsthistorische Ahnenreihe der Fluxus-Organisation, beleuchtet den revolutionären oder politischen Aspekt von Maciunas' Konzeption, der in der Hauptsache auf die ikonoklastischen Tendenzen Henry Flynts zurückgeht. Photographien von Flynts berühmter Lesung „From Culture to Veramusment“ am 28. Februar 1963 in Walter de Marias New Yorker Atelier¹⁹⁵ zeigen den Redner vor einer vergrößerten Abbildung von Wladimir Majakowski und einigen Spruchbändern, die in der vorangegangenen „Demonstration Against Serious Culture“ vor den Haupteingängen von MOMA, Met und Philharmonic Hall (Lincoln Center) von den Demonstranten getragen wurden¹⁹⁶. Flynt sprach an diesem Abend vor ca. 20 Zuschauern, die beim Eintreten in das Studio zunächst über eine Fußmatte mit dem Bildnis von Leonardo da Vincis „Mona Lisa“ treten mußten, über seine Veramusement-Theorien, die die Sensibilität für Alltagserlebnisse der andächtigen Betrachtung von Kunstwerken überordnet, und gab in der folgenden Diskussion als deren Quellen Majakowskijs LEF-Doktrien an¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Maciunas, zit. nach: Hendricks, Jon, Introduction to the Exhibition, in: Philpot, Clive / Hendricks, Jon (Hrsg.), Fluxus. Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art, New York 1988 [FX 2187], S. 24. Die verblüffende Tatsache, daß Maciunas, trotz der häufig gezogenen gedanklichen Verbindungen zur LEF, die Gruppe mit der Jahreszahl 1929 verknüpft, einem Zeitpunkt, zu dem die LEF längst schon nicht mehr Bestand hatte, erscheint an dieser Stelle bemerkenswert. Um so erstaunlicher ist aber, daß dieser Datierungsfehler in der gesamten Literatur nur von Jon Hendricks bemerkt wurde.

Vgl. auch: Maciunas, Brief an Tomas Schmit, 1964, zit. nach Home, Stewart, The Assault on Culture (1988), a.a.O. [FX 1176], S. 56: „Fluxus goals are social (not aesthetic). They (ideologically) can be related to those of the 1929 LEF Group in the Soviet Union and are set up like this: step by step elimination of the Fine Arts (music, drama, poetry, painting, sculpture etc. etc.). This motivates the desire to direct wasted material and human capabilities towards constructive goals such as the Applied Arts: industrial design, journalism, architecture, engineering, graphic and hypographic arts, printing etc., which are all areas that are closely related to the fine arts and offer the artist better career opportunities.“

¹⁹⁵ Eine dieser Photographien wurde als Titelbild von Flynts „Down with Art“-Pamphlet publiziert; Vgl.: Flynt, Henry, Down with Art, New York (Fluxpress) 1968 [FX 0703] Titelseite.

¹⁹⁶ Dies war die erste von Flynts Demonstrationen solcher Art, an deren späteren Folgeveranstaltungen auch George Maciunas und Ben Vautier teilnahmen. Die Demonstration vor den großen Kulturinstitutionen New Yorks fand am Vortag der Lesung (27.2.1963) statt.

¹⁹⁷ Die Vorbildfunktion der LEF wird von Flynt auch an anderen Stellen seiner theoretischen Schriften ausgeführt, so u.a. in: The Russian-Soviet-Anti-Art-Tradition will serve the Working Class!, Typoskript, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

Die revolutionäre Konzeption Majakowskij fand über Henry Flynt sehr schnell Eingang in George Maciunas' Vorstellungen der Fluxus-Organisation. In dem schon zitierten Brief an Tomas Schmit vom Januar 1964 schreibt er:

„Du wirst feststellen, daß die besten Revolutionäre alle regelrecht arbeiten und praktizieren, was sie predigen und propagieren! Castro etwa leitet außer, daß er Reden hält (Propaganda), eine Regierung. Könntest Du dir vorstellen, daß er nur Reden hielte und die Regierungsführung einem anderen überließe? Alle LEF-Revolutionäre von 1929 arbeiteten als Journalisten oder in angewandten Künsten. Alle Fluxusleute (außer Paik und Dir) arbeiten, zum Teil in ganz anderen Bereichen.“¹⁹⁸

Ken Friedman leitet aus diesem Ansatz eine generelle Einstellung zur Rolle des Künstlers in der Gesellschaft ab:

„Russian revolutionary art group such as LEF was a profound influence on some of us, most significantly George Maciunas... The idea that you can be an artist and - at the same time - an industrialist, an architect or a designer is a key to the way we view our work and our role in society.“¹⁹⁹

Maciunas erwartete von den mit Fluxus assoziierten Künstlern, daß sie den größten Teil ihrer Zeit der Fluxus-Organisation widmeten und zusätzlich ein „normales Leben“ in nichtkünstlerischen Berufen führten, ganz so wie es die Revolutionäre der „Linken Front der Künste“ als Journalisten, Grafiker, Plakatmaler und Fotografen getan hatten²⁰⁰.

Die von Majakowskij angeregte Gründung der LEF, zu der sich im Frühjahr 1923 Schriftsteller, bildende Künstler, Kritiker, Theater- und Filmleute zusammenschlossen²⁰¹, muß als ein Versuch gewertet werden, die fundamentalen Positionen der „linken“ Avantgarde zu verteidigen, gleichzeitig aber das Produktionskonzept den veränderten sozialen, institutionellen und medialen Bedingungen anzupassen,

¹⁹⁸ Maciunas, Brief an Tomas Schmit, Januar 1964; zit. nach: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 111.

¹⁹⁹ Friedman, Ken, Fluxus and Company (1990), a.a.O. [FX 0804], S. 328.

²⁰⁰ Es ergeben sich hier auch interessante Parallelen zu Marcel Duchamps Leben und Werk, der nämlich seinen Lebensunterhalt als Lehrer bestritt.

Majakowskij selbst verläßt nach der Oktoberrevolution seinen Schreibtisch, die Literatenzirkel und Kellercafés der Kunstjünger. Er beginnt seine Arbeit an den berühmten „Rosta“-Fenstern, agitatorischen Schaufenstern der „Russischen Telegraf-Agentur“, Vorläuferin der heutigen „Tass“, und beteiligt sich aktiv an der Arbeit des Volkskommissariats für Bildungswesen.

²⁰¹ Vgl.: Majakowskij's Autobiographie, Ich selbst, in: Majakowskij, Wladimir, Ich. Ein Selbstbildnis, Collagiert und kommentiert von Karl Dedecius, Frankfurt (Suhrkamp) 1973; siehe Kapitel: „Das Jahr 23“.

wobei die direkte Beteiligung des Künstlers an der praktischen Gestaltung der Umwelt als oberste Richtlinie ausgegeben wurde. Der „Wille zur Utilitarisierung der Kunst bei gleichzeitiger Ästhetisierung des Lebens“²⁰² wurde von Wladimir Majakowskij schon zu Beginn der Revolution aufgegriffen und vier Jahre später, in seinem „Befehl an die Armee der Kunst“ von 1921, endgültig als Verteidigung der „konkreten Kunst“ formuliert:

„Während wir Zeit verschwenden
im Zorn zurück, wächst vorn
das Jammern der Gegenstände:
,Gebt uns die neue Form!‘“²⁰³

Hatte Immanuel Kants Ästhetik und die klassische Hochkunst des Bürgertums durchaus das „interesselose Wohlgefallen an einem schönen Gegenstand“ gefordert und das Selbstzweck-Credo der Entwicklung zur „l'art pour l'art“ gefördert, so predigt nun dieser klassische Poet der proletarischen Revolution unbedingt die soziale Zweck- und Nutz-Bestimmung der Kunst in äußerster Dienstentschiedenheit. „Ich will die sozialistische Kunst machen“²⁰⁴, entscheidet Majakowskij nach dem ausführlichen Studium der marxistischen „Kritik der politischen Ökonomie“ und Lenins „Zwei Taktiken“²⁰⁵ und fordert eine explizit „kommunistische Kunst“ ein²⁰⁶, die - als reine Gebrauchskunst oder „Faktographie“ - die alte Schönheit ausweisen und die Musen ins Museum verbannen sollte. Nicht mehr „über die Revolution“, sondern „für die Revolution“ zu schreiben²⁰⁷, sollte oberste Maxime der LEF werden, ein Programm, das durch die Opposition zum modischen Künstlerindividualismus bis hin zur „Kunstverleumdung“ (Huppert) und dem Verzicht auf das ästhetische Kulturerbe ein ideales historisches Vorbild für die Fluxus-Konzeption von Maciunas lieferte. Auch Roland Barthes 1971 formuliertes, oben bereits erwähntes Postulat vom Vorrang der „Texte“ vor den „Werken“ findet sich bei

²⁰² Ditschek, Eduard, Politisches Engagement und Medienexperiment. Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre, Tübingen (Gunter Narr) 1989, S. 83.

²⁰³ Majakowskij, Wladimir, Befehl an die Armee der Kunst (1921), zit. nach: Dedecius, Majakowskij (1973), a.a.O. (siehe Anmerkung 204), S. 123-125.

²⁰⁴ Majakowskij, Wladimir, zit. nach Huppert, Hugo, Wladimir Majakowski. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1965, Auflage von 1991, S. 36.

²⁰⁵ Zum frühen Studium der kommunistischen Streitschriften siehe ebenfalls Huppert, Hugo, Wladimir Majakowskij (1965), ebd.: „Sie lehren den Knaben Marxens "Vorwort zur Kritik der politischen Ökonomie" schätzen. "Es gibt kein Kunstwerk, das mich mächtiger mitgerissen hätte..."

²⁰⁶ Vgl.: Majakowskij, Wladimir, Brief an F. Tschuschak, Moskau, 22. Januar 1923: „Doch vergessen Sie nicht, daß das Ziel unserer Vereinigung die kommunistische Kunst ist (Teil der Komkultur und des Kom. überhaupt!) - (...) ein Gebiet, wo die Praxis, die Intuition oft den tüchtigsten Theoretiker überrundet.“ In: Dedecius, Majakowskij (1973), a.a.O. (siehe Anmerkung 204), S. 164.

²⁰⁷ Huppert, Hugo, Wladimir Majakowskij (1965), a.a.O. (siehe Anmerkung 207), S. 59

Majakowskij bereits angelegt: (D)er Literaturschaffende habe „im sozialen Auftrag“ revolutionär-utilitaristische Tagesproduktion zu liefern, er habe die Belletristik zu verlassen und der Publizistik zu dienen; die Zeit verlange vom Schreibenden nicht die Erfindung, sondern die Zeugenschaft, nicht das Fiktive, sondern das Faktische; die neue Losung sei: die Dichtung als Dokument, die Literatur des Faktums.

In dieser neuen Doktrin, die sich keineswegs mit der leninschen Lehre von der parteinehmenden und parteilichen Literatur deckt (weil Lenin, wie Marx und Engels, im Realismus gerade die Kunst typisierender Erfindung schätzte und nicht den fotografischen oder faktografischen Abklatsch der Wirklichkeit) - in dieser neuen Zielsetzung also erblickten Majkowskij und sein Kreis eine Zeitlang das eigentliche Wesen der literarischen Umwälzung, „den erforderlichen Dienst am Tage, das Geheiß der Gegenwart.“²⁰⁸ In seiner Autobiographie schreibt Majakowskij für das Jahr 1925:

„Den Roman habe ich im Kopf fertig, brachte ihn aber nicht zu Papier, weil: in der Endphase überkam mich der Haß gegen das Erfundene, und ich nahm mir vor, auf Namen und Fakten zu bauen. Übrigens gilt das auch für die Jahre 26-27.“²⁰⁹

und für das Jahr 1926:

„In der Arbeit neige ich bewußt mehr und mehr zum Zeitungsschreiber. Feuilleton, Spruchband. Die Poeten zetern - können aber selbst nicht zeitungsschreiben, sondern veröffentlichen größtenteils in unverbindlichen Beilagen. Ich aber finde den lyrischen Quatsch lächerlich, weil er leicht zu machen ist und niemanden, außer der eigenen Frau Gemahlin, interessiert. Schreibe für Iswestija, Trud, Rabotschaja Moskwa, Sarja Wostoka, Bakinskij Rabotschij und andere.

Zweite Arbeit - ich setze die unterbrochene Tradition der Troubadoure und der fahrenden Sänger fort. Reise von Stadt zu Stadt und trage vor.“²¹⁰

In Majakowskij's Zielsetzung einer Festigung der Wortkunst - „als Meisterschaft der Sprache, aber nicht als ästhetische Stilisierung, sondern als Könnerschaft, jede beliebige Aufgabe der postrevolutionären Phase im geschriebenen Wort zu er-

²⁰⁸ Ebd., S. 52.

²⁰⁹ Majakowskij, Wladimir, Ich selbst, in: Dedecius, Majakowskij (1973), a.a.O. (siehe Anmerkung 204), S. 70.

²¹⁰ Ebd., S. 71.

füllen“²¹¹ - schwingen verschiedene grundlegende Prinzipien der späteren Fluxus-Aktivitäten mit: die höhere Bewertung der konkreten, realistischen oder konstruktiven Kunst gegenüber der illusionistisch-ästhetisierten, die Ausmerzungen des „Ich“ und jeglichem Privaten und Poetischen aus Literatur und Bildender Kunst, wie es schon Marinetti gefordert hatte²¹², die Aufhebung der Trennung von „hohen“ und „niederen“ Kunstformen, die Ausweitung des künstlerischen Materials und die Integration volkstümlicher Präsentationsformen wie Revue, Kabarett, Zirkus und Film in das künstlerische Schaffen²¹³.

Majakowskijs Devise, „(d)ie Kunst zu offenbaren, den Künstler zu verbergen“²¹⁴, ist Ausdruck einer allgemeinen Skeptik gegenüber einer von der Wurzel her angefault beurteilten russischen Bürgerkultur und einer prostituierten Kunst der herrschenden Klasse und Bekenntnis zu einer Grundthese des dialektischen Materialismus, der sich auch George Maciunas in seinen Kommentaren zum angestrebten „Concretism“ der Fluxus-Arbeiten beständig das Wort redete, nämlich: „Wahrheit ist immer konkret!“²¹⁵ Sowohl Majakowski als auch Maciunas scheinen in dieser Hinsicht immer noch vom Pathos einer direkten Beteiligung des Künstlers an der praktischen Gestaltung der Umwelt gekennzeichnet zu sein. In einem „Sendeschreiben an die Proletarischen Dichter“ von 1926 leiht Majakowskijs Stimme der Idee einer kollektiven Reform das Wort, innerhalb deren Rahmen sich das künstlerisch schaffende Individuum als „Vorbild des schöpferischen Arbeits-Menschen zu erkennen geben“ (Ditschek) sollte:

„Kommune ist Maßstab meinem Werk,
in sie ist meine Seele verliebt,
sie ist meiner Ansicht der höchste Berg,
sie ist meiner Ansicht das tiefste Tal.

(...)

Ich pfeife, Genossen, auf Eigentum,
auf Geld, auf Ruhm und anderen Klimbim!
Statt uns um poetische Macht zu hauen,
einen wir Worte, frech oder flau!

Laßt uns doch neidlos und namenlos bauen,

²¹¹ Majakowski, Wladimir, Über den Futurismus. Ein Brief, Moskau, 1. September 1922, in: ebd., S. 126.

²¹² Vgl.: Marinetti, zit. nach: Dedecius, Karl, Zum Thema, in: ebd., S. 210: „Das ‚Ich‘ muß aus der Literatur ausgemerzt werden, die ganze Psychologie muß vernichtet werden“.

²¹³ Vgl.: Ditschek, Eduard, Politisches Engagement und Medienexperiment (1989), a.a.O. (siehe Anmerkung 205), S. 85.

²¹⁴ Zit. nach: Dedecius, Karl, Zum Thema, in: Dedecius, Majakowski (1973), a.a.O. (siehe Anmerkung 204), S. 86.

²¹⁵ Vgl.: Huppert, Hugo, Wladimir Majakowski (1965), a.a.O. (siehe Anmerkung 207), S. 137.

Wort-Stein für Wort-Stein, am Kommune-Bau!
Vorwärts Genossen, im Gleichschritt, Gemeinde!"²¹⁶

Diese „Idee der Kommune“, die von diversen Angehörigen der „Neuen Front der Künste“ eben auch als „Front“ oder „Einheitsfront“ bezeichnet wurde²¹⁷, eine kämpferisch militärische Terminologie, die auch in Maciunas' Manifesten immer wieder zur Anwendung kommt, sollte als Grundhaltung der konstruktivistischen Avantgarde für eine Zerstörung der vorgefundenen Hierarchie und normativen Trennung der ästhetischen und außerkünstlerischen Funktionen und damit auch der überkommenen Abgrenzung von Kunst und „Leben“ sorgen. Nach H. Günthers Urteil verhält sich diese Avantgarde „im Hinblick auf die Kunst antiästhetisch, vertritt aber zugleich einen ‚ästhetischen Universalismus‘, indem sie die ästhetische Funktion auf neue Bereiche ausweitet.“²¹⁸

Solcherart Ausweitung wurde in den ebenfalls von den Mitgliedern der LEF bearbeiteten künstlerischen Bereichen der Bühne und des frühen Films vor allem durch die Einbeziehung populärer Unterhaltungsformen in die klassischen Künste, welche eine breitere Rezeptionsbereitschaft der „arbeitenden Klasse“ garantieren sollten, durchgesetzt. Dabei spielen laut Eduard Ditscheks Analyse nicht nur die Motive der Demokratisierung und Sabotage einer überkommenen künstlerischen Tradition durch den Einsatz des Vulgären und Volkstümlichen²¹⁹ eine wichtige Rolle, sondern auch die Antizipation einer neuen, realitätsnahen Gestaltungsmöglichkeit: Der Rekurs auf stilistische Elemente von Zirkus, Varieté und Revue, der auch in einigen Manifesten der italienischen Futuristen, die schon 1924 von Wladimir Scherschenjewitsch ins Russische übersetzt wurden, zur Sprache kommt, lieferte die essentiellen Gestaltungsmethoden, die in der dritten Nummer der Zeitschrift „LEF“ von Eisenstein und Tretjakow als „Montage der Attraktionen“ bezeichnet wurden. In seinen späteren Aufzeichnungen kommt Eisenstein zu dem Schluß, daß „in jener Zeit (...) offensichtlich das Music-Hall-Element der wichtigste Nährboden für die Herausbildung eines ‚montageförmigen‘ Verlaufs des künstlerischen Den-

²¹⁶ Majakowskij, Wladimir, Sendschreiben an die proletarischen Dichter (1926), in: Dedecius, Karl, Wladimir Majakowskij (1973), a.a.O. (siehe Anmerkung 204), S. 171.

²¹⁷ Vgl.: Tretjakow, Sergej, zit. nach Ditschek, Eduard, Politisches Engagement und Medienexperiment (1989), a.a.O. (siehe Anmerkung 205), S. 84: „Heute ist die wichtigste Front die Front der ideologischen Organisation des Menschen...“

²¹⁸ Günther, Hans, Proletarische und avantgardistische Kunst. Die Organisationsästhetik Bogdanovs und die LEF-Konzeption der ‚Lebenbauenden‘ Kunst, in: Ästhetik und Kommunikation, Vol. 4, Nr. 12, 1973, S. 74.

²¹⁹ Bezeichnendes Beispiel für diesen Rückgriff auf populistische Effekte ist die Schlußattraktion in Sergej Eisensteins Stück „Der Gescheiteste“, die den Zuschauer als „Hauptmaterial des neuen Theaters“ charakterisiert: kein wallender Vorhang, sondern eine Salve Knallfrösche unter den Sitzen der Zuschauer! Vgl.: Ditschek, Eduard, Politisches Engagement und Medienexperiment (1989), a.a.O. (siehe Anmerkung 205), S. 107.

kens"²⁰ war, ein Konstruktionsprinzip, das in all seinen Implikationen - v.a. der vulgären, schockartigen „Bearbeitung“ des Publikums²¹, aber auch der Hoffnung auf ein breiter gelagertes Verständnis auf Seiten der Zuschauer - auch bei der Zusammenstellung der Fluxus-Events und -Festivals zu einem festen Kriterium wurde.

4.9 Zwischenbemerkung: Fluxus Influx

Während es hinsichtlich der russischen Avantgarde der 1920er-Jahre und Wladimir Majakowskij's LEF als tradierter Allgemeinplatz gilt, der Konzeption einer realistischen, konkreten Kunst lediglich utopisches Potential zuzuerkennen, muß bei einer Beurteilung der Fluxus-Organisation die Frage erhoben werden, ob es sich bei George Maciunas' Plänen für eine neue soziale Kunst auf der Basis des „Concretism“ - zumindest unter Berücksichtigung der veränderten historischen Situation -, tatsächlich nur um eine lediglich rhetorisch formulierte Vision, ein gedankliches Artefakt handelt, oder ob Fluxus nicht doch die Inspiration und das Modell für gewisse politische Anwendungen bereitgestellt hat. In jedem Fall hat sich - neben Milan Knizak's aufregender politischer Karriere²² und Joseph Beuys' wichtigen Vorarbeiten zur Gründung der Grünen als ökologischer Partei in Deutschland²³ - über die Verbindung von George Maciunas und Fluxus zu Vytautas Landsbergis, dem heutigen Präsidenten des demokratisierten Litauens, eine

²⁰ Eisenstein, Sergej, zit. nach: ebd., S. 106.

Der Begriff „Music-Hall“ wird von Eisenstein vermutlich als Synonym für das Varieté-Theater gebraucht, da schon die Ausführungen der Futuristen an eine solche Definition gebunden waren.

²¹ Vgl.: ebd., S. 105: „In den Begriffen ‚Montage‘ und ‚Attraktion‘ reflektiert sich das Selbstverständnis der russischen Avantgarde als Begeisterung für die Technik und gleichzeitig als Freude am Spiel mit schockierenden Wirkungen. Die Attraktionsmontage war demnach nicht nur ein künstlerisches Verfahren, sondern auch eine Methode zur ‚Bearbeitung‘ des Zuschauers mit möglichst starken Reizen.“

²² Milan Knizak wurde nach Nam June Paik's Zeugnis aufgrund seiner Aktivitäten mit der Gruppe „Aktual“ in den 60er-Jahren ca. 300 Mal verhaftet und wurde zu einer ähnlichen Berühmtheit wie Vaclav Havel. Vom damaligen tschechischen Präsidenten als „Klassenfeind“ beschimpft, wurde ihm nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Systems von Havel sogar der Posten eines Kulturministers angeboten, den Knizak zugunsten der Direktorenstelle an der Akademie der Bildenden Künste ablehnte. (Vgl.: Paik, Nam June, A Short Trip on the Electronic Superhighway with Nam June Paik, Interview mit Florian Matzner, in: Bußmann, Klaus & Matzner, Florian (Hrsg.), Nam June Paik: eine data base, Stuttgart 1993 [FX 1726], S. 132-133.)

²³ Vgl.: Frank, Peter, Art for Life's Sake: The Fluxus Influence on Contemporary Culture, in: Oliva, Achille Bonito (Hrsg.), Ubi Fluxus ibi motus, Ausstellungskatalog, Biennale di Venezia, Venedig 1990 [FX 0750], S. 436: „Fluxus has provided inspiration and models for practical application: the ecological movement. From Maciunas' co-op-structures to the Organisation for Direct Democracy - one of the parent groups of the Green Party - which sometime Fluxus member Joseph Beuys introduced in the late sixties, the Fluxus spirit pervades popular ecological thought.“

amüsante Koinzidenz der Geschichte ergeben. Nam June Paik gibt ein beredtes Urteil über die kuriose Perspektive, daß „Fluxus die erste Kunstbewegung war, die einen Staat ins Leben rief und regierte“²²⁴.

„Vytautas Landsbergis beteiligte sich 1962 von Litauen aus aktiv an Fluxus, und er gründete die offizielle Oppositionspartei Litauens mit dem Namen ‚Sajudis‘ - und SAJUDIS bedeutet auf litauisch FLUXUS: Die Fluxuspartei überwand also offiziell die kommunistische Regierung und stürzte die gesamte Sowjetunion. Ich meine, in der gesamten Geschichte der Kunst hat eine Künstlerpartei nie jemals über eine Regierung obsiegt. Kannst du dir vorstellen, daß dieser kleine Bursche aus Litauen es mit der großen Sowjetunion aufnahm - und der Vorsitzende von Fluxus, George Maciunas, war ein Kommunist!... was für eine großartige Ironie.“²²⁵

Die Beziehungen von Landsbergis zu Fluxus wurden vom größten Teil der Literatur zum Thema als lediglich marginal eingestuft und man kann den litauischen Präsidenten wohl zu keiner Zeit als zum engen Fluxus-Kern zugehörig charakterisieren. Und doch beteiligte sich Landsbergis, obwohl immer noch im sowjetischen Litauen isoliert, insgesamt dreimal am Fluxus-Mail-Art-Event „Spatial Poem“, das von Mieko Shiomi in Osaka organisiert wurde. Sein Beitrag aus dem Jahr 1966 verdeutlicht die globale Operationsweise der Fluxisten:

„Falling Event. Verschiedene Dinge ließ man fallen: Vytautas Landsbergis fing einen Hecht im Aisetas See, nahm ihn aus und warf die Innereien in ein Loch, Richtung Erdmittelpunkt. Dann schnitt er den Hecht in Stücke und ließ diese in eine Bratpfanne fallen.“²²⁶

Der Briefwechsel zwischen Maciunas und dessen altem Schulfreund Landsbergis wurde vor einigen Jahren vom litauischen Musikmagazin „Die neue Musik“ publiziert und illustriert die paradoxe Situation, daß - gerade so, wie im Hinblick auf Joseph Beuys und Milan Knizak festzustellen wäre, aus dem als radikal marxistisch konzipierten Fluxus-Programm von Maciunas explizit antimarxistische, demokratische Positionen resultierten.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Paik, Nam June, A Short Trip on the Electronic Superhighway (1993), a.a.O. [FX 1726], S. 132-133.

²²⁶ Paik, Nam June, 2 x mini Giants, in: Artforum (New York), März 1991, S. 90-91 [FX 2114]; zit. nach: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 149.

Wie schon erwähnt, blieb Maciunas' Hoffnung, die Kunst einem populären Publikum zugänglich zu machen eine utopische Illusion, jedoch lassen sich einige aufschlußreiche Einflüsse von Fluxus auch auf den Hauptstrom der Massenkultur erkennen: Maciunas exzentrisches Design gilt heute als wichtiges Vorbild für die dekonstruktiven gestalterischen Praktiken des Punk Surf Stil der Westküste und findet sich auch in den berühmt gewordenen Magazin Lay-Outs von David Carson wieder. Stewart Home attestiert verschiedenen Fluxus-Praktiken eine einflußreiche Wirkung auf die Generation der Blumenkinder,²²⁷ während Simon Anderson gerade im Fortwirken stilistischer, formeller aber auch konzeptueller Methoden der Fluxisten innerhalb der Popkultur einen markanten Unterschied zu ähnlichen Bemühungen der Futuristen formuliert: „Unlike Futurist proposals for assymetrical attire, Fluxus ideas for sweat suits and other sportswear to replace formal and everyday clothing have actually, if inadveretently, entered the mores of popular dress.“²²⁸ Weiterhin wäre unter Umständen noch die Vorbildfunktion der Paik'schen Video-Ästhetik für die zeitgenössische TV-Unterhaltung - vor allem im Bereich des Musikfernsehens²²⁹ - und die Nachahmung zahlreicher Fluxus-Produkte durch die Geschenk- und Scherzartikel-Industrie²³⁰ zu nennen.

²²⁷ Home, Stewart, *The Assault on Culture. Utopian Currents from Letterism to Class War*, London (Aporia Press) 1988 [FX 1176], S. 59: „...while Fluxus undoubtedly exerted an often unperceived influence on the flower children...“

²²⁸ Anderson, Simon, *Fluxus Publicus* (1993), a.a.O. [FX 0075], S. 61, Anmerkung 6.

²²⁹ Higgins, Hannah B., *Fluxus als Eigennamen* (1992), a.a.O. [FC 1152], S. 71.

²³⁰ Anderson, Simon, *Fluxus Publicus* (1993), a.a.O. [FX 0075], S. 44: „It is ironic, that items reminiscent of the Venus apron and Fluxus anatomical clothing can now be found in street markets around the world, produced without knowledge of the artistic impulse that had inspired the original objects...“

5. Non Art Reality: „Fight Europeanism!“

5.1 Fluxus und das idealisierte Individuum

Es ginge wahrscheinlich zu weit, George Maciunas' künstlerisches Programm einer kollektiven Fluxus-Organisation als dezidiert „politisch“ motiviert zu betrachten. Allerdings müssen die rhetorisch so radikal formulierten Forderungen nach Konkretismus, nach der Auflösung der Autorenposition, nach einer Verweigerung subjektivistischer oder gar poetischer Einflüsse, nach anti-individualistischer und gesellschaftlich „produktiver“ Kunst als direkte Reaktion auf die gesellschaftlichen Hauptströmungen der 50er- und 60er-Jahre beurteilt werden. Andreas Huyssen geht in seinem aufschlußreichen Aufsatz über den politischen Kontext der Zeit von einer durchaus kritischen Reaktion der Fluxisten auf die maßgeblichen künstlerischen Haltungen der Nachkriegsära aus:

„Like Dada, and certainly unlike Pop Art, Fluxus worked out of the aesthetics of negation: negation of the art market; negation of the notion of the great individual creator, the artist as hero or redeemer; negation of the art object as reified commodity; negation of traditionally defined boundaries between music, literature, and the visual arts. But this was also the negation of any emphatically subjective aesthetic of negation, of existentialist suffering and alienation as it characterized much of the late modernism of the 1950s in music, painting and literature; and rejection, finally, of the privileging of deep meaning and learned interpretation as Susan Sontag attacked them in her seminal 1964 essay ‚Against Interpretation‘.“²³¹

Die Etablierung einer kollektiven Identität unter dem Label „Fluxus“ kann daher auch als Antwort auf das „idealisierte Individuum der 50er-Jahre“ (Hannah Higgins) verstanden werden und damit als Kontrapunkt zu expressiver Beat Literatur, subjektivistischem Avantgarde-Film, serieller Musik und Abstraktem Expressionis-

²³¹ Huyssen, Andreas, Back to the Future (1993), a.a.O. [FX 1192], S. 144.

mus, der zu Beginn der 60er-Jahre bereits als institutionalisierter Stil gelten konnte und nach einer steilen Karriere auf dem amerikanischen Kunstmarkt auch einen enormen Einfluß auf die europäische Kunstszene ausüben konnte. Mit der Einführung des amerikanischen Expressionismus im Ausstellungsprogramm der zweiten Documenta von 1959 durch Werner Haftmann und Arnold Bode wird der künstlerische Ausdruck auch als wirksames Propagandamittel des Kalten Krieges - für Baudrillard ein „potentielles Ereignis“ - entdeckt, indem man die Avantgarde „als Ausdruck der geistigen Freiheit des Westens“²³² titulierte und damit einem domestizierten, antikommunistischen und moderaten Modernismus das Feld bereitet. Die Wiederentdeckung von Dada, das Erscheinen von Robert Motherwells bahnbrechender Anthologie, die Schwitters-Ausstellung 1956 in Hannover und die Düsseldorfer Dada-Ausstellung 1958, ein Rekurs, den Huyssen mit der „aura of the new“ belegt sieht, rückte die Dadaistische Attacke gegen die Hochkunst und deren Institutionalisierung durch Museen, Galerien, Wissenschaftler und Kritiker wieder ins Blickfeld und ermöglichte erst die in den neodadaistischen Bewegungen als maßgeblich empfundenen kritischen Momente, die Per Kirkeby einmal als „entropisch“ beschrieben hat.²³³

Der von Jackson Mac Low als „notwendig und erfrischend“ empfundene Ikonoklasmus von Fluxus hielt die Mittel für eine allgemeine Kritik am imperialistischem Wertsystem der Vietnam-Ära bereit, welche durchaus in Beziehung zu den radikalen, politischen Ideen der Zeit standen und als Nachfolger einer als Reaktion auf die McCarthy-Ära entstandenen Gegenkultur eingestuft werden dürfen. Während Holland Cotter diese Verbindungen als sporadische politische Randerscheinungen des Phänomens betrachtet²³⁴, erkennt Estera Milman in einem jüngst erschienenen Text eine durchaus deutliche Integration des künstlerischen Schaffens in die allgemeine sozio-politische Kritik und damit eine Rückkehr zu traditionell überlieferten Verantwortlichkeiten der ursprünglichen Avantgarde: „Fluxus' recurrent response to the political realities of its present was by no means sporadic“.²³⁵

²³² Baudrillard, Jean, Der Krieg findet nicht statt, Gespräch mit Sven Gächter, in: Wiener, Nr. 3, 1991, S. 126.

²³³ Kirkeby, Per, George Maciunas, in: Hendricks, Jon (Hrsg.), Fluxus etc. The Gilbert and Lila Silverman Collection, Ausstellungskatalog, Cranbrook Academy of Art Museum, Cranbrook 1983 [FX 1335], S. 28: „All the sixties words lay in short anxious moments: chance, play, ‚anonymity‘ and the name and conjuration of anxiety itself, entropy.“

²³⁴ Vgl. Cotter, Holland, Art in Review: The Man who Organized Fluxus, in: New York Times, 24. Mai 1996, S. C 23 [FX 0463]: „There is also a distinct if sporadic political edge... reminders that the Vietnam War and the civil rights movement provided the historical context in which Fluxus artists worked.“

²³⁵ Milman, Estera, Fluxus History and Trans-History (1998), a.a.O. [FX 1795], S. 159.

52 Das Ende der Ideologie

Diese „politische“ Motivation stellt durchaus eine Ausnahmeerscheinung in der zeitgenössischen Gedankenwelt der späten 50er-Jahre dar, die durch eine allgemeine Verslossenheit gegenüber politischen und ideologischen Tendenzen gekennzeichnet ist. Die Situation des politischen Aufschwungs und eines vermeintlichen kulturellen Vakuums nach der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs hatte den Raum für eine ästhetische Auseinandersetzung der Avantgarde mit politischen Inhalten beträchtlich geschmälert und gleichzeitig ein Operationsfeld außerhalb des gegebenen kulturellen Rahmens erzwungen. Die großen utopischen Visionen einer sozialistischen oder gar kommunistischen Gesellschaft erschienen nicht länger glaubhaft, eine Verbindung zwischen politischen Vorstößen und ästhetischer Avantgarde wurde aufgrund der Ergebnisse totalitärer Kulturpolitik sogar als grundsätzlich inkompatibel beurteilt. Huyssen charakterisiert diese Distanzierung der künstlerischen Strömungen von Politik und Ideologie in der McCarthy-Ära jedoch selbst als von Grund auf ideologisch verbrämt und beschreibt eine vergleichbar antikommunistische, historische Situation in Deutschland und Amerika, die für Fluxus als konstituierend angenommen werden kann:

„The very notion of the “end of ideology” functioned as one of the major weapons in Cold War anticommunism. For a historical understanding of Fluxus it is significant to note that this end of ideology politics held sway much more strongly in the two frontline countries of the coldwar confrontation - Germany and the USA - than it did in France or England, where the political and intellectual left was still a palpable presence.“²³⁶

Sowohl in Deutschland, dem Schauplatz der ersten Fluxus-Veranstaltungen, als auch in den Vereinigten Staaten koinzidiert die Entstehungsgeschichte von Fluxus mit dem Ende von historischen Perioden der Restauration und des Konservatismus, die von dem Wechsel zu einer neuen kapitalistischen Politik und Kultur begleitet werden, die Gino di Maggio als „reality of superindustrialization, superexploitation,

²³⁶ Huyssen, Andreas, *Back to the Future* (1993), a.a.O. [FX 1192], S. 144.

superconsumerism, superimperialism"²³⁷ beschreibt. Im Gegensatz zur ersten Generation der Nachkriegskünstler begegnete Fluxus nicht aus der Erfahrung von Kriegs- und Elendsjahren, sondern in der Gegenwart eines Wirtschaftswunders in vergleichsweise saturierten Industrieländern.

Das einzigartige Amalgam aus „amerikanischer stillosigkeit und europäischer stilverdrossenheit“, wie es Tomas Schmit einmal beschrieben hat²³⁸, führt Huyssen einerseits auf die schon erwähnte Wiederentdeckung Dadas und der damit verbundenen Rebellion gegen die Hochkunst, andererseits aber auf die besondere Bedeutung der neuen experimentellen Musik in beiden Ländern zurück. Hierbei erscheint der Einfluß von John Cage auf die internationale Kunstszene als grundlegend und bezeichnend, „because, for the first time in the twentieth century, music played the leading part in an avant-garde movement that encompassed a multiplicity of artistic media and strategies.“²³⁹

Das Festival der Neuen Musik in Darmstadt und die von John Cage ins Leben gerufene „New School of Social Research“ in New York bildeten die Stützpunkte vis à vis des Atlantiks, die für die Entstehung einer internationalen Avantgarde der intermediären Kunst - zu einer Zeit als die dominanten Schulen und Bewegungen noch immer an einen festen Ort gebunden waren, wie beispielsweise die „New York School“ oder „L'École de Paris“ - als grundlegend angenommen werden müssen.²⁴⁰ Es erscheint heute als große Ironie der (Kunst-)Geschichte, daß Fluxus als Speerspitze dieser intermediären Avantgarde, die sich vehement gegen die Doktrin einer „proper free art of the West“ stemmte, in seinen Anfängen von eben jener Institution „gesponsort“ wurde, die eigentlich für die Durchsetzung eines „american-style modernism“ in Europa verantwortlich zeichnete: während nämlich der amerikanische Geheimdienst - die „C(entral) I(ntelligence) A(gency)“ - den Einfluß der sowjetischen Kulturpolitik auf die westlichen Gesellschaften mit zahlreichen Präsentationen der vergessenen Klassischen Moderne und des Abstrakten Expressionismus zurückzudrängen suchte und in diesem Bemühen auch als größter Financier künstlerischer Ereignisse auftrat, nutzten George Maciunas und dessen Mitstreiter die Einrichtungen des amerikanischen Militärs in Wiesbaden, um durch die Manifestationen einer konkreten, kollektiven und durchaus kommunistisch inspirierten „Produktivkunst“ eben jene modernistischen Strategien des Kalten Krieges zu unterminieren.

²³⁷ di Maggio, Gino, Fluxus: Art as a Private Form of Subversion, in: Oliva, Achille Bonito (Hrsg.), Ubi Fluxus ibi motus, Ausstellungskatalog, Biennale di Venezia, Venedig 1990 [FX 0526], S. 41.

²³⁸ Schmit, Tomas, über f. (1982), a.a.O. [FX 2392/2395], S. 98.

²³⁹ Huyssen, Andreas, Back to the Future (1993), a.a.O. [FX 1192], S. 146.

²⁴⁰ Vgl.: ebd., S. 146.

5.3 **Klassenkampf:** Demonstration und Sabotage

Die Grundstimmung unter den mit Fluxus assoziierten Künstlern kann allerdings nicht durchgängig als politisch motiviert oder gar ideologisch inspiriert charakterisiert werden, wie die Erinnerungen Jackson Mac Lows, der von einer ausgeprägt ikonoklastischen Haltung Maciunas' nichts gewußt zu haben scheint, belegen:

„What I didn't know about George's enterprise was its underlying agenda: an all-out attack on ‚serious culture‘, on professional artists in all fields, and on art as such. And that he favored what he called realistic artworks... mainly because they taught people ‚how to take an art attitude‘ to any natural or humanly produced phenomenon, so that when people learned to do this, there would be no more use for artists - artists could then stop producing artworks and become ‚productive‘ members of the idealized state-dominated ‚socialist society‘ whose possibility George somehow extrapolated from the Krushchey-era Soviet Union.“²⁴¹

In einem früheren Text zweifelt Mac Low auch eine breitere Basis innerhalb der Fluxus-Gesellschaft für eine oppositionelle Position gegenüber der dominierenden künstlerischen Tendenzen an:

„Keiner von uns - weder in der Klasse von John Cage noch in der Gruppe, die anschließend in New York auftauchte, befaßte sich ernstlich mit Anti-Kunst. Die meisten von uns dachten an eine Kunst, die die Aufmerksamkeit der Leute eher auf aktuelle Phänomene der Welt lenkte als auf Gedanken und Emotionen von Künstlern. Nur Henry Flynt - und auf andere Art Maciunas - entwickelten in den 60ern verschiedene Anti-Kunst und Kunst ersetzende Theorien.“²⁴²

²⁴¹ MacLow, Jackson, Fluxus, Maciunas, MacLow, in: Oliva, Achille Bonito (Hrsg.), Ubi Fluxus ibi motus, Ausstellungskatalog, Biennale di Venezia, Venedig 1990 [FX 1542], S. 208.

²⁴² Mac Low, Jackson, Wie George Maciunas die New Yorker Avantgarde kennenlernte (1982), a.a.O. [FX 1538], S. 123.

Diese Aussagen erscheinen umso verwunderlicher, wenn man Mac Lows eigene agitatorische Vorschläge für Friedensmärsche, Künstler-Streiks und Demonstrationen gegen die Cuba-Aggression, Atomwaffentests, den Vietnam-Krieg u.ä. im „Fluxus News-Policy-Letter No. 6“ vom April 1963 in Betracht zieht. Der Rundbrief, in dem von Maciunas erstmals der Zusammenhang zwischen „Fluxus“ und „Policy“ auch in der begrifflichen Kombination ersichtlich gemacht wird, enthielt ein detailliertes Programm von ideologisch determinierten Propaganda-Aktionen, wie die Sabotage von Museen, Galerien und anderen Institutionen des Kunstbetriebs, aber auch Anschläge gegen die amerikanische Post und den Finanzdistrikt. Maciunas' künstlerisches Konzept der Fluxus-Organisation hatte an diesem Punkt bereits eine radikale Wendung genommen, die im „News-Policy-Letter No. 6“ als Diskussionsgrundlage formuliert wird und eine durchaus terroristische Substanz beinhaltet, die vom größten Teil der übrigen Fluxus-Künstler erschreckt abgelehnt wurde. Die geplanten terroristischen Aktionen wurden von Maciunas in der folgenden, zumeist schriftlich stattfindenden Diskussion sowohl als grundsätzlich konform mit dem ikonoklastischen Anspruch der ersten Manifeste, als auch äußerst werbewirksam gerechtfertigt, wie aus einem Antwortschreiben an Dick Higgins und Alison Knowles, die sich von der vorgeschlagenen Agitation distanzieren, hervorgeht:

„I do not understand your statement (& Jackson's) that 'there is no point in antagonizing the very people and classes that we are almost interested in converting'. Terrorism that is very clearly directed... can reduce the attendance of the masses to these decadent institutions. We will increase the chance that they will turn their attention to Fluxus.“

Der im „News-Policy-Letter No. 6“ sichtbar werdende Übergang von einem dadaistisch inspirierten, allgemein ikonoklastischen „assault on serious culture“ zu einer dezidiert terroristisch angelegten Attacke auf die kapitalistische Klassengesellschaft - z.B. durch die Anschläge auf die New Yorker Finanzbereiche -, darf jedoch nicht als isoliert von den sonstigen Fluxus-Arbeiten betrachtet werden. Simon Anderson hat in dieser Hinsicht beispielsweise die Beziehungen zwischen Robert Watts' gezeichneten Dollar-Noten und gedruckten Briefmarken und den terroristischen Projekten des Newsletters klar herausgestellt:

„Watts' hand drawn money (...) was both graphic and political in nature. It was reproduced in quantities great enough to have presented export problems for Maciunas. It can be seen as an attack on the value ascribed to

art, as well as money - a utopian project that stands as a paradigm of one stage in the political program of Maciunas and some of the other Fluxus artists, whose controversial plans once included the financial crippling of major museums through an anonymous C.O.D. postal assault."²⁴³

Dennoch trug die Schärfe der Formulierungen zu einer allgemeinen Irritation der Fluxisten bei, die zum größten Teil keinen Gefallen am vermehrt erkenntlichen marxistischen Vokabular Maciunas' fanden. Die Kontroverse - von Maciunas mehrmals als „Fluxuskrise“ titulierte - erhielt ihren Höhepunkt in der Auseinandersetzung um die Aufführung von Karl-Heinz Stockhausens „Originale“ im Jahr 1964 in New York, die von vielen Autoren als Ursache für eine tatsächliche Spaltung des Fluxus-Zirkels angesehen wird.²⁴⁴ Henry Flynt, der zu dieser Zeit mit einer linken Splittergruppe namens WWP („Workers World Party“) assoziiert war, und George Maciunas riefen am 29. April 1964 zu einer Demonstration gegen Stockhausens Aufführung in der New Yorker Town Hall, an der auch zahlreiche Fluxus-Künstler mitwirken sollten, auf, „um die bürgerlichen und europäisch-chauvinistischen Verflechtungen der Ideologie einer ‚ersten Kultur‘ anzuprangern“²⁴⁵. Die Demonstration war Teil der agitatorischen Aktivitäten, die von Flynt und Maciunas schon im vorangegangenen Jahr unter dem Titel „Action Against Cultural Imperialism“ durchgeführt wurden und deren Schlagworte in den Bereich eines unorthodox geführten leninistischen Klassenkampfes weisen, wie ein Ausschnitt des gemeinsam verfaßten „Picket Stockhausen“-Pamphlets zu illustrieren vermag:

„The first cultural task of radical intellectuals, especially whites, today is:
1) not to produce more art (there is too much already),
2) not to concede in private that non-European culture might have an ‚ethnic‘ validity;

The first cultural task is publicly to expose and fight the domination of white, European-U.S. Ruling Class Art!“²⁴⁶

²⁴³ Anderson, Simon, Fluxus Publicus (1993), a.a.O. [FX 0075], S. 40.

²⁴⁴ Stellvertretend: Higgins, Hannah, Fluxus Fortuna (1998), a.a.O. [FX 1148].

²⁴⁵ Flynt, Henry, George Maciunas und meine Zusammenarbeit mit ihm, in: Block, René (Hrsg.), 1962 Wiesbaden Fluxus 1982, Ausstellungskatalog, Wiesbaden 1982 [FX 0653], S. 104.

²⁴⁶ Flynt, Henry & Maciunas, George, Picket Stockhausen Concert! (Action Against Cultural Imperialism), Flugblatt, New York 1964 [FX 0713].

Flynts Erwägungen, daß die hier formulierte Programmatik auch bei der Ausbreitung der chinesischen Kulturrevolution eine Rolle gespielt haben könnte, muß allerdings in einen sehr vagen, hypothetischen Bereich verwiesen werden. Vgl.: Flynt, Henry, George Maciunas und meine Zusammenarbeit mit ihm (1982), a.a.O. [FX 0653], S. 108: „Ich schickte 1964 die ‚Stockhausen‘-Flugblätter an Robert F. Williams in Kuba und 1965 Exemplare des ‚Communists...‘-Pamphlet nach China. Ich habe mich oft gefragt, ob diese Post irgendeine Verbindung mit der Tatsache hatte, daß der Richtungskampf in der Kommunistischen

In einem späteren Typoskript Flynts wird die anti-imperialistische Kritik an der Hochkunst, für die Stockhausen - als erfolgreicher Befürworter der seriösen Kultur, erklärter Gegner der Jazz-Musik und Vertreter eines quasi-kolonialistischen internationalen Stils- eine exemplarische Figur darstellte, noch schärfer formuliert:

„In general, the situation is that the non-european world is forced to promulgate European serious culture, but Europe does not promulgate the (pre-colonial) non European Serious Culture... The dominance of European Serious culture, which serves imperialism, must be fought in any case, by whatever tactics are necessary.“²⁴⁷

Offenbar wurden die Demonstrationen gegen Stockhausen als geeignete Taktik für die Proklamation einer anderen, weniger imperialistisch-rassistisch ausgeprägten, ethnischen Musik angesehen und mit Parolen vorgetragen, die nach Flynts Zeichnungen für die Schilder der Demonstranten noch zu rekonstruieren sind:

„Fight the rich man's snob art! Fight the snob art of the social climbers! Don't let Stockhausen tell you black music is primitive! Stockhausen: Vanguard for readers digest art appreciation! European (US) rich man's art: get off our necks! Fight musical racism! Fight racist Laws of music! This Music decorates Fascism! Give Black Music a Hearing! Join our Line!“²⁴⁸

Die Aktion wurde von der zeitgenössischen Rezeption keinesfalls nur als Randphänomen begriffen und drang als gefundenes Fressen unter dem Titel „Stockhausen go home! Zeitgenössische deutsche Musik in NY“ durch einen Korrespondenten der Welt sogar bis in die Heimat des Komponisten:

„Sie gingen auf und ab und beschriften, Flugzettel verteilend, einen Kreis, bis sie wohl schwindlig wurden von dem Schwindel ihrer ‚Stockhausen go home!‘-Kampagne und dem Kampfruf ‚Tod allen faschistischen musikalischen Ideen!‘ Veranlassung zu dieser Demonstration mag eine 1958 von Stockhausen in der Harvard-Universität gemachte Bemerkung gewesen sein, die der Jazzmusik Existenzberechtigung absprach. Daraus die

Partei Chinas, als er 1966 an die Oberfläche kam, in der irreführenden Gestalt einer Kulturrevolution auftauchte.“

²⁴⁷ Flynt, Henry, European & US Cultural Imperialism, Originaltyposkript, New York ca. 1962/63, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart [FX 0705].

²⁴⁸ Henry Flynt, Zeichnungen von Demonstrationstransparenten (1964), Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

Folgerung zu ziehen, daß Stockhausen ein Exponent supernationaler, ‚reinrassiger‘ und von ‚deutschen Bossen‘ und ‚amerikanischen Millionären‘ unterstützter und hochgezüchteter Musik sei, die nur sein System der Zeitmaße und sonst gar nichts kenne, blieb einer Gruppe Burschen vorbehalten, die wohl im Radauschlagen versierter sein muß als in kulturpolitischen Fragen!“²⁴⁹

Daß die Agitation der „Radau-Burschen“ durchaus als sensible Reaktion auf kulturpolitische Äußerungen Stockhausens zu verstehen ist, wird schon in dem erwähnten vernichtenden Urteil gegenüber der Jazz-Musik sichtbar und kann auch dem Demonstrations-Flugblatt entnommen werden, wie Hannah Higgins kürzlich festgestellt hat:

„The flier called for radical thinkers to protest against Stockhausen in the interest of non-racist, revolutionary thinking; according to an over-determined identification of Stockhausen with philosopher Theodor Adorno’s anti-ethnic claims for the separation of modern art and mass culture.“²⁵⁰

Der Aufruf wurde lediglich von einer Handvoll Fluxisten unterstützt, während sich ein größerer Teil der Künstler unter die Aufführenden mischte, so daß sich tatsächlich ein Block um Flynt, Maciunas und Ben Vautier herum formte²⁵¹, der eine gegenseitige Distanzierung förderte und Maciunas zu einem Teil der berühmterberühmten Ausschlüsse von Fluxus-Künstlern aus der „Organisation“ motiviert haben mag²⁵². Die Kontroverse um Stockhausens „Originale“-Aufführung findet ihre Wurzeln aber schon in wesentlich früheren Meinungsunterschieden zur Bedeutung Stockhausens, dessen Name schon in den ersten vier Maciunas’schen Listen über mögliche Beiträge zu den Fluxus-Publikationen auftaucht. Hannah Higgins’ Hypothese, daß Nam June Paik diesen Einschluß Stockhausens in die Fluxus-Pläne „on the grounds of his debt and the merit of his work“ unterstützte, obgleich Maciunas seinen professionellen Status bemängelte und schon bald aus dem Programm

²⁴⁹ R.B., Stockhausen go home!, in: Die Welt, Mai 1964 (Erscheinungstag unbekannt; der Artikel befindet sich im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart) [FX 0201].

²⁵⁰ Higgins, Hannah, Fluxus Fortuna (1998), a.a.O. [FX 1148], S. 36.

²⁵¹ Vgl.: Flynt, Henry, Mutations of the Vanguard (1990), a.a.O. [FX 0671], S. 121.

²⁵² Henry Flynt macht jedoch darauf aufmerksam, daß Maciunas weitere Gründe für sein Vorgehen gehabt haben mag. Vgl.: ebd., S. 119.

Vgl. auch: Kirkeby, Per, George Maciunas (1983), a.a.O. [FX 1335], S. 28: „...all expulsions from the club were from a clear position of principle. They were all controled by the maintenance of a fundamental utopian and honest attitude.“

ausschloß, verdeutlicht, daß Maciunas' und Flynts Opposition gegen die Aufführung aus einer konsequent gewachsenen und reflektierten Überzeugung gewachsen ist und sowohl auf einer komplexen kritischen Haltung gegenüber der angenommenen rassistischen und imperialistischen Kunst der bourgeoisen Hochkultur, als auch einer allgemeineren politischen Sensibilität basierte²⁵³.

54 Kunst und Protestkultur: „Stop the Flux in Vietnam!“

Diese politische Sensibilität wird auch in George Maciunas' berühmten Protest-Pamphlet gegen den Vietnam-Krieg und seinen Verbindungen zu anderen politischen Aktivisten der 60er-Jahre spürbar. Schon seit 1963 - lange bevor die Kriegsgegnenschaft zu einem amerikanischen Massenphänomen aufstieg - brachten Flynt und Maciunas ihren Protest gegen den amerikanischen Einmarsch in Nord-Vietnam durch diverse Flugblätter und Demonstrationen zum Ausdruck worunter die von Maciunas publizierte Grafik „US Surpasses all Nazi Genocide Records!“ durch ihre Radikalität besonders auffällt und wohl zu den eindrucksvollsten Protest-Plakaten der 60er-Jahre zu zählen ist²⁵⁴. Die Grafik ist in Form der amerikanischen Nationalflagge angelegt und reiht die amerikanische Invasion in Vietnam unter den größten Kapitalverbrechen einschließlich des nationalsozialistischen Genozids am jüdischen Volk ein²⁵⁵. Auf der Rückseite des Pamphlets wurden sorgfältig recherchierte Fakten und Daten zum Vietnam-Krieg zusammengestellt und mit anderen historischen Massenvernichtungskampagnen verglichen. Der Protest-Flyer fand neben verschiedenen gedruckten Versionen in „linken“ Zeitschriften, z.B. in Thomas de Baggios „Underground“²⁵⁶, auch in Europa Verbreitung, wie einige Briefe von Ben Vautier belegen, der wegen einer breit angelegten Postversandaktion in Frankreich und seiner Beziehungen zu Maciunas und Fluxus um seinen Status als geduldeter Schweizer Staatsbürger in Frankreich fürchtete²⁵⁷. In George Maciunas' Nachlaß finden sich weiterhin zahlreiche Schreiben von Vietnam-Kriegsgegnern, die die

²⁵³ Vgl.: Home, Stewart, *The Assault on Culture* (1988), a.a.O. [FX 1176], S. 54: „Flynt (...) was one of the first white political activists to perceive that American high culture - due to its bourgeois European ancestry - was both racist and classist, and that its falsely assumed superiority was simply one aspect of its imperialistic nature.“

²⁵⁴ Vgl.: Frank, Peter, *Fluxus Fallout* (1992), a.a.O. [FX 0749], S. 216-217.

²⁵⁵ Maciunas, George, *US Surpasses all Nazi Genocide Records*, in: *Film Culture* (New York, hrsg. von Jonas Mekas), Nr. 60, Frühjahr 1966, Cover-Rückseite [FX 1576].

²⁵⁶ Vgl. ebd., in: *Underground* (Arlington, hrsg. von Thomas de Baggio), Vol. 1, Nr. 2, 19. Oktober 1966, S. 2.

²⁵⁷ Vgl.: Ben Vautier, zwei undatierte Briefe an George Maciunas (1966/67), Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner Maciunas: „I did not appreciate the piece, but it was courageous“.

Verbindungen zu anderen politischen Aktivisten anzeigen, u.a. ein Brief von Bob Likala („Group 212“) von 1968, der ein Programm zur Emigrationsunterstützung für junge amerikanische Staatsbürger, die in die Armee eingezogen werden sollten in Canada etablierte²⁵⁸ und ein undatiertes Schreiben einer indischen Freiheitskämpferin, die Maciunas um Hilfe und Unterstützung für eine nicht-hinduistische, unter dem Druck der indischen Regierung stehenden Randgruppe bittet²⁵⁹.

Diese Korrespondenzakten des Sohm-Archivs illustrieren ein kompliziertes Beziehungsgeflecht zwischen Fluxus und der allgemeinen Protestkultur der 60er-Jahre, das nirgendwo besser zum Ausdruck kommt, als in dem Photo eines unbekanntes Photographen von einer Zuschauerin des Flux-Concerts in der Carnegie Recital Hall am 25. September 1965, die ein kleines Stück Papier in ihrer Frisur zur Schau trägt, auf dem geschrieben steht: „Stop the Flux in Vietnam!“²⁶⁰

„To practice solidarity campaigns within the fight of the proletarian artists side on side with the workers... This is the new point for the seventies“²⁶¹, schreibt der Stuttgarter Aktionist Dietrich Albrecht in seiner „flux Blatt Zeitung No. 13“ und die Verbindungen zwischen Fluxus und den radikalen Ideen, die in den 60er-Jahren kursierten, erscheinen in der Tat offensichtlich, wenn auch auf künstlerischem und weniger auf direkt politisch agitatorischem Terrain. Peter O. Chotjewitz beschreibt in einem Fernsehbeitrag des WDR einen „inneren Zusammenhang“ zwischen der politischen Revolte der späten 60er und der ästhetischen Revolte der frühen 60er-Jahre:

„Was 1962 passierte (durch das Wiesbadener Fluxus Festival und durch die Nachrichten aus Amerika) war zunächst mal eine Revolte. Wir hatten, glaube ich, keine andere Möglichkeit, als zunächst einmal in der Ästhetik zu revolutionieren. Erst nachdem die Phase der ästhetischen Revolte durchlaufen war, konnte die politische Revolte anfangen.“²⁶²

²⁵⁸ Bob Likala, Brief an George Maciunas, Januar 1968, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner Maciunas.

²⁵⁹ Hanghai Aniony, undatiertes Brief an George Maciunas (Phailon Village, Indien), ca. 1967, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner George Maciunas.

²⁶⁰ Das mir bisher unbekanntes Photo findet sich in der Dokumentationsmappe zum Fluxus Concert am 25. September 1965 in der Carnegie Recital Hall in New York („Fluxus in his 83rd Concert will present 20 world premieres by two orchestras in a Festival of Avant Tongue Music“), Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart. Auf der Rückseite der Photographie befindet sich der Vermerk „Barbara Lloyd“.

²⁶¹ Albrecht D. (Dietrich Albrecht), Flux Blatt Zeitung, No. 13, Stuttgart (Reflection Press), o.J., o.S. [FX 0032].

²⁶² Chotjewitz, Peter O., in: 1968 - Happening, Kunst, Protest, 1. Folge, Fernsehfilm von F. Heubach und H. Hertel, Deutschland 1978, 45 min.;

Sicherlich erscheint Jürgen Schillings Brückenschlag von „der agitatorischen Straßenkunst der Oktoberrevolution“ über Fluxus bis zum Mai 1968 in Paris²⁶³ als übermäßig plakativ und überzogen, jedoch wird in Dick Higgins' Streitschrift „Towards the 1970s“, die abgesehen von wiederholt vorgebrachten Forderungen nach inhaltlich-politischer Kunst auch die Prophezeiung enthält, daß man bald schon Happenings als politische Kundgebungen sehen würde²⁶⁴, offensichtlich, daß die Maciunas'sche Fluxus-Programmatik nicht von den allgemeinen politischen Strömungen der Zeit abgelöst zu beurteilen ist.

5.5 Orientierung nach Osten

Die „verlorene marxistische Plattform“²⁶⁵ auf der George Maciunas nach Thomas Kelleins Worten stand, war für Henry Flynt, der sich selbst in verschiedenen linken Splittergruppen und Untergrund-Organen engagierte²⁶⁶, vermutlich der Hauptgrund für eine kontinuierliche Zusammenarbeit mit Fluxus, von der er sich später wiederholt distanzierte. Eines der imposantesten Ergebnisse dieser Zusammenarbeit stellt das Pamphlet „Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture“²⁶⁷ dar, welches im Anschluß an eine Lesung am 2. Dezember 1965 in der Cooper Union entstand und für dessen Publikation Flynt Maciunas nach eigenen Worten als Mitautor „gewinnen konnte“.²⁶⁸ Das Dokument bestand aus einer manifestartigen Streitrede Flynts²⁶⁹ und einem von Maciunas kompilierten und ge-stalteten Anhang, der u.a. eine genaue Beschreibung des von ihm entworfenen Fertigbausystems, dessen mögliche Realisation eine Verbesserung der sow-jetischen Plattenbauweise darstellen sollten, enthielt und die politisch-utopische Grundhaltung Maciunas'

²⁶³ Schilling, Jürgen, Aktionskunst (1985), a.a.O. [FX 2372], S. 9.

²⁶⁴ Vgl.: Higgins, Dick, Towards the 1970s, Sommerville/Mass. (Abyss Publications) 1969 [FX 1130].

²⁶⁵ Kellein, Thomas, Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Großprojekte von Yves Klein zu Christo, Stuttgart (Hatje) 1989 [FX 1317], S. 80.

²⁶⁶ Flynt war zeitweilig Mitglied in Sam Marcys Workers World Party und arbeitete als Journalist für „The Partisan - Magazine of Youth against War & Fascism“. Vgl. u.a.: Flynt, Henry, George Maciunas und meine Zusammenarbeit mit ihm (1982), a.a.O. [FX 0653], S. 104-105.

²⁶⁷ Flynt, Henry & Maciunas, George, Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture, New York (World View Publishers) 1965 [FX 0714]; Reprints in: Block, René (Hrsg.), 1962 Wiesbaden Fluxus 1982, Ausstellungskatalog, Wiesbaden (Harlekin), 1982, S. 105-108; ital.: I Comunisti devono costituire la Leadership Rivoluzionaria della Cultura, o.O., 1967; Ein Durchschlag des Typoskripts („A Draft Manifesto by Henry Flynt, Design George Maciunas“), 10 S., befindet sich im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

²⁶⁸ Flynt, Henry, George Maciunas und meine Zusammenarbeit mit ihm (1982), a.a.O. [FX 0653], S. 104-105.

²⁶⁹ Zum Inhalt, vgl. ebd., S. 106: „(a) Kritik an der sowjetischen Kultur als Ausdruck einer rückschrittlichen Elite; (b) Wichtigkeit von Dokumentarfilm und wiederbelebter Volksmusik als Anzeichen sozialer Fortschrittlichkeit; (c) Georges Architektur als Beispiel sozialistischer Planung von Gebrauchswerten.“

vielleicht am eindrucksvollsten zur Geltung bringt. Ein Umstand, welcher Per Kirkeby, der das Pamphlet ins Dänische übersetzt und in einem Architekturmagazin veröffentlicht hat, zu einem aufschlußreichen Urteil über sein eigenes politisches und soziales Engagement - „Something I consider to be in the Fluxus Tradition“ - veranlaßt hat.²⁷⁰ Indem er sich „hartnäckig darum bemühte, ein soziales System zu entwerfen, von dem er annahm, es wäre besser“²⁷¹, nahm George Maciunas einen explizit sozialutopischen Standpunkt ein, der ihm unter anderem die Bewunderung John Lennons einbrachte. Sara Seagull erinnert sich in einem teilweise von Emmett Williams publizierten Manuskript, daß Lennon „richtig stolz“ gewesen sei, „jemanden zu kennen, der sich derart mit der konventionellen Gesellschaft anlegte. Sie teilten beide eine allgemeine Farbenblindheit.“²⁷² Maciunas' „overtly utopian definitions of the collective's intentions“ (Milman), die nach Nam June Paiks Vermutungen auf dem marxistischen Background seines Heimatlandes Litauen fußten²⁷³ und in Teilbereichen von den Programmen der „Situationistischen Internationalen“ vorweggenommen wurden²⁷⁴, lenken die Aufmerksamkeit auf eine seltsam ungetrübte Bewunderung für die kommunistische Gesellschaftskonzeption der Sowjetunion, die Maciunas das absonderliche Prädikat der „Rußlandgläubigkeit“ einbrachte²⁷⁵ und mit der gleichzeitigen Ablehnung der offiziellen Kunst in der UDSSR einherging²⁷⁶. Henry Flynt erinnert sich:

„Maciunas' admiration for the Soviet Union came up. I began to taunt Maciunas to the effect that the culture of the Soviet Union was a traditionalism imposed by police methods. Maciunas replied, that in the Twenties, the Soviet Union had had the most radical culture in the world. Well, that is so: Rodschenko and others said that they were going to create a state without a past as a total artwork while eradicating everything that

²⁷⁰ Kirkeby, Per, Brief an George Maciunas, undatiert [68/69], o.O., Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner Maciunas.

²⁷¹ Miller, Larry, Fluxus Vortex, New York 1994 [FX 1790], in: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 353.

²⁷² Seagull, Sara, Manuskript, New York, Februar 1996, in: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 356.

²⁷³ Vgl.: Paik, Nam June, George Maciunas, in: Oliva, Achille Bonito (Hrsg.), Ubi Fluxus ibi motus, Ausstellungskatalog, Biennale di Venezia, Venedig 1990 [FX 2129], S. 246: „His marxist background originating from a small country, I bet, helped him to conceive the Fluxus as a truly international movement stretching from Asia to Eastern Europe.“

²⁷⁴ Vgl.: Anderson, Simon, Fluxus Publicus (1993), a.a.O. [FX 0075], S. 52.

²⁷⁵ MacLow, Jackson, Fluxus, Maciunas, MacLow (1990), a.a.O. [FX 1542], S. 208.

²⁷⁶ Vgl. Flynt, Henry, George Maciunas und meine Zusammenarbeit mit ihm (1982), a.a.O. [FX 0653], S. 104: „Projekte (...) entstanden aus unserer beiderseitigen Bestürzung über die offizielle Kunst in der Sowjetunion - der Kombination feudaler und bürgerlicher ‚Klassik‘ mit Propaganda-Kitsch.“

had hitherto been considered art. Maciunas blamed the Soviet return to traditionalism on Stalin and his peasant constituency. Afterwards, Mac Low told me, that Maciunas had written to Krushchev; telling him that the Soviet Union was ahead of the capitalist countries in 'all fields except art'; now it needed to catch up in art. That was my first encounter with Maciunas' fanciful leap in which loyalty to the Soviet Union was reconciled with neo-dada: on the grounds that this revived the Soviet stance of the Twenties."²⁷⁷

Diese nach Osten gerichtete Perspektive tritt schon in Maciunas' frühen Briefen aus Wiesbaden zutage, die geradezu vor leninistisch-marxistischer Terminologie strotzen²⁷⁸ und bereits seine Vorstellungen eines straff organisierten Kollektives anzeigen²⁷⁹, eine Organisationsform, die dem „offenen und irgendwie subversiven Geist, den die meisten seiner Anhänger in der Fluxusästhetik fanden“²⁸⁰, offensichtlich nicht angebracht war:

„Gegen Ende September werde ich nach New York gehen. Fluxus Osteuropa müssen wir aufschieben, vielleicht auf 1965. Chruschtschow ist, gerade jetzt, nicht eben heiß auf uns, wenn er auch in seiner Ablehnung der abstrakten Kunst mit uns übereinstimmt...

Er steht Fluxus näher, als sagen wir mal, New Yorks "Abstrakten Expressionisten" oder französischen "Tachisten". Ja?...

Also, ich glaube, Fluxus fällt in der Sowjetunion auf fruchtbarsten Boden, da sie bislang noch nicht durch Abstraktion verdorben wurden (oder zumindest hat Stalin das korrigiert!). Wir müssen also alle gemeinsam auf ein eventuelles Fluxus in der UDSSR hinarbeiten. Okay?...

Durch Funktionäre und Nichtoffizielle (wenn auch nicht gerade von der Sorte Jewtuschenkos - er ist ein Entarteter und stets bereits unter dem bösen Bann westlicher Kunst), jedenfalls durch politische Agitation zu wirken und

²⁷⁷ Flynt, Henry, *Mutations of the Vanguard* (1990), a.a.O. [FX 0671], S. 112.

²⁷⁸ Vgl. beispielsweise einen Brief Maciunas' an Bob Watts, o.O., o.D., Archiv Sohm, Saatsgalerie Stuttgart; Reprint in: Hendricks, Jon (Hrsg.), *Fluxus etc. Addenda II* (1983), a.a.O. [FX 1028], S. 149-150: „Yam is very interesting - but I think we should have a common front Centralization of all such activities. We can make world revolution with Yamflux! I think all proletarians should unite! Common Front!“

²⁷⁹ Vgl. u.a. Smith, Owen, *Developing a Fluxable Forum* (1998), a.a.O. [FX 2463], S. 16: „The affair demonstrated the existence of Maciunas' more dictatorial side. He believed that true collectivity could only be created through strong leadership and even through the use of purges.“ Oder: Higgins, Dick, *Two Sides of a coin* (1992), a.a.O. [FX 1098], S. 152, Anmerkung 4: „Though tempted to be dictatorial at times (who isn't?), Maciunas was glad to accept that Fluxus was a collective and, usually, to function within that context.“

²⁸⁰ Frank, Peter, *Fluxus: Eine teleskopische Geschichte*, in: *Fluxus Virus. 1962-1992*, hrsg. von Christel Schüppenhauer, Köln 1992 [FX 0751], S. 20.

Fluxus als das zu präsentieren, worauf sie schon die ganze Zeit gewartet haben, zu kämpfen [folgender Abschnitt durchgestrichen, Anm. d. Autors] zu haben, gegen die Kunstrevolte, die sich dort zusammenbraut...

Wir könnten ihnen bei der Etablierung einer politischen Oberherrschaft über alle künstlerischen Aktivitäten helfen. Seid ihr einverstanden?...

Anschließend, in New York werden wir dann gründlich diskutieren & sehen, wie politisch Fluxus sein kann. Hinterher können wir Fluxus dann zum Eindringen oder ist es Einstieg? oder Rückkehr? ostwärts veranlassen. Okay?...

Emmett. Ich muß wissen, was Du wegen des politischen Engagements von Fluxus mit der Partei (Du weißt schon welcher) empfindest...

Unsere Aktivitäten verlieren jegliche Bedeutung, wenn sie vom augenblicklich stattfindenden soziopolitischen Kampf getrennt werden. Wir müssen unsere Aktivitäten koordinieren oder wir werden zu einer weiteren ‚neuen Welle‘, noch so einem Dadaklub, tauchen auf und versinken wieder. Es gibt Widerstand von Brecht, Watts, La Monte und Mac Low, die entweder unpolitisch sind, oder naive Anarchisten oder zu so einer Sorte verworrener Pseudosozialisten werden - all das ist nur Schrott...

Die ganze Struktur des ‚Redaktionsstabes‘ ist gewissermaßen ‚konstruiert‘, mit solchen Lockvögeln wie La Monte Young, Toshi Ichiyangi und Nam June Paik - alle unpolitisch - dies ist, beim Erhalt von Zuwendungen auf unpolitischen Quellen, soweit in Ordnung, es darf jedoch einfach nicht zu viele Lockvögel geben, sonst wird Fluxus insgesamt zum Lockvogel und verliert an Relevanz. Es wird daher immer wichtiger, das politische Muster oder die Orientierung des ‚Komitees‘ festzulegen.“²⁸¹

²⁸¹ Maciunas, Brief an Emmett Williams, Ehlhalten 1963, zit. nach: Williams, Emmett, My Life in Flux and Vice Versa, Stuttgart & London (Hansjörg Mayer) 1991 [FX 2798], S. 165-168.

6. Republica Ficta: Der Fluxus Orbit

6.1 Rear-Guard: Die Funktionalisierung der Moderne

Maciunas' krypto-kommunistische Politik, die nicht immer rationale Bewunderung für die Errungenschaften der UDSSR und die Nachahmung einer konspirativen Manier stießen bei den mit Fluxus assoziierten Künstlern wie schon erwähnt nicht auf breiten Zuspruch: „es war netterweise damals nicht üblich, daß die f.-leute sich theoretisch oder gar ideologisch äußerten. außer maciunas - und das waren dann nicht gerade die sternstunden von f...“²⁸², konstatiert Tomas Schmit und Kenneth Friedman beurteilt George Maciunas' stärker werdendes Verlangen nach Kontrolle und Konformität innerhalb der künstlerischen und politischen Grundrichtung als „Stolperstein“ für eine wirklich kollektive Vorgehensweise²⁸³. Die fast durchweg apolitische Haltung der meisten Fluxisten, die sich, wie in einem resignativen Kommentar von Giuseppe Chiari angedeutet²⁸⁴, in der fortschreitenden Distanzierung von politischen und ideologischen Inhalten der künstlerischen Arbeit zu erkennen gab, mag Maciunas unter Umständen dazu veranlasst haben, die radikalen Forderungen nach der Kontroverse um Stockhausens „Originale“-Aufführung aus seiner Fluxus-Konzeption zu entfernen, und war sicherlich die Ursache für den Rückzug Henry Flynts von Fluxus. „Fluxus like the Situationist Internationale before it, proved incapable of sustaining itself as simultaneously a political and cultural movement“, analysiert Stewart Home die Abkehr von einem explizit formulierten politischen Programm und schließt sein vernichtendes Urteil mit der Feststellung: „The heroic period was over, Fluxus could not do more than slowly degenerate.“²⁸⁵

²⁸² Schmit, Tomas, über f. (1982), a.a.O. [FX 2392/2395], S. 97.

²⁸³ Vgl. Friedman, Ken, Fluxus: Global Community, Human Dimensions, (1992), a.a.O. [FX 0802], S. 172: „But finally his demand for control and conformity on artistic and political issues became even more a stumbling block.“

²⁸⁴ Chiari, Giuseppe, in: Politi, Giancarlo, Interview mit Giuseppe Chiari, in: heute kunst (Düsseldorf), Nr. 2, Juli/August 1973 [FX 2228], S. 18: „Ich glaube nicht, daß der Künstler besondere Fragestellungen propagieren kann. Die Kunst ist ein sehr begrenztes Mittel. Sie kann nicht viel für die Revolution tun. Das sollte nie vergessen werden.“

²⁸⁵ Home, Stewart, The Assault on Culture (1988), a.a.O. [FX 1176], S. 55.

Und doch markiert genau diese Distanzierung von einem totalitären, ideologischen Programm, welche die Geschichte von Fluxus charakterisiert, einen bahnbrechenden Übergang in der Entwicklung der jüngeren Geistesgeschichte, „in that crucial fluid space between modernism and postmodernism“ (Huysen), dessen Einfluß auf die nachfolgenden Künstlergenerationen noch nicht vollständig abzusehen ist. Die Ablehnung aller weiteren Versuche einer Zentralisierung und Totalisierung und die Anerkennung eben jener Relativität aller Anstrengungen, die diversen Visionen Utopias auf einem universellen Weg durchzusetzen, kennzeichnen die Schwelle zur Postmoderne, die, wie Hans Belting festgestellt hat, die „lebende Moderne“ ist, „die unsere eigene Moderne bildet, auch wenn wir sie als ‚Postmoderne‘ bezeichnen, um sie gegen alles abzugrenzen“.²⁸⁶ Huysen sieht diese Postmoderne eng mit den ikonoklastischen Tendenzen der amerikanischen Protestbewegung verquickt²⁸⁷, und tatsächlich läßt sich die Vorstellung von Fluxus als charakteristischem Schwellenprodukt dieser Zeitenwende nur bekräftigen. Denn in einer historischen Phase, in der die Dadaistischen Formen des Angriffs auf die Hochkunst längst selbst als legitime Kunstformen kanonisiert waren und die Institutionalisierung der Kunst in den westlichen Gesellschaften gleichzeitig als weniger Klassen- oder Elite-gebunden erschien, muß Fluxus eher durch den „Gebrauch“ von Modernismen und eines modernistischen Avantgarde-Begriffs, als durch jegliche Form deren Ablehnung definiert werden.²⁸⁸

Diese Funktionalisierung einer modernistischen Tradition spiegelt sich auch in George Maciunas' Postulat eines abgewandelten Avantgarde-Begriffs wieder: „Fluxus art amusement is the rear-guard without any pretension or urge to participate in the competition of ‚one-upmanship‘ with the avant-garde,“²⁸⁹ gibt er 1965 programmatisch zu erkennen und charakterisiert seine Konzeption der Fluxus-Organisation, die selbstverständlich für die weitere Entwicklung von Konzeptkunst, Prozeßkunst, Mail-Art, intermediäre Aktionen und vieles mehr eine wichtige Vorreiterrolle übernehmen sollte, als eigentliche „Nachhut“ der klassischen Avantgarden, die das Schlußlicht und gleichzeitig den Endpunkt einer „Tradition of the New“²⁹⁰, wie sie Harold Rosenberg 1960 getauft hat, bildet. In George Maciunas'

²⁸⁶ Vgl.: Belting, Hans, Das unsichtbare Meisterwerk (1998), a.a.O., S. 445.

²⁸⁷ Vgl.: Huysen, Andreas, Postmoderne - Eine amerikanische Internationale?, in: Huysen, Andreas & Scherpe, Klaus R. (Hrsg.), Postmoderne - Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 13.

²⁸⁸ Vgl. auch Foster, Stephen C., Historical Design and Social Purpose (1998), a.a.O. [FX 723/724].

²⁸⁹ Maciunas, George, Fluxus Art Amusement, in: ders., Fluxus Broadside Manifesto, New York, September 1965 [FX 1601]; Reprints in: Oliva, Achille Bonito (Hrsg.), Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962, Mailand (Mazzotta), 1990, S. 220; in: Hendricks, Jon (Hrsg.) Fluxus etc., Cranbrook, 1981, S. 260.

²⁹⁰ Rosenberg, Harold, The Tradition of the New, Chicago & London (University of Chicago Press) 1960.

Vorstellung eines „Rear-Guardism“ wird ein deutlicher Unterschied zu Enzensbergers Sicht auf die avantgardistische Tradition in den Bildenden Künsten, die in seinen „Aporien der Avantgarde“ als bloße „Wiederholung, Betrug oder Selbstbetrug“ verurteilt wird²⁹¹, erkennbar: Der Begriff der Nachhut knüpft durch eine neuerliche Betonung des aggressiven, militärischen Aspekts an die ursprüngliche Terminologie der Frühsozialisten an, die sich in den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts längst nicht mehr mit der Charakterisierung „modern“ begnügten, um als „Avantgarde“ auf das grundsätzlich Neue, auf Technik, Ästhetik und vor allem auf den gesellschaftlichen Fortschritt Bezogene ihrer Konzepte hinzuweisen. So wird etwa im Umkreis von Henri de Saint-Simon und Charles Fourier nicht mehr von antik und modern, sondern bereits von rechts und links oder reaktionär und avantgardistisch gesprochen, wie die Schrift „De la mission de l'art et du role des artistes“ (1845) von Gabriel-Désiré Laverdant beweist²⁹², in der die Hauptaufgabe des Künstlers im Kampf um die soziale Gerechtigkeit - und nicht nur in der ästhetisch-subjektivistischen Opposition gegen die Philister - gesehen wird. Mit diesem „Bündnis zwischen Revolution und Kunst“ und damit der „Gleichsetzung von politischem und künstlerischen Fortschritt“²⁹³, wie Edgar Lohner das Wesen des Avantgardistischen definiert, wurden die originären Ziele und Kriterien für eine Kunst der Avantgarde formuliert, die sich etwa als Volkstümlichkeit, Parteilichkeit, gesellschaftlichem Fortschritt und dem Gebrauch der Technik zugunsten der größeren Masse der Bevölkerung fassen lassen. Maciunas knüpft an diesen utopisch ausgerichteten Begriff einer Vorhut nicht nur chronologisch - in einer bewußt ausgeprägten Selbstdarstellung als historisches Schlußlicht und damit als einer Art „Aufräumkommando“, das der Streitmacht den Rücken freihält -, sondern auch in ideologischer Hinsicht an. Denn die 60er-Jahre fördern ein Verständnis von „Avantgarde“, das „nur noch verschleiert, aber nicht mehr klärt“²⁹⁴, indem einerseits, das - im westlichen Sinne - „subjektive Element“ betont, andererseits jedoch ein Sammelbegriff vorgetäuscht wird, um auch individuell hergestellte Produkte

²⁹¹ Enzensbeger, Hans Magnus, Aporien der Avantgarde. Einzelheiten II: Poesie und Politik, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1962, S. 55. Enzensberger weiter: „Jede heutige Avantgarde ist Wiederholung, Betrug oder Selbstbetrug. Die Bewegung als doktrinär verstandenes Kollektiv, vor fünfzig oder dreißig Jahren erfunden, um den Widerstand einer kompakten Gesellschaft gegen die moderne Kunst zu sprengen, hat die historischen Bedingungen, die sie hervorgerufen haben, nicht überlebt. Konspiration im Namen der Künste ist nur möglich, wo sie unterdrückt werden. Eine Avantgarde, die sich staatlich fördern läßt, hat ihre Rechte verwirkt“.

²⁹² Laverdant, Gabriel-Désiré, De la mission de l'art et du role des artistes, Paris 1845, S. 4ff.

²⁹³ Lohner, Edgar, Die Problematik des Begriffs Avantgarde, in: Gillespie, Gerald & Lohner, Edgar (Hrsg.), Herkommen und Erneuerung, Tübingen 1976, S. 29.

²⁹⁴ Hermand, Jost, Die alte und die neue Avantgarde, in: ders., Orte. Irgendwo - Formen utopischen Denkens, Königsstein (Athenäum) 1981, S. 59. Weiterhin heißt es bei Hermand: „Im Zuge dieser Entwicklung sind viele, wenn nicht alle dieser Begriffe so unspezifisch geworden, daß sie wegen ihrer ideologischen Unverbindlichkeit oder auch ihres manipulatorischen Charakters heute - paradoxerweise - eher von den Rechten als den Linken verwandt werden.“ (S. 45)

massenhaft bekannt machen zu können. In diesem Sinne hat Peter Bürger später von einer „Institutionalisierung der Avantgarde als Kunst“ und damit einer totalen Korruption der „genuin avantgardistischen Intentionen“ gesprochen²⁹⁵. Von inhaltlichen Zielsetzungen der neuesten Avantgarden ist daher in der Ära des Antikommunismus und des „Kalten Krieges“ kaum noch die Rede. Sie gilt weder als Ausdruck bestimmter gesellschaftlich-progressiver Kräfte, noch als Vorschein bestimmter Utopien, sondern wird als autonom-genialische Schöpfung besonders talentierter Künstler dargestellt. Auch Rosenberg beurteilt das kollektivistische, gesamtgesellschaftlich orientierte Prinzip der Avantgarde als etwas Vorgestriges, das - v.a. im Hinblick auf die Ergebnisse des Abstrakten Expressionismus - dem rein Individualistischen in der Kunst gewichen sei. „The only force for the new art“, heißt es bei ihm, „is the individual in his erratic communion with other individuals“²⁹⁶. An die Stelle der Avantgarde trat in der westlichen Kunsttheorie nach Jost Hermands Analyse „eine bewußt restaurierte Moderne, die sich in den fünfziger Jahren als Abstract Expressionism, Art informel, Tachismus, monochrome Malerei, Absurdes Theater, Konkrete Poesie, elektronische oder aleatorische Musik usw. etablierte und die in ihrer gesellschaftsindifferenten Haltung, ja Unverständlichkeit oder zumindest Hermetik von den ‚Moderne‘-Vertretern als Ausdruck der uneingeschränkten ‚Freiheit des Einzelnen‘ hochgejubelt wurde. Für diese Kreise war Kunst nur noch das, was sich jeder sozialen Verpflichtung, jeder ideologischen Indienstnahme, jedem totalitären Zugriff von vornherein entzieht und in den Bereich einer esoterisch-elitären E-Kunst ausweicht.“²⁹⁷ Als Legitimationshilfe einer solchen Haltung wird vor allem in der BRD aber auch in den Vereinigten Staaten auf die Spielarten der Ismen-Kunst um 1900, wie etwa den Symbolismus, die Art-Nouveau-Bewegung oder den Frühexpressionismus zurückgegriffen, um daraus eine „Ahnenfolge“ der „Moderne“ abzuleiten, die sich von jeglicher ideologischen Determination oder funktionellen Bestimmung fernhält und stattdessen die vollständige künstlerische Autonomie indoktriniert. „Immer wieder ist es in diesen Jahren der Einzelne, den man wie Ionesco gegen das böse Kollektiv der Nashörner ausspielt. Alles Überindividuelle, Programmatische, Kollektive, Positive, Utopische, Sozialistische, Revolutionäre und damit Avantgardistische verfällt so der Verdammung - oder wird einfach ins Lächerliche gezogen.“²⁹⁸ Der wahre Fortschritt der westlichen „Moderne“ wird nur noch im Vollzug der originellen Einzelleistung als

²⁹⁵ Bürger, Peter, *Theorien der Avantgarde*, Frankfurt 1974, S. 29.

²⁹⁶ Rosenberg, Harold, *Collective, Ideological, Combative*, in: Ashberry, John & Hess, Thomas B. (Hrsg.), *Avant-Garde Art*, New York 1968, S. 92.

²⁹⁷ Hermand, Jost, *Die alte und die neue Avantgarde* (1981), a.a.O. (siehe Anmerkung 293), S. 53.

²⁹⁸ Ebd., S. 54.

möglich erachtet, was Hans Egon Holthusen damals zu einem höhnischen Kommentar über eine „postrevolutionäre Situation“ veranlaßt hat, auf welche „marxistische Kategorien“ nicht mehr zuträfen, weshalb alle „Vorausabteilungen“ der avantgardistischen Kunst notwendig „im Nebel stecken geblieben“ wären²⁹⁹. Jeder Versuch, eine bestimmte Utopie künstlerisch zu konkretisieren, wird deshalb zu Beginn der 60er-Jahre scharf verworfen, einer Zeit, in der Kunst einerseits nur noch *qua* Kunst betrachtet wird aber andererseits gleichzeitig das unerledigte Erbe der sozialistischen Avantgarde der zwanziger Jahre und der dadaistische Angriff auf die „Institution Kunst“, den Bürger für seine Charakterisierung des Dadaismus als „radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde“³⁰⁰ verantwortlich macht, da in diesem Rahmen Kunst tatsächlich in Lebenspraxis aufgegangen sei, von vielen Künstlern wiederentdeckt wird. Maciunas richtet Fluxus, wie oben gesehen, dezidiert auf die ursprünglichen Konzepte der frühsozialistischen Avantgarde hin aus, die als kollaborativer Versuch die Kultur in Richtung einer verbesserten gesellschaftlichen Gesamtsituation voranzutreiben, interpretiert wird. Der Künstler erhält in dieser Anschauung auffälligerweise einen prominenten Platz neben dem Wissenschaftler; durch seine Ausbildung dazu qualifiziert, substantielle Beiträge zu einem Wandel der Wertvorstellungen dieser besseren Zukunft beizusteuern. Die Avantgarde wird so als Schauplatz einer kritischen Praxis innerhalb der traditionellen Kultur definiert, was den Autor Thomas Crow zum Gedankenbild eines „research and development wing of the culture industry“ verleitet haben mag³⁰¹. Dieser Argumentation zufolge würde das avantgardistische Programm dann scheitern, wenn es sich an die offizielle Kultur annähert, ein Umstand, der sowohl die Dadaisten als auch deren Erben Maciunas zu einer alternativen, ikonoklastischen Opposition gegen die dominierende Hochkunst und deren Distribution gezwungen hat. Jost Hermands Vorschlag, „in Zukunft nur noch als ‚Avantgarde‘ zu bezeichnen, worin sich auch eine Gleichzeitigkeit von politischem und künstlerischen Fortschritt abzeichnet“ und seine weiteren Forderungen, bei dieser Begrifflichkeit „nicht primär von Kunst, ja nicht einmal primär von Kultur“³⁰² auszugehen, illustriert George Maciunas' Anlehnung an den Avantgarde-Begriff durch die gleichzeitig kontrapunktisch definierte Charakterisierung von Fluxus als „Nachhut“ sehr genau, da diese nämlich die Forderung nach einer ideologischen Verbindlichkeit und die Verteidigung einer avantgardistischen - in vielerlei Hinsicht auch konstruktivistisch-

²⁹⁹ Holthusen, Hans Egon, *Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst*, München 1964, S. 44.

³⁰⁰ Bürger, Peter, *Theorien der Avantgarde*, Frankfurt 1974, S. 29.

³⁰¹ Crow, Thomas, *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*, in: *Pollock and After: The Critical Debate*, New York (Harper and Row) 1985, S. 257.

³⁰² Hermand, Jost, *Die alte und die neue Avantgarde* (1981), a.a.O. (siehe Anmerkung 293), S. 60.

konkreten - Utopie einschließt und dem allgemein gängigen Konzept der totalen Autonomie ohne gesellschaftliche Zielsetzung entgegentritt.

62 Die Architektur Utopias: Effizienz - Ökonomie - Sozialaskese

Das Credo an eine exponiert utilitaristische Perspektive der Kunst, die sich gegenüber den allgemeinen Bedingungen des gesellschaftlichen Fortschritts zu verantworten habe, ermöglichte Maciunas die Möglichkeit, Fluxus als „Speerspitze eines neuen funktionalistischen Ansatzes in der Kunst“³⁰³ zu behandeln, die angewandten Künste gegenüber den nur „Schönen Künsten“ zu evaluieren, Effizienz als oberstes Fluxus-Prinzip zu postulieren und damit seine eigene Vision ganz bewußt in den Bereich des genuin Utopischen zu übertragen. Nicht nur ganz im Stile von Albertis berühmten Architekturtraktat, in dem der Beitrag der Künste zu einer guten und glücklichen Lebensführung als Voraussetzung für eine neue, bessere Welt dargelegt wird³⁰⁴, sondern auch ganz im Sinne der klassischen utopischen Erzählungen, die nach Hermann Bauers Ansicht vor allem Erzählungen vom „Funktionieren“ Utopias sind und Ästhetika in erster Linie mit der Begründung der Praktikabilität verfechten³⁰⁵, finden sich in Maciunas' Werken und Kommentaren eine ganze Reihe von Überlegungen - Effizienz, Ökonomie, Sozialaskese, Funktionalismus und architektonische Prinzipien betreffend -, die sein Konzept einer Fluxus-Organisation ganz deutlich in eine (zumindest fiktionale) Sphäre der Utopie integrieren und - wie im Falle der so erfolgreich installierten kooperativen Wohnbauprojekte in SoHo - diese manchmal auch in Richtung einer realisierten, sozio-politischen Vision überschreiten.

Eines der bekanntesten Werke von Maciunas trägt den Titel „One Year“ und besteht aus einer Sammlung von leeren Konservendosen, Eierkartons und anderen Lebensmittelverpackungen, die seine Mahlzeiten während eines Jahres exakt widerspiegeln. „Es ist der Überrest, von dem, was George wirklich in einem Jahr gegessen hat,“ kommentiert Ken Friedman die Installation, „Packung für Packung,

³⁰³ Home, Stewart, *The Assault on Culture* (1988), a.a.O. [FX 1176], S. 56.

³⁰⁴ Alberti, Leon Battista, *De re aedificatoria*, 1485 (1443-1452); im folgenden zitiert nach der von M. Theure herausgegebenen deutschen Ausgabe (Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*), 1912.

³⁰⁵ Bauer, Hermann, *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlin 1965, S. 26 & 27.

Mahlzeit für Mahlzeit, Tag für Tag. Von One Year hat George verschiedene Exemplare angefertigt - ein eigentümlicher Triumph des Geistes über die Materie".³⁰⁶ Die Arbeit, der kontinuierlich angestellte Überlegungen zu einer Fluxus-Essensökonomie, welche die Nahrungsaufnahme den Sonderangeboten der Supermärkte unterordnen sollte, zugrunde lagen, mag verdeutlichen, warum so viele seiner Zeitgenossen die Person Maciunas zuallererst als asketisch charakterisieren. „In der Zeit, während ich George am besten kannte," schreibt Ben Patterson, „verkörperte er gewiß die Antithese zu einem Bohemien... Abstinenz,"³⁰⁷ und Al Hansen bescheinigt Maciunas ein „einfaches, direktes, spartanisches Leben, ausschließlich der Verbreitung von Fluxus gewidmet."³⁰⁸ Diese modellhaft asketische Lebensweise geht auf Maciunas' grundsätzlich ökonomisch ausgerichtete Prädisposition zurück, die sich auch in den Anweisungen zur Benutzung der Dusche in seinem Haus in New Marlborough widerspiegelt, die nach René Blocks Erinnerungen sinngemäß lauteten:

„Maximale Benutzung: drei Minuten / jede weitere Minute ist bürgerlicher Luxus / Während des Einseifens ist das warme Wasser abzustellen / da ein Weiterlaufen sinnlose Verschwendung von Energie bedeutet."³⁰⁹

Ähnliche Anweisungen finden sich auch in zahlreichen Rundbriefen an die Fluxus-Künstler („Schreibt klein, so könnt ihr Papier sparen... Zerdeppert nicht funktionierende Glühbirnen bei der Performance, kauft kaputte Birnen!"³¹⁰) und Larry Miller erzählt in einem jüngeren Manuskript von einer amüsanten Begebenheit, die George Maciunas' Postulat des ökonomischen Funktionalismus auf eindrucksvolle Weise illustriert:

„George war stolz darauf, ein Maximum an Gewinn aus jedem Material zu erzielen. Einmal machte er ‚Tee‘ aus einem Strick. Er behauptete, er enthielte viele Nährstoffe, es bliebe aber, nachdem er aufgegossen sei,

³⁰⁶Friedman, Ken, Two Tales of George Maciunas for Emmett Williams and Ay-O, Manuskript, Oslo 1993 [FX 0825], in: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 165.

³⁰⁷Patterson, Ben, What makes George laugh?, Manuskript, Wiesbaden 1994 [FX 2150], in: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 280.

³⁰⁸Hansen, Al, How we met. Notizen zu einem Heft mit dem Titel "Maciunas und Fluxus", in: Daniels, Dieter (Hrsg.), Fluxus - Ein Nachruf zu Lebzeiten, in: Kunstforum International, Band 115, September/Oktober 1991 [FX 0966], S. 122.

³⁰⁹Block, René, Von einem, der auszog,... (1982), a.a.O. [FX 0285], S. 341.

³¹⁰Maciunas, zitiert nach: Williams, Emmett, Allen einen herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag! (1982), a.a.O. [FX 2784], S. 87.

trotzdem ein völlig brauchbarer Strick. Ich probierte den Tee. Er schmeckte genauso wie der Strick."³¹¹

Aufgrund Maciunas' extremer Neigung zu ökonomischer Effizienz, seiner so offen zur Schau gestellten Sparsamkeit und Luxusfeindlichkeit und seines vollkommen zölibatären Lebens wurde seine Grundhaltung in den Aussagen von Zeitzeugen und der jüngeren Literatur oft in die Nähe einer mönchischen Lebensführung gerückt. Daß dieser Umstand aber nicht als bloße romantische Kuriosität oder extreme Exzentrik abgetan werden kann, sondern ebenfalls die utopische Grundausrichtung des Maciunas'schen Lebenswerks unterstreicht, beweist ein kurzer Blick auf die utopische Tradition der Sozialaskese, die als Extrakt der klösterlichen Tradition nicht nur bei Joachim von Fiore³¹², sondern auch als bemerkenswerter Ansatz eines visionären Puritanismus in den Kunsttraktaten von Filarete auftaucht³¹³ und diesem folgend in das allgemein übliche Repertoire der klassischen Utopien integriert wird. Schon Thomas Morus preist „das gute Quellwasser“³¹⁴ als Getränk der Utopier, die einfache Nahrung, die sparsame Kleidung ohne teure Farben und Stoffe, - ein Motiv, das sich als Rekurs auf mittelalterliche, sozialreformatorischer Anliegen in Varianten auch bei Eberlin von Günzburg, Campanella und noch bei Fourier und Cabet im 19. Jahrhundert wiederfindet. Auch in Johann Valentin Andreaes „Christianopolis“ halten die Bewohner aus eigener Vernunft auf Mäßigkeit und verzichten auf jegliche Form von Luxus als Quelle allen Übels, denn die Unmäßigen „werden vom Gewicht ihrer Mägen in die Hölle gerissen, während Gottes Diener in ihrer Magerkeit zum Himmel aufsteigen“.³¹⁵

Es erscheint bemerkenswert, daß auch die bereits durch die Nennung von Alberits und Filaretos Architekturtraktaten angedeutete konstitutive Verbindung zwischen dem funktionalistisch-utilitaristischen Ansatz der Architektur der Frührenaissance mit den klassischen utopischen Erzählungen einen gewissen Niederschlag in der äußerst umfassenden Auseinandersetzung mit funktionalistischen Prinzipien in der

³¹¹ Miller, Larry, Fluxus Vortex, Manuskript, New York 1994 [FX 1790], in: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 168.

³¹² Joachim von Fiore, Das Zeitalter des Heiligen Geistes, hrsg. von A. Rosenberg, Bietigheim 1977, S. 141: „Ihre Lebensweise und Kleidung soll einfach sein, wie es Christen geziemt.“ Vgl. auch: Seibt, Ferdinand, Utopica. Modelle totaler Sozialplanung, Düsseldorf (Schwann) 1970, S. 37: „Jeder Utopist entwickelt dabei asketische Leistungsforderungen, die im Sinn der gesellschaftlichen Hierarchie gesteigert werden. Sie beginnen bei Joachim mit Fasten- und Enthaltensübungen...“

³¹³ Vgl.: Bauer, Hermann, Kunst und Utopie (1965), a.a.O. (s. Anmerkung 304), S. 70-84.

³¹⁴ Morus, Thomas, Utopia, hrsg. und übersetzt von Klaus J. Heinisch, in: Heinisch, J. Der utopische Staat. Morus: Utopia; Campanella: Sonnenstaat; Bacon: Nova Atlantis, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1966, S. 7-110. Vgl. auch: Seibt, Ferdinand, Utopie als Funktion abendländischen Denkens, in: Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.), Utopieforschung, (Band 1), Frankfurt (Suhrkamp) 1985, S. 271.

³¹⁵ Andreae, Johann Valentin, Christianopolis. Aus dem Lateinischen übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort hrsg. von Wolfgang Biesterfeld, Stuttgart (Reclam) 1975, S. 60.

Architektur bei George Maciunas findet. Maciunas, der nach einem abgeschlossenen Architektur-Studium in unregelmäßigen Abständen immer wieder Zeichenaufträge für New Yorker Architekten bearbeitete, postulierte - auf dem Hintergrund seiner Doktrin der Funktionalität und Effizienz - in einer Art neuzeitlichem *paragone* wiederholt die Vorherrschaft der Architektur als „produktivster“ Kunstform gegenüber den anderen Künsten („Home-making is the greatest art“³¹⁶) und ließ einem breit angelegten Angriff auf „Die großen Betrüger der Architektur“³¹⁷, womit die Architekten Mies van der Rohe, Eero Saarinen, Gordon Bunshaft, Frank Lloyd Wright und deren verschwenderische Verspieltheit angesprochen waren, sein eigenes, oben bereits erwähntes Fertigbausystem als architektonische Alternative folgen. Maciunas' Entwurf, der sich - auf Februar 1960 datiert - unter dem Firmennamen „Universal Structures Corporation“ im Archiv Sohm in der Staatsgalerie Stuttgart befindet³¹⁸, war als Verbesserung gegenüber der sowjetischen Plattenbauweise konzipiert und verdeutlicht sein Bemühen um eine rationell geplante funktionalistische Architektur - im Gegensatz zur „Fantastic Architecture“ der Zeit.³¹⁹ Henry Flynt beschreibt das Fertigbausystem, das neben einigen Veröffentlichungen in einigen Zeitschriften³²⁰ auch im Rahmen des Pamphlets „Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture“ von der „Fluxpress“ (alias „World View Publishers“) publiziert wurde, in seinen Erinnerungen an George Maciunas:

„Ich glaube, George Maciunas' potentiell wertvollster Beitrag lag auf dem Feld der sozialistischen Konsumplanung. Hierbei beziehe ich mich insbesondere auf seinen Entwurf für ein Wohnungsbausystem aus Fertigteilen, das nach meiner Kenntnis nur einmal, 1965, in einem Flugblatt publiziert wurde, gemeinsam von George und mir verfaßt, unter dem Titel ‚Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture‘.

³¹⁶ Melton, Hollis, Notes on SoHo and a Reminiscence, in: Milman, Estera (Hrsg.), Fluxus - A Conceptual Country, Visible Language, 26:1/2, Rhode Island School of Design, Providence 1992 [FX 1763], S. 198; vgl. auch: Jarosi, Susan L., Selections from an Interview with Billie Maciunas, in: Friedman, Ken (Hrsg.), The Fluxus Reader, London (Academy Editions) 1998 [FX 1215], S. 200.

³¹⁷ Maciunas, George, The Grand Frauds of Architecture, in: Underground (Arlington, hrsg. von Thomas de Baggio), Vol. 1, Nr. 7, 1967, S. 9 [FX 1590].

³¹⁸ Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Nachlaß George Maciunas, Konvolut 2, Inventar-Nr. 1b. Vgl. auch: Maciunas, George, George Maciunas' Plastic Prefab. Building System - Description of Numbered Components (1965), in: Underground (Arlington, hrsg. von Thomas de Baggio), Vol. 1, Nr. 1, 5. Oktober 1966, S. 4-5 [FX 1589]; Reprint in: Life Magazine (New York), 9. Juni 1967, o.S.;

³¹⁹ Vgl. auch: Higgins, Dick / Vostell, Wolf (hrsg.), Fantastic Architecture, New York (Something Else Press) 1969 [FX 1147].

Maciunas hat seine Kritik an der fantastischen Architektur, die von Higgins und Vostell in diesem Band beleuchtet wird, in einem undatierten Brief an Dick Higgins herausgestrichen. Ein Durchschlag befindet sich im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner Higgins.

³²⁰ Siehe Anmerkung 317.

Georges Entwurf würde man sofort als sozialistisch erkennen, selbst wenn er nicht als solcher ausgewiesen wäre. Er bietet eine innovative, integrierte, funktionale Lösung, die Qualität mit der Möglichkeit zur Massenproduktion von Einzelteilen verbindet - und die eine sowohl zentralisierte, als auch dezentralisierte Ausführung erlaubt. Der Entwurf war als Verbesserung der sowjetischen Plattenbauweise konzipiert, die in der Sowjetunion in großem Umfang angewandt wurde. Mit diesem Entwurf trat George an die sowjetischen Instanzen heran, doch haben sie sich, soweit ich weiß, nie ernsthaft dafür interessiert. Der Einsatz in den USA wurde zu keiner Zeit ernsthaft in Erwägung gezogen, da der Entwurf nicht in den kapitalistischen Wohnungsmarkt paßt.

Das Prinzip (...) ist ein hochgradig innovativer und integrativer Ansatz zur ‚Effizienz‘ im Sinne des Verteilens bestimmter Konsumressourcen auf die größtmögliche Anzahl von Konsumhandlungen...

George illustrierte dieses Prinzip, indem er einen Citroen 2CV einem Cadillac gegenüberstellte. Dieses Beispiel zeigt, Georges Prinzip bedarf einer Modifikation, da das sozialistische Problem im System des öffentlichen Transports besteht und sowohl den Passagierkomfort, als auch die Umweltbelastung in Betracht zieht. Und da ist ein minimalistisches Automobil nicht unbedingt die angemessene Lösung. Wie dem auch sei, Georges Wohnungssystem scheint eine ideale Illustration dafür zu sein, wie ein Vermögen an Gebrauchsgütern der ganzen Bevölkerung verfügbar gemacht werden kann...

Zumindest sollten Georges Pläne in Architektur- und Designbibliotheken verfügbar sein.“³²¹

An anderer Stelle rückt Flynt Maciunas' funktionalistischen und ökonomischen Architektur-Ansatz in die Nähe der Bauhaus-Architektur³²², deren gebaute Ergebnisse die Effizienzstruktur modernen technikorientierten Denkens vorwegnahmen. Allerdings ist dieser Vergleich nur bedingt zulässig, hatte doch Maciunas Mies van der Rohes Architektur als großen „Schwindel“ angegriffen, da dessen Wohnbauten, Villen oder Appartementshäuser zwar der humanistischen Tradition seit Alberti und Palladio Rechnung tragen, die das Bauen und Gestalten am Gewinn für den Lebensraum mißt, der dem Individuum zukommt, aber zum größten Teil nur für eine beschränkte Zahl von Nutzern zugänglich waren und die eigentlichen Qualitäten

³²¹ Flynt, Henry, George Maciunas und meine Zusammenarbeit mit ihm (1982), a.a.O. [FX 0653], S. 104.

³²² Flynt, Henry, Mutations of the Vanguard (1990), a.a.O. [FX 0671], S. 118.

der Bauweise nur selten in den sozialen Wohnungsbau und die seit 1950 anlaufende Großproduktion herübergerettet werden konnten.³²³

Es scheint daher angemessen, nochmals den Rekurs auf die utopische Architekturtradition in Betracht zu ziehen und George Maciunas' architektonische Überlegungen auch im Hinblick auf die den New Yorker Stadtteil SoHo vollständig reformierenden Fluxhouse-Projekte mit utopischen Ansätzen in Beziehung zu setzen. In dieser Hinsicht müssen funktionale Kriterien und das Prinzip der Effizienz innerhalb der Architektur nach Hermann Bauer als genuin utopische oder utopistische Ansätze angenommen werden:

„Filarete [widmet der Hygiene] im Abschnitt über das Spital in Sforzinda großen Raum. Er erfindet eine Technik der Belüftung und Sauberhaltung. Hier, im utopischen Bereich, beginnt eigentlich die moderne Baukunst mit der immer wieder hervorgekehrten Wichtigkeit der ‚Wohnfunktion‘. ‚Form follows function‘, das moderne Schlagwort, ist schon bei Filarete hinter den Zeilen zu lesen.“³²⁴

In einer detaillierten Schilderung eines Türmechanismus zeigt sich, daß „das Architektonische zur Erzählung vom Funktionieren der Details geworden ist“, eine Schlußfolgerung, die von Gärber bezüglich der Architekturschilderungen bei Morus unterstützt wird: „Die Architektur folgt der Funktionslogik, das ‚Erhabene‘ und das Symbolische haben in dem soziales legalitaristischen Utopia keinen Platz. Es gibt eine *perfectio* des Funktionierenden, aber weder eine Ästhetik der unbearbeiteten Natur noch eine Schönheit des nur Demonstrativen.“³²⁵ Die hier angesprochene *perfectio* der Funktion wird allerdings nur in Kombination mit einer effizienten, ökonomischen Grundlage zu einem utopischen Prinzip, weshalb die Häuser in Utopia, während sie früher steile Dächer hatten, jetzt flach gedeckt sind; mit Kunststeinen, „die nicht viel kosten, aber so beschaffen sind, daß sie kein Feuer fangen...“³²⁶. Diese originär utopische Verbindung von Funktionalismus und ökonomischen Denken, die, wie allgemein bekannt, auf Leone Battista Albertis „De re aedificatoria“³²⁷ von 1451

³²³ Vgl.: Meyer, Franz, Utopie in der Kunst - Kunst als Utopie, in: Braun, Hans-Jürg (Hrsg.), Utopien - Die Möglichkeit des Unmöglichen, Zürich 1987, S. 322.

³²⁴ Bauer, Hermann, Kunst und Utopie (1965), a.a.O. (s. Anmerkung 304), S. 107.

³²⁵ Gärber, Jörn, Von der urbanistischen Großutopie zur naturalen Kleinutopie. Strukturmodelle utopischen Denkens in der frühen Neuzeit, in: Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er-Jahren, hrsg. vom documenta Archiv, Marburg (Jonas) 1992, S. 16.

³²⁶ Morus, Thomas, Utopia, hrsg. und übersetzt von Klaus J. Heinisch, in: Heinisch, J. Der utopische Staat. Morus: Utopia; Campanella: Sonnenstaat; Bacon: Nova Atlantis, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1966, S. 52.

³²⁷ Alberti, Leon Battista, De re aedificatoria, 1485, a.a.O. (s. Anmerkung 303).

zurückgeht, steht auch bei George Maciunas' architektonischen Plänen als Grundkonzept Pate und beleuchtet die utopischen Grundzüge von dessen Bemühungen um eine utilitaristische Gestaltung der Lebensumwelt, welche auch in der von 1965 bis 1975 vollzogenen Etablierung eines Koopsystems in SoHo deutlich zutage treten.

63 Fluxhouse Cooperatives Inc.

„Like other utopian movements, Fluxus engaged in speculation about possible improvements to the immediate environment,“ schreibt Stewart Home und bezieht George Maciunas' Immobilienprojekte damit unmittelbar in dessen utopisch-visio-nistisches Fluxus-Konzept mit ein. Tatsächlich wird mit der Betrachtung der „Fluxhouse Cooperatives Inc“ (FCI), deren Benennung alle Spekulationen darüber, ob die Fluxhouses als Teil der allgemeinen Fluxus-Konzeption zu bewerten sind oder nicht³²⁸, eigentlich von vornherein ausschließen müßte, der Bereich „abstrakter Pionierarbeit“ verlassen und ein wesentlicher Aspekt von Maciunas' utopischer Mission, die Craig Saper kürzlich als ein herausragendes Beispiel für „socio-poetic work“³²⁹ aufgeführt hat, beleuchtet. Indem er „um 1965 eine seiner sozialistischen Eigentumsideen weiterdachte und in einem System kollektiven Hausbesitzes verwirklichte“³³⁰, wurde Maciunas zum „eigentlichen Gründer“³³¹ des Künstlerviertels SoHo in New York, „einem der weltweit originellsten und erfolgreichsten Beispiele für Stadtentwicklung, das viele Leute reich werden ließ und auf der ganzen Welt nachgeahmt wurde.“³³² Maciunas' Vorstellung von sinnvoller künstlerischer Arbeit als kollektiver Aktion und konkreter ökonomischer Interaktion sorgte für eine spektakuläre Renaissance des Stadtviertels südlich der Houston Street, das von Lafayette Street im Osten, West Broadway im Westen und Canal Street im Süden begrenzt wird und dessen Bezeichnung „SoHo - South of Houston“ der „City Planner's Map of New York“ entnommen ist.

Das Viertel ist das herausragende Anschauungsobjekt für die amerikanische „Cast-Iron“-Architektur, den „Palazzo-Style“, eine Adaption des Renaissance-Palastes für industrielle Gebäude des 19. Jahrhunderts. Bevor sich die Bezeichnung „SoHo“

³²⁸ Vgl.: Smith, Owen F., Fluxus: A Brief History and other Fictions (1993), a.a.O. [FX 2465], S. 33 und Anmerkung 25.

³²⁹ Saper, Craig, Fluxus as a Laboratory, in: Friedman, Ken (Hrsg.), The Fluxus Reader, London (Academy Editions) 1998 [FX 2336], S. 140.

³³⁰ Block, René, Von einem, der auszog,... (1982), a.a.O. [FX 0285], S. 338.

³³¹ Ebd.

³³² Paik, Nam June, Beuys Vox Paik, in: Art and Design Magazine (London) - Profile: Fluxus, Vol. 26, 1993 [FX 2136], S. 63 (Übersetzung des Autors).

durchgesetzt hatte, wurde das Viertel im Volksmund „The Valley“ genannt, oder aufgrund der vielen Brände in diesen Gebäuden gar „Hells hundred Acres“³³³. Das Überleben der Palazzo-Architektur in SoHo, die in den 60er-Jahren mehrmals zum vollständigen Abriss freigegeben werden sollte, hat New York in erster Linie den vielen Bemühungen von Künstlern auf der Suche nach billigen Lebens- und Arbeitsräumen zu verdanken³³⁴. Dabei herrscht in der Literatur ein genereller Konsens darüber, daß erstens der größte Einfluß von Künstlern auf die stadtplanerischen Vorhaben in das Jahr 1966 datiert werden kann, und zweitens, daß dies im wesentlichen auf die Vision von Maciunas, nämlich einem Konzept von kooperativen Gebäuden, erworben und verwaltet von Künstlern, zurückzuführen ist.³³⁵ Die New York Times berichtet am 16. Juni 1968:

„With little assistance from foundations or government agencies, F.C.I. (Fluxus Cooperatives Inc.) has already set up four co-ops, in the light manufacturing district between Houston and Canal Street. Scouted by Maciunas, the buildings are bought with members' own money. But Fluxhouse obtains mortgages, performs legal and architectural services, does renovation work and (if members want) manages the buildings“.³³⁶

Maciunas organisierte zwischen 1966 und 1975 Fünfzehn solcher Coops³³⁷, die ersten finanziert von Jonas Mekas' „Film Makers Cinematheque“, die 1967 ins Erdgeschoß des Gebäudes 80 Wooster Street direkt unter dem Loft von Maciunas einzog, und Robert Watts sowie einigen Anleihen von der Kaplan Foundation und der National Foundation of the Arts. Die „Fluxhouse Cooperative“, die später in eine „Aktien-gesellschaft“ umgewandelt wurde, deren Wertpapiere für den symbolischen Preis

³³³ Für einen detaillierten Bericht über die Geschichte SoHos, siehe: Melton, Hollis, Notes on SoHo and a Reminiscence (1992), a.a.O. [FX 1763].

³³⁴ Vgl.: ebd., S. 182.

³³⁵ Vgl.: ebd., S. 180-182; und: Frank, Peter, Fluxus Fallout (1992), a.a.O. [FX 0749], S. 218: „Maciunas' socialist ideals led him into other areas of social discourse where his efforts, however oddly undertaken and however distant in their results from his original intentions, proved far-reaching. Maciunas was, in effect, the inventor of the SoHo co-op...“; oder an anderer Stelle (Frank, Peter, Fluxus: Eine teleskopische Geschichte (1992), a.a.O. [FX 0751], S. 21): „Maciunas' Experimentieren mit Immobilien (womit er nahezu allein SoHo als eine Künstlergemeinschaft geschaffen hat)...“; Vgl. auch: Frank, Peter, New York Fluxus in SoHo, in: Block René, New York Manhattan Downtown: SoHo, Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin 1976 [FX 0739], S. 152: „Maciunas und Mekas stellten die ersten funktionierenden Modelle vor und können als Erfinder dieser Sozialstrukturen bezeichnet werden.“

³³⁶ Glueck, Grace, Art Notes: Fluxury Item, in: The New York Times, 16. Juni 1966, o.S. [FX 0880]; Reprint in: Hendricks, Jon (Hrsg.), Fluxus etc. / Addenda 1, Ausstellungskatalog, New York, 1963, S. 196.

³³⁷ Die Angaben zur Anzahl der Coops, die Maciunas zwischen 1966 und 1975 errichten konnte schwanken. An anderer Stelle ist sogar von 27 Coop-Gebäuden die Rede. Vgl. Paik, Nam June, George Maciunas (1990), a.a.O. [FX 2129], S. 247; und: Daniels, Dieter, Fluxus - Ein Nachruf zu Lebzeiten (1991), a.a.O. [FX 0479], S. 109.

von einem Dollar erstanden werden konnten³³⁸, bewegte sich aufgrund haarsträubender finanzieller Manipulation und einer offensiven Gangart gegenüber der Stadtverwaltung immer am Rande der Legalität³³⁹, was Maciunas auch beständigen Ärger und schwerwiegende Verletzungen einbrachte: Im November 1975 verlor Maciunas bei einem Anschlag zweier Unbekannter das linke Auge.

Kristine Stiles Ansicht nach, müssen die Fluxhouses nicht nur als Initialzündung für die Errichtung einer Alternativer Galerienszene und für die Transformation SoHos in ein einflußreiches Gebiet der New Yorker Avantgarde, sondern vor allem als „concrete interventions into the economies of New York real estate and business“ betrachtet werden³⁴⁰. Die Coops nahmen damit diverse künstlerische Projekte der 70er-Jahre vorweg, die Sozialkritik und die Untersuchung der Beziehungen zwischen wirtschaftlichen Unternehmen und kulturellen Institutionen ins Zentrum ihrer künstlerischen Praxis rückten. „These projects represent the logical extension of Maciunas' sociological program for performance,... which expanded into social, political, and economic exchanges...“³⁴¹

Die Fluxhouse-Projekte in SoHo wurden allesamt ohne finanziellen Gewinn auf der Grundlage einer anti-kapitalistischen Ideologie durchgeführt, was zur Folge hatte, daß George Maciunas 1978 arm wie eine Kirchenmaus auf seiner Farm in New Marlborough starb, während die genossenschaftlichen Strukturen der Coop-Lofts die Künstler „mehr bereichert haben, als es ihre Kunst wohl je geschafft hätte.“³⁴²

Die Fluxhouse Corporation wurde ab 1970 von einer Vielzahl von künstlerischen Projekten und Selbstinitiativen kopiert und gilt bis heute als Musterbeispiel für sich selbst tragende genossenschaftliche Künstler-Organisationen. George Maciunas' utopische Vision eines „produktiven“ Konkretismus entwickelte sich - zumindest in diesem Fall - zur realisierten Utopie.

³³⁸ Diese Information bei: Kellein, Thomas, Fröhliche Wissenschaft (1987), a.a.O. [FX 1316], S. 101.

³³⁹ Vgl. Block, René, Von einem, der auszog,... (1982), a.a.O. [FX 0285], S. 338.

³⁴⁰ Stiles, Kristine, Between Water and Stone. Fluxus Performance: A Metaphysics of Acts, in: Armstrong/Rothfuss/Jenkins (Hrsg.), The Spirit of Fluxus, Ausstellungskatalog, Walker Art Center, Minneapolis u.a., Minneapolis 1993 [FX 2515], S. 90.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Frank, Peter, Art for Life's Sake (1990), a.a.O. [FX 0750]; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Daniels, Dieter (Hrsg.), Fluxus - Ein Nachruf zu Lebzeiten, in: Kunstforum International, Band 115, September/Oktober 1991 [FX 0479], S. 223.

Zu dieser Vermutung von Frank liefert Al Hansen bemerkenswerte nackte Zahlen: „Ende der Siebziger Jahre waren etliche dieser Gebäude, die zwischen vierzig und fünfzig Tausend Dollar gekostet hatten, bereits eine halbe Million wert, und in den achtziger Jahren kostete allein schon ein Geschoß zwischen dreihundertdreißig- und fünfhunderttausend Dollar.“ (Hansen, Al, How we met (1991), a.a.O. [FX 0966], S. 123.)

64 Fluxus: Die Utopie als Kunstwerk

Wenn nun schon soviel die Rede von den diversen utopischen Konnotationen der Maciunas'schen Fluxus-Konzeption war, so tut es wohl not, sich noch einmal eingehender mit dem mittlerweile „total korrumpierten“ Begriff des Utopischen auseinanderzusetzen, vor allem da Fluxus doch gerade zu einem Zeitpunkt als *mundus novus*-Konstruktion entstand, zu dem allerortens das „Ende des utopischen Zeitalters“ (Joachim Fest) ausgerufen wurde. Das avantgardistische Unternehmen, mittels der Kunst Modelle eines neuen Lebens zu entwickeln, d.h. mit Architektur und Produktgestaltung ins Alltagsleben einzugreifen und mit Fotografie, Film und Typografie das Bewußtsein zu organisieren, erscheint seit Mitte des Jahrhunderts nicht nur gescheitert, sondern als schon im Ansatz verfehlt. Der langsame Niedergang der klassischen Utopietradition beginnt mit der Radikalisierung utopischer Positionen in den Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts, deren dialektischer Umschlag unter den geistesgeschichtlichen Insignien der Postmoderne ein geschlossenes utopisches System als vollkommen unmöglich erscheinen läßt. Im Zeichen der „Différence“, des Partikularen, des Pluralen oder irgendwie Anderen machen sich alle Formen einer aufs Universum zielenden Welt-sicht oder gar vereinheitlichenden Umweltgestaltung - seit einer allgemein in der Postmoderne konstatierten Mitschuld der utopischen Entwürfe an der Etablierung totalitär bürokratischer Herrschaftsordnungen - totalitarismusverdächtig. Die klassische Formel des utopischen Denkens, das Ganze habe Priorität vor dem Einzelnen, gerät in der historischen „Cold-War-Era“, in der ein gesteigerter Individualismus zum Ausdruck der westlichen Freiheit proklamiert wird, zum Signum der Zerstörung des Ich und damit zur Gefahr für das antikommunistische Widerstandspotential. „Der Begriff ‚Utopie‘ gilt daher auf konservativer Seite als ebenso korrumpierend wie der Begriff der ‚Ideologie‘“³⁴³, stellt Jost Hermand in einer kämpferischen Verteidigung der Utopietradition fest, fügt aber an gleicher Stelle hinzu: „Dabei wird man heute von erfüllten Utopien - ob nun technologischer oder ideologischer Art - geradezu überschwemmt.“³⁴⁴

³⁴³ Hermand, Jost, Von der Notwendigkeit utopischen Denkens, in: ders., Orte. Irgendwo - Formen utopischen Denkens, Königsstein (Athenäum) 1981, S. 14.

³⁴⁴ Ebd., S. 16.

Aufgrund der Schwierigkeiten, die sich im Umgang mit dem Utopiebegriff ergeben, dient er doch gleichzeitig als Bezeichnung für ein unrealistisches Hirngespinnst, für eine chiliastische Phantasie, als Ausdruck marxistischer wie platonischer Hoffnung und abwertendes bürgerliches Schlagwort, erscheint es zunächst als notwendig eine rein historische Definition der Utopie, nicht des Utopischen zu versuchen. Als besonders brauchbar für den hier vorliegenden Untersuchungsgegenstand hat sich Thomas Nipperdeys Definition erwiesen, nach der eine Utopie durch den „Entwurf einer möglichen Welt, welcher bewußt die Grenzen und Möglichkeiten einer jeweiligen Wirklichkeit übersteigt und eine substantiell andere Welt anzielt, eine Welt, die sich durch ein hohes Maß an Vollendung auszeichnet,“³⁴⁵ gekennzeichnet ist. Dem ließe sich noch hinzufügen, daß es sich dabei um einen fiktionalen, zumeist romanhaften Entwurf handelt, dessen Inhalt im Kontrast zur jeweiligen Wirklichkeit steht, aber letztlich doch als einholbar, realisierbar empfunden wird, auch wenn Zweifel bestehen bleiben. Der jeweilige utopische Entwurf beinhaltet weiterhin Hinweise darauf, was sein Verfasser jeweils als dringlichste Problemfelder der realen Gesellschaft erachtet. Die historische Utopietradition weist im Rahmen dieser Definition verschiedene weiterführende, charakteristische Topoi auf, die hier noch einmal kurz zusammengefaßt werden sollen, nämlich eine grundsätzlich anti-individualistische Stoßrichtung des utopischen Ideals und eine gebremste oder geplante Ökonomie, die in der Regel auf das kommunistische Gemeineigentum aufbaut.

Diese kurze Skizze einer möglichen Definition des klassischen Utopie-Begriffs erscheint als notwendige Voraussetzung für die weitere Argumentation, in deren Verlauf George Maciunas' Konzeption der Fluxus-Organisation als „grandiose Vision (...), die auf keiner Karte verzeichnet und letztlich ganz und gar persönlich war“³⁴⁶ dargestellt werden soll und damit mit eben jenem utopisch-fiktionalen Entwurf durchaus gleichzusetzen ist, der das Wesen der klassischen Utopie bestimmt. In einem frühen Brief an Paik aus dem Jahr 1961 gesteht Maciunas seinem Fluxus-Projekt einen gewissen großenwahnsinnigen Zug ein, um gleich danach dieses Zugeständnis wieder einzuschränken und mit den aus dem Zen Buddhismus überlieferten Gedanken, sowie der dynamischen Natur der berühmten Sowjet-Enzyklopädie in Verbindung zu setzen: seine Konzeption für Fluxus sei zwar gi-

³⁴⁵ Nipperdey, Thomas, Die Funktion der Utopie im politischen Denken der Neuzeit, in: Archiv für Kulturgeschichte, Band 44, 1962, S. 359.

³⁴⁶ Miller, Larry, Fluxus Vortex, Manuskript, New York 1994 [FX 1790], in: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 354.

gantisch „but only in relation to time“.³⁴⁷ Ken Friedman hat diese visionäre Anlage einmal als „unwillingness to be told what sort of goals are too large“³⁴⁸ bezeichnet und damit in die Nähe der dadaistischen Utopie gerückt, welche nach Nicholas Zurbrugg die Intelligenz mit Bloch's „Prinzip Hoffnung“ anzureichern versuchte³⁴⁹, oder - genau wie Fluxus - in Friedmans Begrifflichkeit „the power of unrealistic goals, of dreams and aspirations“³⁵⁰ verkörpert. Viele Zeitzeugen und eine ganze Reihe der mit Fluxus assoziierten Künstler beschreiben Maciunas' Konzept als „overtly utopian cultural space“ (Milman) und Andreas Huyssens Bescheinigung einer beinahe obsessiven und fetischistischen Betonung „on redoing everything under the sun in its own name“³⁵¹ läßt das vom Autor getroffene Fazit, es handle sich dabei um die Antizipation der apolitischen Lifestyle-Obsessionen späterer Dekaden, kaum zu. Vielmehr scheinen sich Hans Beltings Hypothesen, daß sich nämlich erstens „die alte Wunde, daß Kunst und Leben unvereinbar waren,“ nur in der Formulierung einer „utopischen Hoffnung“ schließen ließ³⁵², und sich zweitens dieser „soziale Traum“ als ein Bereich der mit den Mitteln der Kunst erprobten „befreiten Gesellschaft“ ausprägen mußte³⁵³, zu bestätigen. „In Wirklichkeit ist das beste an Fluxus - wie Adorno über das Werk Kierkegards gesagt hat - auf dessen eigene Niederlage hin angelegt“,³⁵⁴ urteilt Per Kirkeby und wenn man sich dem Gefühl hingeben möchte, daß es sich bei Fluxus um die letzte große künstlerische Utopie handeln könnte, erhält dieses Scheitern, welches sich auf diese Weise in einen großartigen Erfolg verkehrt, tatsächlich „mythische Proportionen“ wie es Andreas Huyssen festgestellt hat.³⁵⁵

Eine der schönsten Beschreibungen von George Maciunas' Erscheinung stammt von Milan Knizak und charakterisiert ihn als „Realist, der für seinen Realismus jedoch immer eine andere Realität brauchte“.³⁵⁶ Seine Überzeugung, mit Fluxus sozial konstruktive, nichtästhetische Ziele anzustreben und damit die bestehenden Verhältnisse zu evaluieren, spiegelt einen wesentlichen Grundzug der Maciunas'schen Grundhaltung wider, den man möglicherweise mit der Erschaffung und Überprüfung

³⁴⁷ Maciunas, George, Brief an Nam June Paik, 1961, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner Maciunas.

³⁴⁸ Friedman, Ken, Rethinking Fluxus, in: Zurbrugg, Nicholas / Conz, Francesco / Tsoutas, Nicholas (Hrsg.), Fluxus! An Exhibition of Textile Art-Multiples, Ausstellungskatalog, Brisbane 1990 [FX 0816], S. 26.

³⁴⁹ Zurbrugg, Nicholas, „A Spirit of Large Goals“: Fluxus, Dada and Postmodern Culture Theory at Two Speeds, in: Friedman, Ken (Hrsg.), The Fluxus Reader, London (Academy Editions) 1998 [FX 2850], S. 174.

³⁵⁰ Friedman, Ken, Rethinking Fluxus (1990), a.a.O. [FX 0816], S. 26.

³⁵¹ Huyssen, Andreas, Back to the Future (1993), a.a.O. [FX 1192], S. 145.

³⁵² Belting, Hans, Das unsichtbare Meisterwerk (1998), a.a.O., S. 456.

³⁵³ Ebd. (s.a. Kapitelüberschrift „Fluxus als sozialer Traum“, S. 455.)

³⁵⁴ Kirkeby, Per, Fluxus (1982), a.a.O. [FX 1334], S. 146.

³⁵⁵ Huyssen, Andreas, Back to the Future (1993), a.a.O. [FX 1192], S. 142: „Somehow it failed, but its very failure now turns out to have been a success of almost mythic proportions.“

³⁵⁶ Knizak, Milan, George THE Maciunas (1991), a.a.O. [FX 1354], S. 119.

von eigenen Systemen und Systematiken umschreiben könnte. Und genau dieses konzeptuelle Konstruktionsprinzip findet seinen Ursprung im Bereich der *idea* - als Basis des Kunstdenkens in der Entstehungszeit der klassischen Utopien - in den wir mit der Frage nach der Wirklichkeit der Utopie vorstoßen. Denn mit Hermann Bauers beachtenswerter Feststellung, „die Utopie ist ein Kunstwerk“,³⁵⁷ wird deutlich, was sonst oft übersehen wird: nämlich wie wenig die Utopie der Konstruktion einer konkreten politischen Möglichkeit entspricht, sondern vielmehr als künstlerische Verkörperung eines philosophisch-allegorischen *conceito* gelesen werden muß. Die traditionell utopistischen Merkmale der „Poetizität“ und der „grundlegend von der Erfahrungswirklichkeit abweichenden Fiktion“, die auch Ludwig Stockinger der Utopie als „Ficta Respublica“ bescheinigt³⁵⁸, will auch Ernst Bloch in einem ideellen Aufbruch „ins ‚Noch-Nicht-Gewordene‘“ erkennen, der „Vorhandenes in die zukünftigen Möglichkeiten seines Andersseins, Besserseins antizipierend“ fortsetzt.³⁵⁹ Die künstlerische *inventio* wird - parallel zur zeitgenössischen Entwicklung in den bildenden Künsten - in den Renaissance-Utopien in den Vordergrund gerückt; die Erfindung aus der *idea* stellt eine erfundene Wirklichkeit vor und damit auch eine neue literarische Gattung dar.

65 United States of Flux

Wenn man George Maciunas' Fluxus Konzept als ein mit der klassischen Utopie vergleichbares, reines Denkbild und somit als künstlerische Verkörperung der Möglichkeit des Fiktiven gegenüber dem Handeln in der Geschichte lesen möchte, und eben dies soll hier zum Vorschlag gebracht werden, wird Peter Franks Vorstellung eines fiktiven, utopischen „Fluxus Orbit“³⁶⁰ schnell verständlich und rückt nahe an eine „Internationale Republik für Künstler und Wissenschaftler“ heran, wie sie Arno Schmidt in seiner utopischen Satire „Die Gelehrtenrepublik“ von 1957 beschrieben hat³⁶¹. Ken Friedmans „Visa Touriste (Passport to the State of Flux)“ von 1966/77 [FC 138.IV] ist eines der vielen Dokumente, die den bürokratischen Apparat zu diesem fiktiven Raum beispielhaft modellieren. Der Reisepass gibt seinem Besitzer das Recht, in ein fiktives Land mit Namen „Fluxus“ einzutreten - „a

³⁵⁷ Bauer, Hermann, Kunst und Utopie (1965), a.a.O. (s. Anmerkung 304), S. 85.

³⁵⁸ Stockinger, Ludwig, Respublica Ficta. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zur utopischen Erzählung in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts, Tübingen 1981, S. 98f.

³⁵⁹ Bloch, Ernst, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt 1980 (Erstausgabe: 1959), S. 163.

³⁶⁰ Frank, Peter, Fluxus Fallout (1992), a.a.O. [FX 0749], S. 212.

³⁶¹ Schmidt, Arno, Die Gelehrtenrepublik, Frankfurt 1957.

country whose geography was a figment of the communal imagination, whose citizenry was transient and, by definition, cosmopolitan," wie Estera Milman im editorischen Vorwort zu einer hervorragend zusammengestellten Sondernummer der Zeitschrift „Visible Language“, die den Titel „Fluxus - A Conceptual Country“ trägt, vorgeschlagen hat.³⁶² Die Reise in dieses konzeptuelle Land suggeriert eine Art von imaginärem Tourismus, wie er auch für die fiktiven Reiseberichte der klassischen Utopietradition charakteristisch ist. Friedmans Vorstellung von Fluxus als „a kind of town spread a little farther through space and time than most, the original global village“³⁶³ zieht den Schluß aus George Maciunas' Vorliebe, jedem erdenklichen Begriff das Präfix „Flux“ voranzustellen,³⁶⁴ um mit dem Postulat von „Fluxconcerts, Fluxartists, Fluxreasons and Fluxanythings“ (Higgins) auch für einen terminologisch ausgereiften Fluxus-Staat zu sorgen, und konkurriert mit Robert Watts' Idee einer „Fluxus-Welt“, die Alison Knowles wie folgt beschreibt:

„And do you know another idea that's linked to that, I love it, it's Bob Watts' idea that Fluxus could overtake the existing institutions, the churches, the grocery store and of course George's Minesweeper; all of Fluxus gets on the Minesweeper and goes around the world.... That's absolutely right. The world of Fluxus did exist somewhere, you know, a world of Fluxus weather, fluxus books, fluxus people, fluxus art...“³⁶⁵

Die Vorstellung eines solchen Fluxus-Orbits, eines konzeptuellen Landes, Staates oder einer imaginären Stadt, wurde später auch von John Lennon und Yoko Ono in dem berühmt gewordenen Manifest „Declaration of Nutopia“ aufgegriffen, in dem es heißt:

„We announce the Birth of a conceptual Country, Nutopia. Citizenship of the country can be obtained by declaration of your awareness of Nutopia. Nutopia has no land, no boundries, no passports, onlay people. Nutopia has no laws other than cosmic. All people of Nutopia are ambassadors of this country. As two ambassords of Nutopia, we ask for diplomatic immunity and recognition in the United Nations of our country and its people.“³⁶⁶

³⁶² Milman, Estera, Fluxus - A Conceptual Country. Introduction, in: Milman, Estera (Hrsg.), Fluxus - A Conceptual Country, Visible Language, 26:1/2, Rhode Island School of Design, Providence 1992 [FX 1796], S. 13.

³⁶³ Friedman, Ken, Fluxus: Global Community, Human Dimensions, (1992), a.a.O. [FX 0802], S. 159.

³⁶⁴ Vgl. Anderson, Simon, Fluxus Publicus (1993), a.a.O. [FX 0075], S.40.

³⁶⁵ Alison Knowles in: Milman, Estera, A Conversation with Alison Knowles (1992), a.a.O. [FX 1798], S. 99.

³⁶⁶ Lennon, John / Ono, Yoko, Declaration of Nutopia, Typoskript, New York 1. April 1973, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Konvolut Yoko Ono [FX 2096].

Daß auch der fiktive Fluxus-Orbit ohne Land und reale Grenzen auskommen konnte und damit der Idee des antiken *utopos*, des Un-Orts als Konfrontationsstellung zur Realität, weitestgehend entspricht, wird auch in zwei weiteren Dokumenten auf amüsante Art und Weise illustriert: zum einen durch eine kleine Anzeige von 1966 in der Zeitschrift „Underground“, die die schlichte Feststellung enthält „Fluxus is still alive - but I can't say where“,³⁶⁷ und zum anderen durch die von Ben Vautier verfaßte und als Postkarte vertriebene Todesanzeige für George Maciunas vom Mai 1978:

„Since George Maciunas died we have all decided to die one day and meet George Maciunas in heaven, hell or No-Where to give under his direction a Fluxus Concert...“.³⁶⁸

Selbstverständlich mußte für Maciunas' konzeptuelles Fluxus-Utopia auch die passende organisatorische Struktur entwickelt werden, weshalb ab 1963 mehrmals der Versuch unternommen wurde, die Fluxus-Organisation zu dezentralisieren und im Zuge dieser „föderalistischen“ Bemühungen ein „Fluxus Board of Directors“ zu etablieren³⁶⁹. Milan Knizak erinnert sich an seine Ernennung zum „Director of Fluxus East“, die ihn offensichtlich überrascht zu haben scheint: „Ich hatte zwar keine Ahnung, was so ein Director zu tun haben könnte, aber ich stellte mir vor, daß es meine Pflicht sei, den Fluxus zu propagieren.“³⁷⁰ Die bürokratische Reform war aber mit der Einsetzung eines Exekutiv-Komitees noch lange nicht erschöpft, sondern wurde durch die Einführung der Fluxus-Briefmarken von Robert Watts (später auch von Maciunas selbst) und einer eigenen Währung, die fortan in einer Vielzahl von Fluxus-Anthologien, -Kits und -Yearbooks zu finden war, ergänzt, so daß der utopische Fluxus-Orbit institutionell als gesichert gelten konnte, was vermutlich René Block zu dem äußerst phantasievoll ausgeschmückten Bild eines „Fluxus-

³⁶⁷ Anonymus, Anzeige in Underground, Vol. 1, Nr. 2, 19.10.1966, S. 3. (Ein Exemplar der Zeitschriftenseite befindet sich im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.)

³⁶⁸ Vautier, Ben, Maciunas-Todesanzeige, Postkarte, 1978, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Konvolut Vautier.

³⁶⁹ Smith, Owen, Developing a Fluxable Forum (1998), a.a.O. [FX 2463], S. 9-10.

³⁷⁰ Knizak, Milan, George THE Maciunas (1991), a.a.O. [FX 1354], S. 115.

Vgl. auch einen Brief von George Maciunas an Emmett Williams vom Dezember 1963 (zit. nach Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 109): „Wir haben alle Verantwortlichkeiten unter uns aufgeteilt, damit die Sachen durchgeführt werden. Al Hansen nimmt alle Freiluftevents, Demonstrationen usw. in die Hand, Alison die ganze Außenreklame - Schablonendrucke auf Bürgersteigen usw. usw., Dick übernimmt ‚Logistik‘ & ist technischer Direktor des Druckereibetriebes, Brecht & Watts verlegen die neue Fluxus-Monatszeitung. Bob Morris - Ausstellungen und Environments, Mekas - Filme, La Monte - besorgt Instrumentalisten & ich selbst leite das Programm des Theaters & bin ‚Sekretär‘. Diese Einteilung überlastet niemanden & ist auch kollektiver, was ich schätze.“

staates mit Vertretung in den Vereinten Nationen" inspiriert haben dürfte,³⁷¹ welches vermutlich mehr für eine wesentlich utopische Parodie als für eine parodistische Utopie spricht. Im Hinblick auf die oben formulierte These, die die Maciunas'sche Fluxus-Konzeption in die Nähe der utopischen Konstruktion rückt und der Frage nach der Möglichkeit des Fiktivem gegenüber dem Handeln in der Geschichte nachgeht, erscheint bezüglich der Vorstellung eines „conceptual country“ Henri Lefebvres Charakterisierung von Fluxus als „important moment showing the conflict between the ‚possible and the real““, wie er in seiner „Critique de la vie quotidienne“ formuliert³⁷², als äußerst interessant. Fluxus wird von Lefebvre als utopisches Demonstrationsmodell einer mehr oder weniger bewußt durchexerzierten Kontroverse zwischen Theorie und Praxis dargestellt, „a conflict that is the cause of torment and anguish, like all contradictions that are unresolvable and seem insoluble“.³⁷³

66 Community: Ein Orden ohne Mönche

Die Errichtung eines konzeptuellen Fluxus-Orbits als tragendes Gedankengebäude eröffnete zunächst und vor allem anderen die Möglichkeit für die Konsolidierung einer internationalen Gemeinschaft von Künstlern - quasi als Bürgerschaft des fiktiven „Fluxus-Staates“. Ken Friedman und Kristine Stiles haben in diesem Sinne den Begriff der „community“ als kollektiven Rahmen für die diversen Aktivitäten der Fluxisten eingeführt und in jüngeren Publikationen erfolgreich angewendet³⁷⁴. Obwohl es nie zu einer allgemeinen Unterstützung von Maciunas' Idee einer „United Front“, die verstärkt politisch arbeiten sollte, kam, teilten doch viele der mit Fluxus assoziierten Künstler seine Vision einer kollektiven Operationsbasis. Diese gemeinschaftliche Grundstruktur hat einige Autoren in den letzten Jahren dazu angeregt, die Fluxus-Organisation, oder zumindest George Maciunas' Ideal einer solchen Organisation, mit den gesellschaftlichen Grundformen von Glaubensgemeinschaften oder gar Sekten zu vergleichen. Peter Frank bezeichnet Fluxus als

³⁷¹ Vgl.: Block, René, Von einem der auszog,... (1982), a.a.O. [FX 0285], S. 340.

³⁷² Lefebvre, Henri, Critique de la vie quotidienne, zit. nach: di Maggio, Gino, Fluxus: Art as a Private Form of Subversion (1990), a.a.O. [FX 0526], S. 41f.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Vgl.: Stiles, Kristine, Between Water and Stone (1993), a.a.O. [FX 2515]; und: Stiles, Kristine, Tuna and Other Fishy Thoughts on Fluxus Events, in: Hapgood/Lauf (Hrsg.), FluxAttitudes, Heckling Catalogue, Gent, 1991 [FX 2514]; s.a.: Friedman, Ken, Fluxus: Global Community, Human Dimensions, (1992), a.a.O. [FX 0802].

„eine Art Freimaurergilde“³⁷⁵ und Hans Belting hat die Fluxusartikel kürzlich auf die Ebene von Kultgegenständen erhoben, die „gleichsam an die Gläubigen einer internationalen Sekte wie Amulette verschickt wurden“.³⁷⁶ Tatsächlich evoziert dieses interessante Bild einer Kunst-Sekte Erinnerungen an klösterliche Traditionen, die auch Maciunas selbst schon früh als Modellbeispiel für seine Vorstellungen vom Fluxus-Kollektiv als elitärem Orden, allerdings „ohne Mönche und ohne Orden“ benannt hat³⁷⁷. „Schon als Junge dachte er daran, in ein Jesuitenkloster einzutreten,“ berichtet seine Mutter in einem in Auszügen veröffentlichten biographischen Manuskript über ihren Sohn³⁷⁸.

Aber bleiben wir noch kurz bei dem von Friedman vorgeschlagenen Bild der Fluxus-„Gemeinschaft“ oder der „Community“-Metapher, die Kristine Stiles im Hinblick auf die performative Struktur der Fluxus-Events auch aus einer anthropologischen Perspektive untersucht hat³⁷⁹. Stiles Annäherung kam zu dem Ergebnis, daß sich im Brennpunkt der Maciunas'schen Vision von Fluxus tatsächlich familiäre Infrastrukturen feststellen lassen, die mit der Formation von „Kinships“ und Clans vergleichbar sind. Als solche wären unter anderem die regelmäßig stattfindenden Fluxus-Rituale zu nennen, die innerhalb der Fluxus-Veranstaltungen einen festen Platz einnahmen und die Zusammenkünfte der Künstler in einen feierlichen Kontext einbetteten. Larry Miller berichtet:

„Während gewisse Fluxusereignisse für ein außenstehendes Publikum gedacht waren, so waren andere doch im wesentlichen George und seiner Fluxusfamilie vorbehalten. Letztere wurden häufig an besonderen Tagen veranstaltet, etwa zu Silvester oder Halloween. Man nahm sie zum Anlaß, eine Gesellschaft zusammenzurufen, um übliche Bräuche und Verhaltensweisen in Bewegung (flux) zu versetzen.“³⁸⁰

Die bei solchen Veranstaltungen zelebrierten Rituale verbinden als signifikante Ereignisse des Gemeinschaftslebens die performative Praxis der Fluxisten mit

³⁷⁵ Frank, Peter, Fluxus: Eine teleskopische Geschichte (1992), a.a.O. [FX 0751], S. 20.

³⁷⁶ Belting, Hans, Das unsichtbare Meisterwerk (1998), a.a.O., S. 457.

³⁷⁷ Maciunas, George, in: Thwaites, John Anthony / Koenig, Gottfried Michael / Ramsbott, Wolfgang, Die Fluxus-Leute, in: Magnum, Nr. 47, April 1963 (Interviews mit J.P. Wilhelm, Paik, Vostell und Caspari) [FX 2561], S. 32; Reprint in: Block, René (Hrsg.), Eine lange Geschichte mit vielen Knoten, Ausstellungskatalog, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1994, S. 18-21.

³⁷⁸ Maciunas, Leokadja, My Son, Manuskript, New York 1979, Sammlung Silverman [FX 1684]; in: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 293.

³⁷⁹ Vgl.: Stiles, Kristine, Between Water and Stone (1993), a.a.O. [FX 2515].

³⁸⁰ Miller, Larry, Fluxus Vortex (1994), a.a.O. [FX 1790], in: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 169.

einer Tradition familiärer Bräuche, die für die Bildung einer „Fluxus Family“³⁸¹ als konstitutive Elemente einheitsstiftend wirken konnten. In der Funktionsweise ähneln diese Flux-Rituale, die entsprechend der Vorgaben des konzeptuellen Flux-Orbits ebenso allesamt mit der Vorsilbe „Flux“ kombiniert wurden - Flux-Marriage, Flux-Divorce, Flux-Dinner, Flux-Funeral -, und die Prozeduren konventioneller abendländischer Sitten weniger nachahmen als parodieren, dem verführerischen Code sozial-konstruktiver Spektakel, die von jeder Gemeinschaft als stabilisierende Maßnahmen etabliert werden. Der Festigung einer „extended family“, der im übrigen auch Sammler, Photographen, Freunde und Kritiker als regelmäßige Gäste angehörten, stand dabei ein kraftvoller Gründungsmythos, wie er für jede Gemeinschaftsbildung notwendig ist, zur Seite: „The Wiesbaden festival was important historically, but it has become even more important as a legend“³⁸², stellt Ken Friedman fest und weist in seinen weiteren Ausführungen darauf hin, daß diese Legende den Zusammenhalt unter den an Fluxus beteiligten Künstlern, die sich niemals durch ein formales Manifest, ideologische Übereinkünfte oder die Annahme eines bestimmten Stils an die Organisationsstrukturen von Maciunas binden wollten, weiter festigte. Ein Umstand, der Fluxus in Friedmans Urteil zu einem außergewöhnlichen Phänomen der kunstgeschichtlichen Tradition macht, in dem Sinne, „that no group of artists since the Middle Ages has maintained a sense of community for such a long time“.³⁸³

Für Maciunas hatte das Beharren auf kollektiven Praktiken freilich auch ökonomische Gründe, die einen Vergleich mit den sozialutopischen Idealen der Arbeitsethik und des klösterlichen Planungswillens nicht scheuen. Abgesehen von den Prinzipien einer gegenseitigen Eigenwerbung der „United Front“ unter der Effizienz garantierenden Ägide des Fluxus-Labels und den Vorstellungen einer kolonieartigen Kommune, die Maciunas zeit seines Lebens verfolgte, drückt sich seine ökonomische Motivation für die Etablierung eines Fluxus-Kollektivs auch in vielen Berichten und Anekdoten seiner Weggefährten aus. Mieko Shiomi etwa erwähnt in ihren „Memories“ von 1993 die wirtschaftlichen Vorzüge einer gemeinschaftlichen Lebensführung:

„Nach einer Weile hatte er die Idee, jeden Abend gemeinsam zu essen. Es war seiner Meinung nach wirtschaftlicher, Lebensmittel für viele einzu-

³⁸¹ Der Begriff der Fluxus-Familie taucht bei verschiedenen Autoren wiederholt auf, u.a. bei: Miller, Larry, Fluxus Vortex (1994), a.a.O. [FX 1790], Stiles, Kristine, Between Water and Stone (1993), a.a.O. [FX 2515] und Armstrong, Elizabeth, Fluxus and the Museum (1993), a.a.O. [FX 0085].

³⁸² Friedman, Ken, Fluxus: Global Community, Human Dimensions, (1992), a.a.O. [FX 0802], S. 166.

³⁸³ Friedman, Ken, Rethinking Fluxus (1990), a.a.O. [FX 0816], S. 17.

kaufen als nur für eine einzelne Person, auch würde uns das abwechselnde Kochen Zeit sparen. Er nannte es ‚Fluxdinner-Kommune‘. Theoretisch hörte es sich praktisch an. George, Paik, Takako, Shigeko und ich begannen also dieses Teilzeitleben...“³⁸⁴

während Milan Knizak eben dieses ökonomische Grundprinzip ganz in die Nähe utopischer Sozialkonstruktionen rückt:

„Jeden Tag kochte George für seine Mitarbeiter (an den Fluxhouses) Lunch. Er kaufte (...) hunderte von UNOX-Konserven, in denen irgendeine Mischung von Reis mit etwas anderem Merkwürdigem war, und dies machte er Tag für Tag warm. Er servierte es seinen Mitarbeitern. Damit erreichte er eigentlich das Ideal der kommunistischen Gesellschaft. Der Kommunismus im Apartment 11...“³⁸⁵

Letztlich weist der in allen von Maciunas angeregten Unternehmungen einen streng formulierten kategorischen Imperativ des gemeinsamen Nutzen aus, der als klassisch-utopisches Konstrukt eng an den Besitz- und vor allem an den Produktionskommunismus, wie er bei Johann Valentin Andreae und Campanella erstmals theoretisch formuliert wurde, praktisch aber schon von mönchischen Klostersgemeinschaften und den Haushalten der mährischen Hutterer entwickelt war. Der vielberufene mönchische Kommunismus ist als durchgesetzter Allgemeinplatz längst als utopisches Element erkannt worden und es läßt sich Ähnliches auch an George Maciunas' Rekurs auf die traditionell kommunistischen Elemente, wie beispielsweise Arbeitsethik, rationalistischer Planung³⁸⁶, Sozialaskese und die quasimilitärische Forderung nach strikter Disziplinierung, welche George Maciunas

³⁸⁴ Shiomi, Mieko, *Memories* (1993), in: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), *Mr. Fluxus* (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 136.

³⁸⁵ Knizak, Milan, *George THE Maciunas* (1991), a.a.O. [FX 1354], S. 117.

³⁸⁶ Vgl.: Higgins, Dick, *Manuskript*, New York 1980, in: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), *Mr. Fluxus* (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 34f.: „Der erste Plan, der bei Dicks Konzert verkündet wurde, umfaßte fünf Jahre und präsentierte die AG Gallery als bedeutendes und prototypisches Fluxuszentrum - mit ganzjährigem Konzertprogramm, eine Mischung aus ganz neuer und ganz alter (Renaissance) Musik, mit einem Verlagszentrum und nahezu täglichen Kunstveranstaltungen und Dichterlesungen. Als ich George fragte ‚Warum so großartig? Und warum fünf Jahre?‘ erklärte er, die sozialistische Planerfüllung in Rußland hätte gezeigt, je ambitionierter der Plan sei, desto mehr wäre tatsächlich auch erreicht worden, selbst wenn der Plan als solcher nie jemals erfüllt wurde, und daß sich ein Zeitraum von fünf Jahren als am geeignetsten erwiesen hätte. ‚Die Sowjets stehen auf Realismus,‘ sagte er, ‚und diese neue Kunstform wäre der neue Realismus. Amerikaner sind meistens Anarchisten, aber ich nicht. Auch bin ich an einer fünf Jahres Realität interessiert.“

verschiedentlich den Vorwurf der Tyrannei und den Ruf eines Diktators eingebracht hat³⁸⁷, beobachten.

67 Experimente: Kolonien, Kollektive und Kommunen

George Maciunas hat mehrere Anläufe unternommen, seine Vision einer quasi-kommunistischen Gemeinschaft in der Form einer räumlich abgegrenzten Kolonie oder Kommune zu realisieren und es ist wohl kein Zufall, daß diese Pläne mit einem allgemeinen Aufflackern des utopischen Gedankens in den 60er- und 70er-Jahren dieses Jahrhunderts zusammenfallen. „Allen Prognosen zum Trotz“, konstatiert Richard Saage, „ist spätestens seit Anfang der 70er-Jahre eine Art Renaissance des Utopischen sowohl in seiner gelebten als auch in seiner literarischen Ausprägung zu beobachten“.³⁸⁸ Der bis dahin dominierende Verzicht auf utopische Impulse schlägt in den Vereinigten Staaten in den 60er-Jahren plötzlich um. Das Entsetzen vor dem Vietnam-Krieg, die Gefährdung des biologischen Lebens im Lande selbst, die Erfahrung der seelischen und moralischen Leere des modernen, kein anderes Ideal als den materiellen Wohlstand artikulierenden Staates erfaßte nicht nur die Jugend, sondern breite Schichten der reformbereiten Bevölkerung. Jost Hermand führt die Tatsache, „daß der Begriff Utopie in der Bundesrepublik und den Vereinigten Staaten überhaupt wieder auf die Tagesordnung gesetzt wurde“, vor allem „auf die Stoßkraft jener Neuen Linken zurück, die sich Mitte der 60er-Jahre aus einem diffusen Gemisch von SDSlern, Anarchisten, Bürgerrechtsvertretern, Vietnamkriegsgegnern, maoistischen Kulturrevolutionären, Hippies und anderen Antiautoritären zu formieren begann“.³⁸⁹ Generell läßt sich sicherlich feststellen, daß uns ein allgemeiner subkultureller Aufbruch diesen Frühling der Utopien bescherte, dessen - vor allem durch frühere anarchische Sozialbewegungen formulierte - Inhalte nun die Basis erreichten und zu einer ganzen Reihe von experimentellen utopischen Neugründungen inspirierten. Eine von der New York Times

³⁸⁷ Vgl. u.a. Knizak, Milan, George THE Maciunas (1991), a.a.O. [FX 1354], S. 117; und: Anderson, Simon, Fluxus Publicus (1993), a.a.O. [FX 0075], S. 51: "...a dictator in a cooperative, that he founded." Vgl. dazu auch: Maciunas, George, Brief an Nam June Paik, undatiert (ca. 1965), Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner Maciunas: "... such (a) front must constantly be purged of saboteurs & 'deviationists' just like the communist party. Communists would have long split into 1000 parts if they did not carry out the strict purges. It was the purge of FLUX that kept them united & monolithic."

³⁸⁸ Saage, Richard, Politische Utopien der Neuzeit, Darmstadt (Wiss. Buchgesellschaft) 1991, S. 340.

³⁸⁹ Hermand, Jost, Orte. Irgendwo - Formen utopischen Denkens, Königsstein (Athenäum) 1981, Vorwort, S. 1.

veranlaßte Erhebung zählt 1970 zweitausend experimentelle utopische Kommunen in vierunddreißig Bundesstaaten, von denen ein ganzer Teil bis heute überlebt hat³⁹⁰. Aus dem Schoße der jugendlichen, subkulturellen Protestbewegungen entwickelt sich das weite Land Amerika zu dem zurück, was es, aufgrund seiner damaligen zivilisatorischen Jungfräulichkeit, schon im 19. Jahrhundert für unzählige utopische Versuche dargestellt hat; nämlich zu dem eigentlichen Land alternativer Lebensformen, oder, wie Schwarz es ausgedrückt hat, den „United States of Utopia“³⁹¹. Kafkas „Naturtheater von Oklahoma“ steht sinnbildlich für eine ganze Generation, die im Rückzug in die Idylle ihr Heil sucht und die unerwünschten Nebenfolgen der wissenschaftlich-technischen Entwicklung, denen die klassische Utopietradition nur periphere Bedeutung zumaß, als die zentrale Herausforderung der Gegenwart begreift, auf die das utopische Denken eine Antwort zu geben hat. In diesem Klima experimenteller Reformversuche läßt sich auch ein (vielleicht letztes) Aufleuchten künstlerischer Utopien ansiedeln, das sich in „Künstlerischen Großprojekten“³⁹² oder einem neuerlichen „Hang zum Gesamtkunstwerk“³⁹³ ausdrückt, das von Fluxus nicht unbeeinflusst geblieben ist und nicht ohne Wirkung auf die Konzeption von George Maciunas war. Die durch Fluxus angestrebte Schaffung eines selbstorganisierten Alternativbereichs ist das vielleicht deutlichste Merkmal dieses geistigen Klimas eines utopischen Frühlings. „Maciunas dachte groß,“³⁹⁴ und die Anstrengungen den fiktiven Fluxus-Orbit in ein reales Experiment umzuwandeln waren mannigfaltig und reichen von frühen Überlegungen zur Errichtung einer „Kollektiv-Farm“ in Japan über diverse Versuche, einige Inseln als Kolonistenland zu erwerben, bis hin zur schließlich fast realisierten Künstlerkolonie auf seiner Farm bei New Marlborough im US-Bundesstaat Massachusettes.

Schon im Jahr 1962 schreibt Maciunas aus Wiesbaden an Robert Watts:

„Ich werde 1964 nach Japan gehen und dort eine permanente ‚Kollektivfarm‘ gründen. Ich frage Dich und einige andere Leute, ob Ihr Euch mir 1964 dort anschließen wollt. Am Anfang würde ich in die Farm investieren und wir könnten uns tragen, indem wir unsere eigenen Lebensmittel anbauen &

³⁹⁰ Vgl.: Schwarz, Egon. Aus Wirklichkeit gerechte Träume: Utopische Kommunen in den Vereinigten Staaten von Amerika, in: Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.), Utopieforschung, (Band 3), Frankfurt (Suhrkamp) 1985, S. 412.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Vgl.: Kellein, Thomas, Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Großprojekte von Yves Klein zu Christo, Stuttgart (Hatje) 1989 [FX 1317].

³⁹³ Szeemann, Harald (Hrsg.), Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Ausstellungskatalog, Aarau (Sauerländer), 1983.

³⁹⁴ Hansen, Al, How we met (1991), a.a.O. [FX 0966], S. 123.

kleinere Sachen machen, wie komponieren, Auftritte, herumfluxen, alles mögliche publizieren, Idioten beschwindeln & die fetten Kapitalisten berauben...“³⁹⁵

Die Idee wurde bald fallengelassen, scheint aber bei Robert Watts einen gewissen Eindruck hinterlassen zu haben, da dieser kurze Zeit später auf eine Farm in der Nähe von Phillipsburg/New Jersey übersiedelt und dort unter dem Titel „Fur Family“ auch kommuneartige Kunst-Workshops durchführt, an denen Maciunas wenigstens durch einige Designaufträge für Drucksachen beteiligt ist.³⁹⁶

René Block hat während seiner Recherchen zur großen Jubiläumsausstellung 1982 in Wiesbaden in seinem Katalogtext festgestellt, daß George Maciunas „immer so etwas wie Wopswede“ wollte, „eine Künstlerkolonie unter dem Motto ‚Einheit, Gleichheit, Brüderlichkeit‘“³⁹⁷, und die potentielle Flucht auf die Insel scheint daher sein folgerichtiger Schluß gewesen zu sein. Der früheste Versuch der Etablierung einer Inselkolonie datiert bis ins Jahr 1968 zurück, als mit der Hilfe von John Lennon „Ginger Island“, ein kleines Eiland der karibischen Antillen, erworben werden sollte, um dort eine Künstlerkooperative zu errichten. Eine der amüsantesten Anekdoten über die tatsächlich durchgeführte Exkursion in die Karibik stammt von Yoshi Wada, der an dieser neuzeitlichen Robinsonade teilgenommen hat:

„Die Insel liegt in der Nähe von St. Thomas, eine kleine Insel, auf der niemand wohnt, die aber ein herrliches Klima besitzt.

Das Team dieser Reise setzte sich zusammen aus George Maciunas, Bob de Niro (dem Filmschauspieler), Milan Knizak, Igor Demian & mir - für einen wilden, zehntägigen Campingausflug. Wir stellten Lebensmittel für zehn Tage zusammen - George bestand darauf, nur pulverisierte Nahrung und Wasser mitzunehmen.

Jedenfalls landeten die fünf Crewmitglieder der Ginger-Island-Expedition auf St. Thomas. Ein Immobilienmakler brachte uns mit einem großen Boot auf die Insel. Man versprach, uns in zehn Tagen wieder abzuholen. Sie verließen uns ohne Kommunikationsmöglichkeit oder Schiff. Für eine Zeit waren wir total allein, ganz im Stil von Robinson Crusoe. George hatte es

³⁹⁵ Maciunas, George, Brief an Robert Watts, Wiesbaden, 1962 (oder 1963), Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner Maciunas. Hier zitiert aus: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 134f.; Es existiert zudem ein ähnlicher Brief mit der selben Absichtserklärung an Ben Patterson, ebenfalls Archiv Sohm.

³⁹⁶ Vgl.: Prospectus for „Fur Family“, undatiert, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Konvolut Bob Watts und Konvolut George Maciunas, Inventar-Nr. 94 („Design für Kollegen“).

³⁹⁷ Block, René, Von einem, der auszog,... (1982), a.a.O. [FX 0285], S. 347.

gewußt, der Rest von uns aber nicht. Nun war es zu spät, um sich aufzuregen und zu schreien. Ich spürte, dies könnte wohl der aufregendste Ausflug werden, den ich jemals erleben würde, sei es nun Fluxus oder nicht. Am ersten Tag entschlossen wir uns, unter einigen hübsch anzusehenden Sträuchern zu campieren. Am nächsten Morgen schmerzten uns allen die Augen. Besonders schlimm hatte es George erwischt. Er konnte die Augen überhaupt nicht mehr öffnen. Alle waren wir krank. Später erfuhren wir von Insulanern, daß diese hübsch anzusehenden Sträucher toxisch sind.

Wir hatten nicht viel zu essen. Daß wir nichts besaßen, um uns mit der Außenwelt in Verbindung zu setzen, war das Furchtbarste. Schließlich kam der Immobilienmakler zurück, um uns abzuholen. George unterschrieb einen Vertrag, um die Insel zu kaufen.

Als wir nach New York zurückgekehrt waren, organisierte George Versammlungen zur Gründung der Ginger Island Cooperative. Doch niemand hatte das Gefühl es sei realistisch, und so geriet das Projekt in Vergessenheit. Robert de Niro hat den Ausflug gefilmt und wahrscheinlich besitzt er noch den Film. Ich werde ein solch gefährliches Abenteuer wohl nie wieder erleben.³⁹⁸

Es kam zwar niemals zum Abschluß des besagten Kaufvertrags³⁹⁹, was aber George Maciunas' Anstrengungen, eine geeignete Insel für seine Inselkooperative zu finden nicht beeinträchtigen konnte. In einem Interview aus dem Jahr 1974 erklärt er immer noch voller Überzeugung: „Wir wollen nämlich eine Fluxus-Insel, eine Kolonie wie ein richtiges Land konstituieren, mit einer UNO-Delegation und allem was dazugehört.“⁴⁰⁰ Tatsächlich liegen zwischen dieser Erklärung und den ersten Plänen, Landkarten und Kalkulationen für die „Ginger-Island-Cooperative“ von 1968 verschiedene weitere Inselprojekte, etwa in der griechischen Ägäis⁴⁰¹, an der

³⁹⁸ Wada, Yoshi, Brief an Emmett Williams, 15. Februar 1994, in: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 231f.

³⁹⁹ Dafür finden sich in der Literatur diverse Alternativen: während von Dick Higgins die giftigen Sträucher und akuter Wassermangel auf der Insel für das Nichtzustandekommen des Inselkaufes verantwortlich gemacht werden (Higgins, Dick, In einem Minensuchboot um die Welt (1982), a.a.O. [FX 1059], S. 134), führt Stewart Home den Tod des Besitzers als Ursache des Scheiterns an, vgl.: Home, Stewart, The Assault on Culture (1988), a.a.O. [FX 1176], S. 59. Al Hansen zieht sogar mögliche Eitelkeiten, die zwischen George Maciunas und John Lennon für Zwietracht sorgten, als Problemquelle heran: „Maciunas wollte Lennon dazu bringen, die Insel zu kaufen, und ich denke, George wollte die Insel in Fluxus umbenennen. Lennon war interessiert, bestand aber darauf, daß die Insel, wenn er sie kaufen sollte, ‚Lennon Land‘ genannt werden sollte.“ Hansen, Al, How we met (1991), a.a.O. [FX 0966], S. 123.

⁴⁰⁰ Maciunas, George, in: Dreyfus, Charles, Interview with George Maciunas, in: ders. (Hrsg.), Happening & Fluxus, Ausstellungskatalog, Paris 1989 [FX 0550]; zitiert nach: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 232.

⁴⁰¹ Carla Liss berichtet in einem Brief an Emmett Williams (September 1993) von einer Expeditionsreise in die Ägäis: „Beste Zeit mit George: Gemeinsame Reise durch Griechenland im Jahre 1972 auf der Suche nach einer Insel für Fluxus. Wir stellten jedoch fest, als wir dort waren, daß Griechenland kein Land an

afrikanischen Küste⁴⁰² und im Gebiet der Balearen. Über letztere berichtet George Maciunas in einem Brief an David Mayor:

„Trotzdem war die Reise nicht umsonst, denn ich habe in einer großen Bucht vor Menorca eine phantastische Insel gefunden (die Bucht heißt Fornells). Die Insel ist nur 4 Quadratkilometer groß, dafür aber von unregelmäßigem Umriß und die Küste leicht zugänglich. Höchstwahrscheinlich werde ich, Bob Watts, und einige andere sie kaufen. Deshalb setze ich jetzt alles daran, in kürzester Zeit viel Geld zu machen. Aller Voraussicht nach wird dazu dieses ganze Jahr und wahrscheinlich noch 1973 nötig sein.“⁴⁰³

Nach einem neuerlichen Scheitern bei dem Versuch, ein komplettes mittelalterliches Dorf in der Nähe von Montpellier in Südfrankreich zu erwerben, von dem einige Fotografien und Zeichnungen in George Maciunas' Nachlaß erhalten geblieben sind,⁴⁰⁴ kam Maciunas ab Sommer 1976, also für zwei Jahre bis zu seinem Tod, doch noch in den Genuß einer wenigstens im Ansatz realisierten Ausführung seiner Vision einer Künstlerkolonie. Er erwarb, abgesichert durch eine Bürgschaft von Bob Watts, die 40 Hektar große Farm der Pferdezüchterfamilie Cassilis in New Marlborough, die sich im Lauf der Monate in ein Kultur- und Kreativitätszentrum nach dem Muster der Black Mountain School entwickeln sollte. Im Herzland der großen utopischen Komunenexperimente der späten 60er-Jahre - Woodstock liegt nur einige Kilometer entfernt - wollte Maciunas „seine Vorstellungen von einer Fluxus-Lebens- und Aktionsgemeinschaft auf dieser Farm in New Marlborough, in der Nähe von Great Barrington, verwirklichen. Es sollten Teile der Farm an Freunde verkauft und die Hauptscheune zu einem Theater umgebaut werden. Watts war beteiligt, Paik, Ay-O, Wada und Cage hatten zugesagt, kleinere Häuser oder Wohnungen zu übernehmen. Auch mir bot Maciunas eine Beteiligung an,“⁴⁰⁵ berichtet René Block von seinem damaligen Besuch auf der Farm. In einem Prospekt für die solcherart angelegte Künstlerkolonie wirbt Maciunas um Partizipanten und führt die projektierten Einrichtungen der Kommune auf:

Fremde verkauft... Wir fanden keine Insel, hatten aber viel Spaß.“ In: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), *Mr. Fluxus* (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 225.

⁴⁰² Diese Information, die im gesamten Archivmaterial der Staatsgalerie Stuttgart jedoch nicht verifiziert werden konnte, entnehme ich: Block, René, *Von einem, der auszog...* (1982), a.a.O. [FX 0285], S. 341.

⁴⁰³ Maciunas, George, *Brief an David Mayor* (1972), in: Mayor, David (Hrsg.), *Fluxshoe*, Ausstellungskatalog, Cullompton/Devon (Beau Geste Press) 1972 [FX 1731], S. 69.

⁴⁰⁴ Nachlaß George Maciunas, Unterlagen zu „Cauvel“, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Inventar-Nr. 120.

⁴⁰⁵ Block, René, *Von einem der auszog...* (1982), a.a.O. [FX 0285], S. 341.

„Structure: 1. Studios & Residences for permanent Visitors; 2. School-Workshop; 3. Library Archives & Exhibit Space; 4. Performance Space; 6. Technical Work-shops“⁴⁰⁶.

Das riesige Gut, das fast ein kleines Dorf mit mehreren Gebäuden und Stallungen war, stellte die Voraussetzung für Maciunas' Traum von einem eigenständigen, sich selbst versorgenden, unabhängigen Gebilde dar, mit eigenen von ihm entwickelten Gesetzen und Verordnungen. Eine seine Hauptverordnungen, die sich gleichsam wie ein „Running Gag“ durch die diversen Lokalitäten der Fluxus-Organisation ziehen, fand sich nach René Blocks Angaben auch an allen Zufahrtswegen zur Farm und wiederholt einen berühmt gewordenen Event von George Brecht: „No Smoking on this Property“. Block zitiert Maciunas' Pläne für das New Marlborough Centre of the arts aus einem mit ihm geführten Gespräch:

„Wir errichten hier ein Kreativitätszentrum neuen Stils, das Erfahrungen aus Bauhaus und Black Mountain College nutzt. Der Platz ist geeignet wie kein zweiter. Woodstock ist nah, Boston und New York sind nicht fern. Wir haben Platz, Klassen für Studenten einzurichten. Im Laufe der Zeit, werden wir auf allen Gebieten neue Formen entwickeln. Es wird neue Formen von Sport und Spaß, von Geschichtsdokumentation, von Theater, Musik und Performance geben.“⁴⁰⁷

Ironischerweise kam auch die kollektive Künstlerkolonie in New Marlborough in den zwei Jahren vor seinem Tod nie wirklich ins Rollen, denn „nicht einer seiner Freunde wollte dort leben“⁴⁰⁸. Allerdings bestätigen viele Kommentare, daß sich die kontinuierlich stattfindenden Fluxus-Veranstaltungen und Feste bei den Künstlern großer Beliebtheit erfreuten und sich die Farm zu einem „Resort“, einem Zufluchtsort außerhalb der urbanen Lebenssituation der meisten Fluxisten entwickelte.⁴⁰⁹ So hat sich George Maciunas' großer Traum, der sich durch seine utopischen Konstruktionspläne auch unter dem Namen Fluxus in der Kunstgeschichte niedergeschlagen hat, am Ende wenigstens zum Teil erfüllt und das Anwesen in Great Barrington wurde für kurze Zeit zum Heimatland des fiktiven Fluxus-Orbits. So

⁴⁰⁶ Maciunas, George, Prospectus for New Marlborough Centre of the arts, 1976, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Konvolut George Maciunas, Biografisches Material [FX 1615]. Fluxus Newsletter, Nr. 42, New York (Fluxus), 1976; Reprint in: Hendricks, Jon (Hrsg.), Fluxus etc./Addenda 1, New York (Ink &), 1983, S. 287.

⁴⁰⁷ Maciunas, George, zitiert nach: Block, René, Von einem, der auszog,... (1982), a.a.O. [FX 0285], S. 341.

⁴⁰⁸ Maciunas, Leokadja, My Son (1979), a.a.O. [FX 1684], in: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 234.

⁴⁰⁹ Vgl.: Melton, Hollis, Notes on SoHo and a Reminiscence (1992), a.a.O. [FX 1763], S. 199.

zeichnet auch Dick Higgins ein versöhnliches Bild von seinem letzten Besuch bei „Mr. Fluxus“:

„Zum letzten Mal sah ich ihn, als ich ihn in New Marlborough besuchte, einige Wochen vor seinem Tod. Unten, in einem der größten Räume des Hauses, einem Tanzsaal, lag er im Bett, und Fluxusleute wirbelten herum und arbeiteten an seinen Projekten - seinen eigenen Arbeiten, wie den Fluxusboxen. Es kam dem, was passiert wäre, wenn er jemals mit der Organisation seiner Welttour im Minensuchboot Erfolg gehabt hätte, ziemlich nahe. Er hörte kaum auf zu lachen, zu scherzen und zu lächeln.“⁴¹⁰

⁴¹⁰Higgins, Dick, In einem Minensuchboot um die Welt (1982), a.a.O. [FX 1059], S. 135.

7. **Schluß:** Die utopische Erzählung von Fluxus

Der vorliegende Text hat versucht, die kunsthistorische Person George Maciunas aus einer anderen Perspektive zu bearbeiten, die einer von bestimmten Teilen der Literatur zum Thema oft wiederholten Darstellung des Fluxus-Impressarios als diktatorischem Anführer einer avantgardistischen Kunst-Bewegung, gleichsam als „seltsamer Kreuzung zwischen Stalin und Breton“, antagonistisch gegenübersteht. Die Vorstellung von Fluxus als einer Art Bewegung oder gar einer Schule oder eines Stils gehört zu jenen mannigfaltigen kunsthistorischen Manipulationen, der Fluxus als elementarer Einfluß auf die „lebende Kunstgeschichte“ bis heute unterworfen ist, für die jedoch keinerlei Belege geltend gemacht werden können. Alle Charakteristika, die für eine solche Argumentation sprechen könnten, sind bei der Gruppe von Künstlern, die sich im Rahmen von Maciunas' Fluxus-Konzeption assoziierten, schlichtweg nicht nachweisbar, da sich weder eine ideologische Kohärenz, noch stilistische Gemeinsamkeiten oder gar eine feste Mitgliedschaft in der Fluxus-„Gruppe“ findet. Ganz im Gegenteil, von großen Teilen der Literatur zum Thema wird heute ein Begriff von „Fluxus“ vertreten, der „im Grunde genommen die gesamte Aktionsbewegung der 60er-Jahre“ umfaßt.⁴¹¹ Tatsächlich wurde der adjektivische Name „Fluxus“ von Maciunas „anfangs als sammelbecken für schier alle und alles, was nicht gerade mitten im hauptstrom der damaligen künste expressiv und abstrakt rumstrampelte“⁴¹² in die Taufe gehoben, was den kunsthistorischen Umgang mit dem Phänomen nicht gerade erleichtert. „The misunderstandings have seemed to come from comparing Fluxus with movements or groups whose individuals have had some principle in common, or agreed upon program,”⁴¹³ konstatierte George Brecht schon 1964 und fand, wie sich in den

⁴¹¹ Knizak, Milan, Fluxus (1991), a.a.O. [FX 1355], S. 184.

⁴¹² Schmit, Thomas, über f. (1982), a.a.O. [FX 2392/2395], S. 97.

⁴¹³ Brecht, Something about Fluxus, in: Fluxus Editorial Comitte (Hrsg.), Fluxus Newspaper V TRE, No. 4: Fluxus cc five ThReE, Fluxus Newspaper, Fluxus (New York), Juni 1964, S. 1 [FX 338]. Reprints in: Sohm, Hanns / Szeemann, Harald (Hrsg.), Happening & Fluxus, Ausstellungskatalog, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1970, o.S.; Martin, Henry (Hrsg.), An Introduction to George Brechts Book of the Tumbler on Fire, Mailand (Multhipla Edizioni), 1978, S. 129; Oliva, Achille Bonita (Hrsg.), Ubi Fluxus ibi motus, Ausstellungskatalog, Mailand (Mazzotta), 1990, S. 143-144; deutsch ("Etwas über Fluxus") in: Schwarz, Dieter (Hrsg.), "Was ist Fluxus?", Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wintherthur, 1991, S. 2.

folgenden 30 Jahren gezeigt hat, bei der kunsthistorischen und -kritischen Literatur damit offensichtlich wenig Gehör. Es muß daher unausweichlich festgehalten werden, daß die einzig einigenden Faktoren für den losen Zusammenschluß verschiedener Künstler, deren Methoden und Ergebnisse wohl als unterschiedliche frühe Versuche der diversen Kunstrichtungen der 60er- und 70er-Jahre in die Kunstgeschichte eingegangen wären, hätte es das „Label“ Fluxus nicht gegeben, eben die Person George Maciunas und seine Vorstellungen von einer Fluxus-Organisation waren. Folglich erscheint es nur allzu plausibel, jene kunsthistorische Erscheinung, die wir aus den unterschiedlichsten Perspektiven als „Fluxus“ kennengelernt haben, noch einmal exklusiv aus einer Perspektive zu untersuchen, welche die Zusammenhänge hinterfragt, die sich aus George Maciunas' Konzeption von Fluxus, seinem Leben und Werk ergeben. Von diesem Gesichtspunkt aus erscheint die Inauguration von Fluxus als einer freien Assoziation von Künstlern, welchen nur wenige, wenn nicht keine ästhetischen, methodischen oder ideologischen Prinzipien gemeinsam waren und deren Arbeiten schon lange vor ihrer Benennung als „Fluxus“ im Umlauf waren, als durchaus zweckgerichtet und durch eine individuelle Vision motiviert, die hier ausdrücklich in die Nähe einer künstlerischen Utopie gerückt wird.

Für die einzelnen Künstler erwies sich die Partizipation an George Maciunas' Fluxus als pragmatischer Vorteil, da durch den Zusammenschluß zum „Kollektiv“ eine gegenseitige Promotion, verschiedenartige Publikationen und deren Distribution, sowie ein allgemeines Darstellungs- und Operationsfeld, als Alternative zum bestehenden Kunstbetrieb ermöglicht wurden. Daher erscheint auch die Proklamation eines bestimmten „Fluxus-Spirit“, einer generellen weltanschaulichen Haltung der Fluxisten, wie sie von verschiedenen Autoren - auch zum Schutz und als Werbung für die noch lebenden Künstlern - vertreten wird, und einer bei Dada entlehnten anti-historischen Strategie entstammt, als irreführend und für eine kunsthistorische Klärung nicht gerade vielversprechend.

Im Kontrast dazu stellt die Vereinigung verschiedener künstlerischer Positionen unter dem Markennamen „Fluxus“ für Maciunas, der durch die Veröffentlichung manifestartiger Artefakte ein gewisser protokollarischer Rahmen verliehen werden sollte, den organisatorisch-institutionellen Rahmen seines persönlichen utopischen Projekts dar. Es wurde demzufolge vorgeschlagen, Fluxus als „Organisation“ zu benennen und insofern auch dem wohl auffälligsten Merkmal des Konzepts, das sich eben durch sein „Organisiert-Sein“ auszeichnet, Rechnung zu tragen.

Selbstverständlich läßt sich eine konventionelle Klassifikation von Fluxus, wie sie in den letzten drei Jahrzehnten von der Literatur vorgenommen wurde, aus ver-

schiedenen Gründen, zu denen vorrangig Kontinuität und Hartnäckigkeit gezählt werden müssen, nicht vollständig über Bord werfen; eine Klassifikation nämlich als - und dies muß nach dem oben Gezeigten deutlich gesagt werden - annähernd kriterienloser Katalog diverser Künstler und Projekte, dem man lediglich durch so abgegriffene Schlagworte wie der „Dematerialisierung des Kunst-Objekts“ oder der „Entgrenzung von Kunst Leben“, die genauso gut auf den Löwenanteil der gesamten künstlerischen Produktion der 60er- und 70er-Jahre angewendet werden könnten und nicht imstande sind, spezifischen Charakteristika zu vermitteln, habhaft geworden ist.

Im Gegensatz dazu, wird der Begriff „Fluxus“ in der hier vorgebrachten Argumentation ausschließlich als Bezeichnung für die von George Maciunas projektierte utopische Konzeption verwendet, als dessen Manifestationen der Versuch einer Etablierung eines Künstler-Kollektivs, der Großteil aller Fluxus-Dokumente, Publikationen, Objekte und Aktionen, sowie die theoretischen Schriften Maciunas' vorgestellt wurden. „Fluxus ist ein Mann namens George Maciunas“⁴¹⁴, sagt Joe Jones und schließt sich mit diesem Urteil einigen anderen, schon erwähnten Zeugnissen von direkt an Fluxus Beteiligten an. Für den vorliegenden Text wurde eine These formuliert, die auf diesem Paradigma fußt und sich etwa so formulieren läßt: *Fluxus ist die Erzählung von der utopischen Idee des George Maciunas, eine eklektizistische Erzählung mit konzept-künstlerischen Mitteln.*

In Opposition zu einer allgemein apolitischen und - aufgrund der hieraus entstehenden postmodernen Argumentation - sogar anti-ideologischen Grundstimmung der Zeit, entwickelt Maciunas auf subkulturellem Terrain ein sozial-politisch operierendes, utopisches Programm, das sich auf die Grundpfeiler eines als möglich angenommenen realen Kommunismus, eines strikt vertretenen Funktionalismus (bisweilen in, bei der konstruktivistischen Avantgarde entlehnte, dezidiert utilitaristische Positionen übergehend), sowie einer strikten Ausrichtung an ökonomischen Prinzipien der Effizienz, stützt. Eine solche Ausgangslage illustrieren zumindest die oben dargestellten quasi-terroristischen Projekte und anti-imperialistischen Aktionen, eine kontinuierlich nach Osten gerichtete Perspektive, die funktional-architektonischen und konsumplanerischen Entwürfe sowie Maciunas' Bemühungen um die Errichtung von kooperativen Loft-Strukturen in SoHo und die Verwendung eines kämpferischen Avantgarde-Begriffs, der, als „Rear-Guardism“ in sein Gegenteil verkehrt, die vernachlässigten Verbindungen

⁴¹⁴ Jone, Joe, Joe Jones in Europe, Manuskript, 1973-75, zit. nach: Williams, Emmett & Noel, Ann (Hrsg.), Mr. Fluxus (1996), a.a.O. [FX 2800], S. 184.

zwischen künstlerischer Arbeitsweise und konstruktiven gesellschaftlichen Zielen zu verteidigen sucht. Selbstverständlich haben wir es hierbei nicht mit real durchzusetzenden Strategien, wie sie die revolutionäre und post-revolutionäre Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts verkörpert, sondern lediglich mit deren „Gebrauch“ als schon von der Gesamtkultur assimilierte, historische „Bilder“ zu tun, das heißt als erzählerische Mittel einer romanhaft formulierten Fragestellung nach der Funktion von Kunst und Künstlern in gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen. Deshalb ist auch die Rede von einem Scheitern des „revolutionären Programms“ oder gar einer „heroischen Periode“, wie sie Stewart Home noch 1988 in seinem vielbeachteten Versuch über den „Assault on Culture“ führt⁴¹⁵, ohne Relevanz für diese Untersuchung. Vielmehr fällt hier die vollständige Ausnahmestellung von Fluxus und George Maciunas auf, der zur „Stunde Null“, an der Schwelle zur Postmoderne, die auf einen Schlag alle Visionen Utopias oder ähnlicher Lösungsvorschläge für gesellschaftliche Probleme ad absurdum führte und zugunsten einer anti-totalitären Offenheit für Unterschiede und Pluralitäten verwarf, also gerade an diesem geistesgeschichtlichen Wendepunkt erneut die Frage nach der Möglichkeit absoluter künstlerischer Utopien - und damit nach der Möglichkeit des utopischen Denkens überhaupt - in den Gesichtskreis der Kunst zurückführt.

Es ist in dieser Hinsicht von äußerster Wichtigkeit, sich den historischen Begriff des Utopischen nochmals vor Augen zu führen, der eben durchaus nicht ausschließlich als Weltentwurf zur Errichtung der besten aller möglichen Welten, sondern vielmehr als „offene Utopie“ im Sinne einer regulativen Idee zur Verwirklichung von Lebensverhältnissen zu fassen ist. Braungart hat in Anlehnung an die moderne Systemtheorie vorgeschlagen, utopische Entwürfe als „Systembildungen“ aufzufassen,⁴¹⁶ gewissermaßen als Konstruktionsplan, der gleichzeitig eine positive Negation der Wirklichkeit inkorporiert. Und tatsächlich besteht genau in dieser Diskrepanz, die das Dilemma um den mittlerweile korrumpierten Utopie-Begriff der letzten Jahrzehnte stetig gefördert hat, der entscheidende Hinweis auf ein ursprüngliches Verständnis der klassischen Utopie der frühen Neuzeit, an dem die Ähnlichkeit von George Maciunas' Konzept abzulesen ist. Hatte nämlich Platos

⁴¹⁵ Vgl.: Home, Stewart, *The Assault on Culture* (1988), a.a.O. [FX 1176], S. 114.

⁴¹⁶ Vgl.: Braungart, Wolfgang, *Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*, Stuttgart (Metzler) 1989, Einleitung, S. 3: „In vorsichtiger Anlehnung an die moderne Systemtheorie werde ich utopische Entwürfe auch als ‚Systembildungen‘ auffassen und ihre Geschichte als eine Folge stets neuer Versuche, die ihnen notwendig aufgegebene ‚Komplexität‘ der Welt im ‚utopischen‘ Rahmen zu bewältigen. Solche ‚Systembildung‘ könnte man dann verstehen als Reduktion von Komplexen durch Festlegung einer Grenze zwischen ‚innen‘ und ‚außen‘, System und Umwelt, [sie] wäre Stabilisierung eines Weltausschnitts mit einer begrenzten Zahl von Möglichkeiten, an denen man sich sinnvoll-wählend orientieren kann“.

Dialog den vollkommenen Staat als immer seiende Idee diskutiert, erfindet Morus die literarische - hinsichtlich unserer Fragestellung besser: künstlerische - Utopie als Erzählung von einem fiktiven Land. Es wurde in diesem Rahmen dargelegt, daß Poetizität und künstlerische *inventio* als grundlegende Merkmale der Utopie bezeichnet werden müssen, welche direkt aus dem Renaissance-Topos der *idea* entspringen. Die Utopie als „reines Denkbild“⁴¹⁷ oder als ein die schöpferische Idee fixierendes Paradigma zu charakterisieren, eröffnet daher die Möglichkeit, den utopischen Entwurf als konzeptkünstlerisches Projekt und somit die Utopie als Kunstwerk zu begreifen⁴¹⁸. Entscheidend dabei ist, sich von Vorstellungen zu lösen, welche vor allem die klassischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts, wie Futuristen und Konstruktivisten propagierten, nämlich Vorstellungen von der Rolle der Kunst innerhalb von Utopien. Nicht die Frage nach der Kunst in der Utopie ist bei der historischen Untersuchung von Fluxus von Relevanz, sondern die Frage nach der Utopie als Kunst. In dieser Hinsicht öffnet Fluxus - als utopischer Entwurf von Maciunas - einen fiktionalen Raum, der durchaus als konzeptuelles Kunstwerk anschaulich wird, weshalb in diesem Text Peter Franks Ausdruck vom „Fluxus-Orbit“ aufgegriffen wurde, der Fluxus, genau wie Estera Milmans Vorstellung eines „Conceptual Country“⁴¹⁹, als vollständig fiktionales Universum einer „Republica ficta“ mit all ihren Instanzen, Institutionen, Prinzipien und Kriterien zu illustrieren vermag.

Die „Fiktion genannt Fluxus“ (Knizak) wird von Maciunas als gedachter *utopos*, als Unort aus einem Spannungsverhältnis institutionellen Konstrukts entwickelt, wie es Klaus Reichert auch für die klassisch-humanistische Utopietradition vermerkt:

„I see three types of institutions at work, which converge in their controlling function. First, we get the institution of the organization of the procedures; secondly, we get social ritualizations; finally we get the all-inclusive principle of purity - or cleansing - as stabilizing factor for society and investigation.“⁴²⁰

⁴¹⁷ Garber, Jörn, Von der urbanistischen Großutopie zur naturalen Kleinutopie (1992), a.a.O., S. 13 (dort siehe auch Anmerkung 5).

⁴¹⁸ Vgl. auch: Bauer, Hermann, Kunst und Utopie (1965), a.a.O. (s. Anmerkung 304), S. 117ff.

⁴¹⁹ Milman, Estera, Fluxus - A Conceptual Country. Introduction (1992), a.a.O. [FX 1796].

⁴²⁰ Reichert, Klaus, The two Faces of Scientific Progress; or: Institution as Utopia, in: Berghahn, Klaus L. & Grimm, Reinhold (Hrsg.), Utopian Vision, Technological Innovation and Poetic Imagination, Heidelberg (Winter) 1990, S. 25.

Diese Analyse leistet auch für die Untersuchung der utopischen Fiktion von George Maciunas gute Dienste. Auf Fluxus übertragen, ergibt sich beim Vergleich mit den drei vorgeschlagenen konstruierten Institutionen folgendes Bild: die erste Institution, die der „Organisation von Abläufen“, läßt sich leicht mit dem projektierten Aufbau eines funktionierenden Künstler-Kollektivs, eben der Fluxus-Organisation, in Verbindung setzen, während sich die zweite Institution der „sozialen Ritualisierung“ leicht mit den erwähnten Vorstellungen einer „Community“ und deren stabilisierenden Ritualen vergleichen läßt und Parallelen zwischen Reicherts dritter Institution des alles umfassenden „Prinzips der Reinheit“ augenscheinlich gewisse Parallelen mit George Maciunas' ikonoklastisch-konkreten Ansätzen seines Kunst-Nihilismus aufweisen. Im Falle der letzteren ergibt sich überdies eine bemerkenswerte Übereinstimmung zwischen Reicherts Begriff des „cleansing“ und der im Fluxus Manifest von 1963 verwendeten Aufforderung „Purge (the world of dead art)“. George Maciunas' „reinigende“ Anti-Art-Strategien umfassen einen ganzen ikonoklastischen Kriterienkatalog, der sich fast vollständig - von den Forderungen nach Konkretismus und Funktionalismus über einen vehement vertretenen Anti-Professionalismus und sogar Anti-Individualismus bis hin zu verschiedenen Maßnahmen zur Demokratisierung von Kunst (als gesellschaftlichem Modellfall) und einem teilweise vollständig ausformulierten kommunistischen Grundansatz - aus den maßgeblichen Charakteristika der humanistischen Utopietradition zusammensetzt. Einschränkend muß dabei erwähnt werden, daß all jene Kriterien, sei es die Opposition gegenüber Individualismus und Autorenschaft, die Befürwortung des Utilitarismus oder die besondere Konzentration auf Effizienz, die in klassischen Utopien auf die Formung einer gesamtgesellschaftlichen Situation ausgerichtet sind, im Falle von Fluxus lediglich auf den Bereich der Kunst hin - allerdings eben als Modell für größere Zusammenhänge -, angewendet wird. Während der Utopist nach Reicherts Ergebnissen ein allgemein weltanschauliches Denken, das selbstverständlich die Kunst und Wissenschaft mit einschließt, reinigen will, beschränkt sich Maciunas also auf das Kunstsystem als Miniaturfall. Die Institution der „sozialen Ritualisierung“ haben Estera Milman und Ken Friedman innerhalb der Fluxus-Konzeption schon als besondere Vorstellung einer „Community“ oder gar „Fluxus-Family“ identifiziert und so wie Campanella ein sorgsam abgestimmtes Curriculum von Feiern und Festivals für die Bewohner seines Sonnenstaates vorsieht, um damit den „collective spirit“ der Gemeinschaft zu fördern⁴²¹, hat auch Maciunas - wie wir gesehen haben - ein stabilisierendes System

⁴²¹ Vgl.: Calomino, Salvatore, Mechanism, Diversity and Social Progress: Emblems of Scientific Reality in Campanella's *La Citta del sole*, in: Berghahn, Klaus L. & Grimm, Reinhold (Hrsg.), *Utopian Vision, Technological Innovation and Poetic Imagination*, Heidelberg (Winter) 1990, S. 32: „Campanella outlines a

von Flux-Dinners, Flux-Festivals, Flux-New-Years-Eves für den Zirkel seiner Fluxus-Organisation initiiert, der bis hin zu unter den Auspizien von Fluxus vollzogenen Heiraten, Scheidungen und Begräbnissen reichte. Wie Campanellas gedachter Sonnenstaat, hat so auch der fiktionale Fluxus-Orbit seine „Kultur“ erhalten, eine Kultur, deren eigentlichen Inhalte im (ursprünglich geplanten) zweiten Teil dieser Untersuchung behandelt werden sollten, nachdem bis hierhin lediglich die Form diskutiert wurde.

catalogue of festivals in which all citizens participate. (...) Further celebrations commemorate important victories and thereby fire the collective spirit of the republic."

8. Nachtrag zum ersten Teil

Dem bisher Gesagten können an dieser Stelle - gleichsam als Ausblick und weiterführende Illustration - lediglich einige Randbemerkungen zu Maciunas' Versuchen einer experimentellen Umsetzung seines visionären Entwurfs, die den ursprünglich konstitutiven „Inselcharakter“ der humanistischen Utopie und dessen gleichzeitiger Erfassbarkeit und Entrücktheit geradezu „wörtlich“ nahmen, hinzugefügt werden. Maciunas' Bemühungen der Errichtung einer Insel-Kolonie verdeutlichen den Abstraktionsgrad seines utopischen Planspiels, wie aus Hermann Bauers Charakterisierung des „Insularen“ Utopias klar hervorgeht:

„Das ‚Irgendwo‘, das Abgeschlossene, Entfernte sind Momente, die bei gleichzeitiger realistischer Erzählweise eindeutig Utopia zu einer Abstraktion machen. Als Insel ist Utopia ein Modell. Nur in der relativen Kleinheit des Modells ist das Funktionieren des idealen Staates gewährleistet und ist es zu schildern.“⁴²²

Im Gegenzug wird allerdings auch ein weiteres Moment des Utopischen augenscheinlich, nämlich wie sehr es die Funktion der Utopie ist, einen Akt der Selbstbefreiung gegenüber beklemmenden realen Lebensumständen zu ermöglichen, ein Umstand, der uns noch einmal nach New Marlborough in den Berkshires zurückführt. Als Maciunas 1976 dort seine Farm erwarb und zum „training ground for intellectuals“ und „think tank“ für kommende Avantgarden ausrief,⁴²³ wußte er, daß er mit diesem Schritt das Herzland vieler amerikanischer Kommunalbewegungen betrat, einen traditionell fruchtbaren Boden für utopische, alternative Kommunen. In den umliegenden Gebieten hatten sich seit der Geburt des Commonwealth und dem großen Experiment der amerikanischen Unabhängigkeitsbewegung zahlreiche utopische Gemeinschaften angesiedelt, inspiriert von Emersons „American Renaissance“, Thoreaus Transzendentalismus oder - wie in jüngerer Zeit - durch die Einflüsse subkultureller Zellen, Woodstocks und der „Flower-Power“-

⁴²² Bauer, Hermann, Kunst und Utopie (1965), a.a.O. (s. Anmerkung 304), S. 26-27.

⁴²³ Maciunas, George, Prospectus for New Marlborough Centre of the Arts (1976), a.a.O. [FX 1615].

Generation. Die Berkeshires in Massachusettes waren aber auch das Herzland der großen Expansion von einem der erfolgreichsten Kommunalexperimente der Neuzeit⁴²⁴, Gründungsland von einem guten Dutzend Gemeinden der Shaker. Die Shaker waren eines der ersten utilitaristischen Utopie-Experimente des 18. Jahrhunderts, als religiöse Gemeinschaft von Mutter Ann Lee gegründet, seit 1787 in striktem Kommunismus organisiert und dafür später auch von Tolstoi gerühmt⁴²⁵. Allerdings sollte man sich die Religion der Shaker wohl eher als „Religion of Service“ vorstellen, zu deren wichtigsten Errungenschaften u.a. die Etablierung einer der frühesten Massenproduktions-Industrien, deren Produkte über Mail-Order-Kataloge im ganzen Land vertrieben wurden, das weltbekannte funktionalistische Design von Einrichtungsgegenständen und Werkzeugen sowie die Erfolge in der Produktion von Gartensamen zählen. Die Shaker, deren Benennung auf einen ursprünglichen Schüttel-Tanz, der im Rahmen ekstatischer ritueller Feste begangen wurde, zurückgeht, lebten klösterlich zölibatär in strikter Geschlechtertrennung; Männer und Frauen wurden aber als völlig gleichberechtigt angesehen und behandelt.

Ken Friedman hat in einem vor einigen Jahren publizierten Text⁴²⁶ auf den bemerkenswerten Umstand hingewiesen, daß Jean Browns Fluxus-Archiv, das heute im Getty Institute for the History of Art and the Humanities in Santa Monica untergebracht ist, lange Jahre in einem Haus in den Berkeshires beherbergt wurde, das in Tyringham nur 30 Meilen entfernt von Maciunas' Farm lag. Es handelt sich dabei um eines jener berühmten „Shaker Seed Houses“, einem Saathaus also, in dem die Gemüse-, Kräuter- und Blumensamen der Shaker für den Versand bereit gelagert wurden. Im oberen Stockwerk des völlig symmetrischen, zweigeschossigen Hauses waren die von George Maciunas selbst entworfenen, genauso wie das „Flux-Cabinet“ nach dem Vorbild der Shaker-Möbel angefertigten Archivschränke, die die verschiedenen Fluxus-Objekte beinhalteten, in ihren endlosen Reihen von Schubläden untergebracht.

Ken Friedman hat darauf hingewiesen, daß einer der „Exportschlager“ des Shaker-Versandhaussystems die Samen-Kits waren, die per Katalog bestellt werden konnten. Die kleinen Holzschachteln, die hübsch gestaltete Aufkleber mit der genauen Bezeichnung ihres Inhalts trugen, sind den meisten „FluxKits“ mit ihren kleinen Unterteilungen und Fächern nicht unähnlich.

Eine der wenigen noch erhaltenen, vollständigen Saatboxen der Shaker befindet sich heute im Museum des alten Shaker-Dorfes, das nur wenige Minuten von

⁴²⁴ Die Shakers zählten um 1830 über 5000 Mitglieder.

⁴²⁵ Vgl.: Schwarz, Egon. Aus Wirklichkeit gerechte Träume: Utopische Kommunen in den Vereinigten Staaten von Amerika (1985), a.a.O. (s. Anm. 389), S. 414.

⁴²⁶ Friedman, Ken, Fluxus: Global Community, Human Dimensions, (1992), a.a.O. [FX 0802], S. 174-178.

Hanover/New Hampshire entfernt liegt. Im dortigen Hood Museum of Art at Dartmouth College wird eine große Fluxus-Sammlung, die 1978 von Jan van der Marck zu Ehren von George Maciunas angelegt wurde, präsentiert. Ein weiterer seltsamer Zufall will es so, daß dort 1996 auch eine der wichtigsten Ausstellungen zur „Kultur der *curiositas*“ und den Kunstkammern der Renaissance stattfand, die den Titel „The Age of the Marvelous“⁴²⁷ trug.

⁴²⁷ Vgl.: Joy Kenseth (Hrsg.), *The Age of the Marvelous*, Ausstellungskatalog, Hood Museum, Dartmouth College, Lunenburg/Vermont (The Stinehour Press) 1991, 485 S.

Vorbemerkung zum zweiten Teil

Während der erste Teil dieser Untersuchung versucht hat, neben einem flächigen Überblick auf die verschiedenen Ansätze der Fluxus-Forschung auch die Analyse der „formalen“ Erscheinung von George Maciunas' künstlerischem Konzept vorzunehmen und somit die Frage nach dem „Wie“ dieser utopischen Fiktion zu stellen, leistet der nun folgende Abschnitt, der im Rahmen dieser Arbeit lediglich stark verkürzt wiedergegeben wird, da er den hypothetischen Ansatz einer möglichen Dissertation vorwegnimmt, eine grobe Skizze zu den Überlegungen, die sich mit der inhaltlichen Konzeption, also dem „Was“ der Maciunas'schen Fluxus-Utopie beschäftigen. Es ist dies der beinahe waghalsige Versuch, die „radikalste Kunst-Bewegung der 60er-Jahre“ (Harry Ruhé) durch eine neuartige, interpretatorische Darstellung von feststellbaren Analogien zu einem traditionellen Gebiet der klassischen Kunstgeschichte, zu befragen, welches auf den ersten Blick nur wenig mit der „Radikalität“ von Maciunas' Programm gemein zu haben scheint. Die Rede ist von einer frühneuzeitlichen Epoche der Kunstkammern, Utopien und *ars memoriae*-Konzepten, der eine experimentelle Kultur zugrunde liegt, welche im folgenden als Geisteshaltung der *curiositas* beschrieben werden soll. Die vorläufigen Resultate des ersten Teils dienen hierfür als notwendige Grundvoraussetzung.

Es konnte bis zum jetzigen Zeitpunkt nur ein schemenhafter Abriß der Forschungsergebnisse vorbereitet werden, dessen thesenhafte Argumentation höchstens Entwurfscharakter besitzt. Der vorliegende Text kann daher nur als vorläufiges Exposé für eine Dissertation gewertet werden.

Zweiter Teil:

Theatrum Instrumentorum –
George Maciunas und die Kultur der *curiositas*

1. Einführung

Wer einmal in den Genuß einer Reise durch die südlichen Gebiete Böhmens kommt, und dort der touristischen Lust nachgeht, einmal einen Fuß in die Ausstellungsräume eines Heimatmuseums, dessen universeller Sammlungstypus in den Dörfern und Provinzstädten dieser Gebiete bis heute überlebt hat, zu setzen, wie es die tschechische Kunsthistorikern Eliska Fucikova vor einigen Jahren getan hat⁴²⁸, der wird in einem dieser Provinzmuseen vielleicht eine Entdeckung machen, die vermutlich auch George Maciunas erfreut hätte. Die Rede ist von einem Glasgefäß, dessen Inhalt sich aus einem ganzen Arsenal kleiner metallener Objekte zusammensetzt und durch die begleitenden Erklärungen auf einem kleinen Schild beschrieben wird: „What a hen pecked and swallowed in the yard of a master engineer“. Die Erläuterung amüsiert den Betrachter, der Inhalt des Glases überrascht und ruft eine erstaunte Reaktion hervor. Die Parallelen zwischen diesem kuriosen Ausstellungsgegenstand und den vielen Fluxus-Objekten ist kaum von der Hand zu weisen: seine Wirkung vollzieht sich zwischen einem Spannungsfeld von humoristischem Amusement, überraschender Effekte, spielerischer Darstellung, einer gewissen Rolle des Zufalls während der Entstehung und einer tieferen Einsicht in die natürliche Kreativität des *theatrum mundi*.

Die Beschreibung dieser interessanten Entdeckung von Fucikova in einem böhmischen Heimatmuseum ist aber keinem Text über Fluxus oder über George Maciunas' künstlerischem Konzept entnommen, sondern einer Untersuchung zur Kunstammerkultur des 16. bis 17. Jahrhunderts im allgemeinen und zur Prager Kunstammer Rudolf II. im besonderen.

Was mit der Erwähnung dieser besonderen Ergebnisse der Obduktion eines Hühnermagens in Böhmen an dieser Stelle angedeutet werden soll, ist die bemerkenswerte Tatsache, daß sich möglicherweise eine gedachte Verbindungslinie zwischen

⁴²⁸ Eliska Fucikova, *The Collection of Rudolf II at Prague: Cabinet of Curiosities or scientific Museum?*, in: Impey, Oliver & McGregor, Arthur (Hrsg.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*, Oxford 1985, S. 52.

George Maciunas' Motiven für eine - wie wir gesehen haben, als fiktionale Utopie angelegte - Konzeption des Fluxus-Universums, und damit einem der radikalsten künstlerischen Konzepte dieses Jahrhunderts, und einem geistesgeschichtlichen Kulturbegriff, der sich nur teilweise mit der epochalen Klassifikation als Renaissance oder Frührenaissance in Deckung befindet, herstellen läßt. Gemeint ist eine Kultur der frühen Neuzeit, die sich zwischen den drei Polen Kunstammer, Gedächtniskunst und Utopie als prä-wissenschaftliche, vorgalileische und noch nicht kartesianisch ausdifferenzierte Kultur im 16. Jahrhundert entwickelt und durch einen explizit experimentellen Ansatz und eine ausgeprägte Vorliebe für deduktive gegenüber induktiver Methoden als eine Kultur des assoziativen Denkens charakterisiert werden kann. Es soll für das Folgende also die These formuliert werden, daß George Maciunas mit dem Rekurs auf eben diese „Kultur der *curiositas*“, der an vielen Stellen seines Werkes und auch in den Arbeiten der mit Fluxus assoziierten Künstlern offensichtlich belegbar wird, auf die Vorstellung einer assoziativen Denkungsart, die sich heute, am Ende des 20. Jahrhunderts auch problemlos auf die non-linearen Methodik der Hypertext-Systeme innerhalb elektronischer Datennetze anwenden läßt, zurückgreift. Durch die utopisch formulierte Programmatik der Fluxus-Organisation werden daher die Ergebnisse einer langen Utopietradition als erneuerte, experimentelle Methoden einer deduktiv-empirischen Forschung in Erinnerung gebracht.

2 Theatrum Physicum

21 Kits, Boxes, Cabinets: Fluxus-Kunstschränke

Als Ausgangspunkt für diese Argumentation leistet eines der letzten und bedeutendsten Projekte von George Maciunas, das „Fluxus-Cabinet“ (ca. 1975-77 [FC 131.II]), die finale und vollständigste Fluxus-Anthologie, gute Dienste. Es handelt sich dabei um ein Schränkchen im Stil der Shaker-Möbel(!), das in zwanzig Schubladen die Arbeiten von diversen Fluxus-Künstlern enthielt, also eine Art „Enzyklopädie der Fluxus-Kunst“⁴²⁹ bildet und serienmäßig in der Möbelfabrik von Francesco Conz in Italien hergestellt werden sollte. Maciunas schreibt 1977 an seinen potentiellen Mäzen:

„Ich möchte in Deiner Möbelfabrik, mit der Hilfe Deines Schreiners, einige Flux-Kabinette anfertigen lassen. Ich werde dafür verschiedene Elemente, die vielleicht in Italien schwierig zu finden sind, mitbringen.

Das Kabinett wird 20 Schubladen von unterschiedlichen Höhen haben, jede Schublade mit einem Umfang von ca. 30x30 cm, und einer Höhe von 3,5 bis 10 cm.“

Nach einer kurzen Inhaltsangabe zu den verschiedenen Fluxus-Objekten fügt er weiter hinzu:

„Für Sammler, die gerade anfangen, sich mit Fluxus-Objekten zu beschäftigen, wäre dieses Kabinett sicher sehr geeignet. Es handelt sich dabei um eine umfassende Sammlung von neuen und alten Werken, welche in einer angemessenen Form zusammen gezeigt werden.“⁴³⁰

⁴²⁹ Kellein, Thomas, Fröhliche Wissenschaft (1987), a.a.O. [FX 1316], S. 86.

⁴³⁰ Maciunas, George, Brief an Francesco Conz, 1976, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Korrespondenzordner Maciunas (Übers. d. Autors).

Das nur prototypisch realisierte Schränkchen, dem abgesehen von einigen Entsprechungen in den Objekten anderer Fluxisten (z.B. Yoko Onos Katalogbuch „Grapefruit“ zur Ausstellung „This is not here“ in Syracuse/NY, 1971) sicherlich auch Duchamps Miniatur-Museum „Boîte en valise“ Pate gestanden hat, weist erstaunliche phänomenologische Parallelen nicht nur zur äußeren Erscheinung der traditionellen Kunstkammer-Schränkchen des 16. und 17. Jahrhunderts, sondern auch zu deren Inhalt auf. Für die sowohl im Fluxus-Cabinet wie auch in den diversen Variationen der „Flux-Kits“, „Flux-Yearbooks“ und „Flux-Boxes“ enthaltenen Objekte finden sich - zumindest auf einer rein phänomenologischen Basis - zahlreiche Entsprechungen bei den Ausstattungsgegenständen der historischen Kabinettschränkchen. So erinnert das von Watts schon 1964 fertiggestellte „Egg-Starter-Kit“ [FC 483.VI], ein absurder Brutkasten zum Gießen von Wachs- und Gipseiern, an die „falschen“ Alabaster-Eier aus dem berühmten Kunstschrank von König Gustav Adolf von Schweden in Uppsala, der auch einige in Metall gearbeitete Nachbildungen von Insekten enthielt, die auf einer konzeptuellen Ebene in den ebenfalls von Bob Watts erdachten verchromten Würmern in seiner „Worm-Box“ von 1964 [FC 483.V] eine Nachahmung finden. Auch die illusionistisch nachgebildeten falschen Lebensmittel von Claes Oldenburg im Flux-Cabinet oder George Brechts Experimente mit medizinischen Bestecken, Trompe-l'oeil-Artikel wie die von Watts und Daniel Spoerri entworfenen „Table-Cloths“, kleine Spielzeuge und Instrumente, sowie die von vielen Fluxisten obsessiv verfolgten enzyklopädischen Sammlungen, wie etwa von Steinen (Robert Watts: „FluxAtlas“ [FC 520]) oder tierischen Exkrementen (George Maciunas: „Excreta Fluxorum“ [FC 272]), gehören zum typischen Inventar des klassischen Kunstkammschranks. George Maciunas' lebenslang verfolgte Sammlung von Exkrementen, die von den größten Teilen der Fluxus-Literatur beständig als bloßer Fetischismus eines Spinners abgetan wird, weist eindeutig auf den historischen Rekurs auf die Kunstkammer-Kultur hin, wie zahlreiche Fallbeispiele belegen. Die Ansammlung von tierischem Kot, in primitiven Kulturen ein Medium des Machtgewinns über die betreffenden Lebewesen, entspricht hinsichtlich der Kunstkammer- und Kunstschrank-Sammlungen dem universellen Anspruch des vorwissenschaftlichen Enzyklopädieprogramms und spielt auch in Nabokovs unterhaltsamer Erzählung von einem „Museumsbesuch“ eine tragende Rolle.⁴³¹

⁴³¹ Nabokov, Vladimir, Der Museumsbesuch, in: Nabokov, Vladimir, Erzählungen 2. 1935-1951, hrsg. von Dieter E. Zimmer, Reinbek (Rowohlt) 1989, S. 197-213: „(D)ie Photographie eines verwunderten spitzbärtigen Herrn wachte über einer Sammlung verschieden großer, seltsamer schwarzer Klumpen. Sie hatten Ähnlichkeit mit gefrorenem Larvenkot, und ich blieb unwillkürlich vor ihnen stehen, denn es wollte mir nicht gelingen, ihre Natur, Zusammensetzung und Bestimmung zu erraten.... 'Was ist das?' fragte ich.“

In jedem Fall wird in phänomenologischer Hinsicht eine deutliche Ähnlichkeit mit der äußeren und inneren Form der klassischen Kunstschränke, die - als typisierte Mehrzweckmöbel - Miniatur-Versionen der Kunstkammern repräsentieren und sich somit vor allem in bürgerlichen Sammlerkreisen großer Beliebtheit erfreuten, offensichtlich. Weiterhin läßt sich feststellen, daß die historischen Kunstschränke nachweislich als Inkarnation jener Kultur zu beurteilen sind, die oben durch ein konstruktives Dreiecksverhältnis zwischen Kunstkammern, Gedächtniskunst und utopischen Entwürfen beschrieben wurde. Dies unterstützt unter anderem die Tatsache, daß die Kunstkammerschränke von verschiedenen Autoren mit Systemen der *ars memoriae* in Beziehung gesetzt wurden⁴³² und offensichtliche Analogien zu den universellen Ansätzen der humanistisch-utopischen Enzyklopädiesysteme als komplexe Modellfälle bestehen.

22 „A World of Wonders in One Closet Shut“

Die Kunstschränke, die in etwa seit der Hälfte des 16. Jahrhunderts angefertigt wurden, bilden als feste, nicht aufzulösende Einheit zwischen Möbel und Sammlung eine „komplette Kunstkammer im Kleinen“⁴³³ und damit einen „Mikrokosmos im Mikrokosmos im Makrokosmos“. Wenn also die Sammlung damals als Metapher des Universums betrachtet wurde, so gab das Kunstschränkchen eine ebenso komplizierte Metapher für ihre eigenen Inhalte ab, ein kleines Gesamtkunstwerk oder eben jene „World of Wonders in one Closet Shut“.

Der Typus des Kunstschranks entwickelte sich nicht als von der Kunstkammer losgelöste oder deren Sammlung ersetzende Form, sondern als integrierte Wiederholung ihrer Konzeption, wie die *Variokästen* in der Ambraser Sammlung oder der Kunstkammerschrank der Uffizien-Tribuna (gegründet von Francesco I. de Medici, 1589 vollendet durch Ferdinando I.) belegt, der in seiner Gestaltung als achteckiger *Tempietto* die Form der Sammlungsräume im Kleinen wiederholt und in seinen Fächern die verschiedenen Sammelbereiche in miniature aufnehmen konnte.

‘Die Wissenschaft hat es bislang noch nicht geklärt’, erwiderte er, ohne Zweifel hatte er den Satz auswendig gelernt... ‘Sie wurden 1895 von dem Stadtrat und Ritter der Ehrenlegion Louis Pradier aufgefunden’, und sein zitternder Finger wies auf die Photographie.“

⁴³² Vgl.: Losman, Arne, *Minnets theater*, in: *En värld i miniatyr. Krång en samling från Gustav II Adolfs tidevarv*, Skrifter från Kungl. Husgerådskammaren, Nr. 2, Stockholm 1982, S. 5-12. Diese Information verdanke ich Herrn Dr. Jens-Mikael Laurids in Mora, Schweden.

⁴³³ Sachs, Hannelore, *Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1971, S. 64.

Das weitverbreitete malerische Genre des „Quodlibets“ oder Kunstkammer-Stilllebens, das vor allem in Frans Francken und Georg Haintz seine wichtigsten Vertreter findet, vermag zu illustrieren, daß die Kabinettschränke als durchaus populärer Einrichtungsgegenstand in bürgerlichen Wohnhäusern zu beurteilen sind, und - vermutlich aufgrund ihrer vergleichsweise niedrigen Anschaffungskosten und des geringen Platzbedarfs - keine kuriose Ausnahmerecheinung der Zeit darstellen sondern eine weit verbreitete Erscheinung.

Die herausragendsten Leistungen auf diesem Gebiet müssen allerdings dem Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer zugesprochen werden, der als Agent, Kunsthändler und Kunstsammler zugleich als „wirklicher Kenner von Kunst-kammern“⁴³⁴ gerühmt wurde und eine eigene weitbekannte Sammlung besaß, die auch in Martin Zellers zeitgenössischem Reiseführer „Itinerarum Germaniae“ als Sehenswürdigkeit erwähnt wurde. Unglücklicherweise liegt keinerlei Inventar der Hainhofer'schen Kunstkammer vor, obschon die Existenz eines solchen grundsätzlich angezweifelt werden muß, da sich seine Sammlung aufgrund seiner Tätigkeit als Agent und Händler in fortwährender Veränderung und Ausdehnung - einem „continual state of flux“, wie es Hans Olof Boström formuliert⁴³⁵ - befand und somit kein statischer Zustand als Katalogisierungsgrundlage denkbar ist. Die Gegenstände seiner Sammlung konnten getauscht, verkauft oder zu den Aggregaten der von ihm produzierten, entworfenen und vertriebenen Kunstschränke gefügt werden. Hainhofer unterhielt umfangreiche Beziehungen zu Künstlern und Handwerkern in Augsburg und Nürnberg, die von ihm genaueste Anweisungen oder Aufträge erhielten, um den gesamten Inhalt der kompakten Sammlermöbel herzustellen, der von mathematischen Instrumenten, Uhren, Geschirrsätzen, Toilettengegenständen, Spielbrettern (vgl. die „Flux-Chess“-Objekte), Werkzeugen und Modellen bis hin zu vollständig eingerichteten Apotheken in miniature reichte. Die so zusammengestellten Kunstschränke wurden, wie im Falle von Gustav Adolfs Schrank oder dem berühmten Pommerschen Kunstschränk, als „Komplettpakete“ weiterverkauft und dienten nicht nur den repräsentativen Zwecken der *parada* sondern auch als Spiel- und Experimentierutensil und der *recreatio*.

⁴³⁴ Vgl.: Boström, Hans-Olof, Philipp Hainhofer: Seine Kunstkammer und seine Kunstschränke, in: Grote, Andreas (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube - Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen (Leske & Budrich) 1994, S. 117.

⁴³⁵ Hans Olof Boström, Philipp Hainhofer and Gustavus Adolphus's Kunstschränk in Uppsala, in: Impey, Oliver & McGregor, Arthur (Hrsg.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*, Oxford 1985, S. 91.

Hainhofer muß aufgrund seiner weitreichenden Verbindungen und seinen „Spitzenleistungen zur Verfeinerung der Kunstkammerkultur“⁴³⁶ - ähnlich wie es für George Maciunas hinsichtlich der 60er- und 70er-Jahre des 20. Jahrhunderts gilt - unbedingt als Schlüsselfigur seiner Zeit diskutiert werden; bezüglich der hier vorgebrachten Argumentation sogar als eine der Hauptfiguren der vorwissenschaftlichen Kultur der *curiositas*, denn er unterhielt neben seinen Beziehungen zu den fürstlichen Kunstsammlern freundschaftliche Verbindungen sowohl zu Johann Valentin Andreae, dem wohl bedeutendsten Utopisten des 17. Jahrhunderts, als auch zu Lambert Schenkel aus S’Hertogenbosch, der 1614 ein wichtiges Traktat der Gedächtniskunst mit dem Titel „Exemplum speciminis artis memoriae“ veröffentlichte, in dem er erwähnt, daß Hainhofer zu den „magnifici & spectabilis viri“ gezählt habe, die sich am 17. Juni desselben Jahres in Augsburg versammelten, um von ihm Unterricht in der Gedächtniskunst zu erhalten.⁴³⁷ Somit ist die historische Person des Philipp Hainhofer, dessen Rolle als Agent, Händler, Promoter und Herausgeber von Kunstschränk-Aggregaten in gewisser Hinsicht mit der des George Maciunas im 20. Jahrhundert zu vergleichen ist, eben genau in jenem Spannungsfeld anzusiedeln, das oben bereits mit den Eckpfeilern Kunstkammer, Gedächtniskunst und Utopie als - Kryzstof Pomian folgend - „époque de la curiosité“⁴³⁸ beschrieben wurde.

23 Die kuriose Kultur

Der Begriff charakterisiert eine Zeit, in der das Wort „kurios/curious“ in verschiedenen europäischen Sprachen gleichzeitig eine spezifische Geisteshaltung, eine Qualität von Objekten und eine besondere Gruppe von Personen bezeichnet. Immer wieder werden die forschenden Subjekte auf Titelseiten als Europas „Kuriose“ oder als „Wißbegierige“ und „Ingenieure“ bezeichnet. Zur Konjunktur dieses Entdeckergeistes, den Koyré auch als „neugierige Abenteuerlust“ deutet,⁴³⁹

⁴³⁶ MacGregor, Arthur, Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“, in: Grote, Andreas (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube - Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen (Leske & Budrich) 1994, S. 101.

⁴³⁷ Schenckelius, Lambertus, *Exemplum speciminis artis memoriae*, Augsburg 1614, zit. nach: Boström, Hans-Olof, Philipp Hainhofer: Seine Kunstkammer und seine Kunstschränke, in: Grote, Andreas (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube - Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen (Leske & Budrich) 1994, S. 574.

⁴³⁸ Vgl.: Pomian, Kryzstof, *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris-Venise: XVIIe - XVIIIe siècle, Paris 1987.

⁴³⁹ Koyré, Alexandre, *Galilei. Die Anfänge der neuzeitlichen Wissenschaft*, Berlin 1988 (Erstauflage: 1966), S. 86.

kommt es zu einem Zeitpunkt, da die Neugier - die *curiositas* - „aus der religiösen Verbannung im Gefängnis der Laster ausbricht und sich erneut als Tugend etabliert“.⁴⁴⁰ Die Anlage von Sammlungen, als Resultate kollektiver Bemühungen von weltweit verstreuten Gelehrten, war eines der Produkte einer „emotionalen Restrukturierung“, die Lorraine Daston im Rahmen einer erhellenden Untersuchung aus einer psychologischen Perspektive analysiert hat.⁴⁴¹ Der hier zur Verfügung stehende Rahmen erlaubt nur eine kurze Skizze dieser Neubewertung der Wißbegierde in der frühmodernen Epoche, die erst bei Hobbes (1588-1679) voll zur Geltung kommt, nachdem sowohl die augustinischen „Confessiones“ als auch Bernhard von Clairvaux (um 1127) die Neugierde als wollüstiges Laster, Gegenteil von Bescheidenheit und Begierlichkeit der Augen (*concupiscentia oculorum*) verdammen. Die Kultur der Kuriosität, deren maßgeblichste Manifestation die Kunstkammerkultur darstellt, ist aber nicht mit einer modernen Wissenschaftlichkeit zu verwechseln. Vielmehr bezeichnet sie eine empirisch-experimentelle Grundhaltung, die eben noch kein systematisches Stadium erreicht und sich im Gründungsmotto *nullus in verba* der Londoner „Royal Society“ niederschlägt.⁴⁴² Wir haben es also mit einer assoziativen und dezidiert empirischen Geisteshaltung zu tun, welche eng mit der Psychologie der Neugier verknüpft ist, die noch nicht als Differenz zwischen einer konzentrierten, aktiven Wißbegierde und einer unkonzentrierten, angeborenen Neugierde des Menschen unterschieden wird, sondern das Gewöhnliche genauso experimentell untersucht wie das außergewöhnlich Staunenswerte, und zwar so, „als ob es staunenswert wäre.“⁴⁴³

Pomians Epochen-Begriff beschreibt demzufolge eine assoziative Experimentalkultur, deren Vertrauen in die visuelle Erkenntnis, die in erster Linie „das spielerische Plateau der Kunstkammer mit Leben und Begriffen“⁴⁴⁴ erfüllte, bis zur Einführung der galileischen und kartesischen Klassifikationssysteme hinreichte. Die Hierarchien der taxonomischen Methodik machten dem priorischen Prinzip des Experimentum, das hinsichtlich der Kunstkammerkultur als „*expérience*“ der

⁴⁴⁰ Marquard, Odo, Festvortrag: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur, in: Grote, Andreas (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube - Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen (Leske & Budrich) 1994, S. 912. Vgl. auch: Blumenberg, Hans, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt 1967.

⁴⁴¹ Daston, Lorraine, Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft, in: Grote, Andreas (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube - Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen (Leske & Budrich) 1994.

⁴⁴² Vgl.: Turner, Gerard I'E., *The Cabinet of Experimental Philosophy*, in: Impey, Oliver & McGregor, Arthur (Hrsg.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*, Oxford 1985, S. 221.

⁴⁴³ Daston, Lorraine, Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft (1994), a.a.O. (s. Anm. 433), S. 52.

⁴⁴⁴ Bredekamp, Horst, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, S. 80.

Sinneswahrnehmung und damit Grundlage des vorgalieleischen Denkens zu beurteilen ist, den Garaus und markieren auch als Ausdruck der Spezialisierung und Auflösung der Kunstkammern einen geistesgeschichtlichen Endpunkt.

24 Der Mikrokosmos: *unire, congregare, conservare*

Die Epoche der *curiositas* spiegelt sich vor allem in der allgegenwärtigen Vorliebe der Zeit für das Enzyklopädische wider, in einer Neigung für das perfektionierte Idealwissen und in der Entfaltung pluralitäts-interessierter, universalwissenschaftlicher Konzepte. Dieses Enzyklopädieprogramm, das wir im übrigen ja auch bei so vielen Fluxus-Objekten beobachten konnten, drückt sich allerdings lediglich in einer flächigen Erfassung des Lebens, das heißt im Dreischritt *unire, congregare, conservare* aus, wird also nicht durch einen dynamischen, evolutionären Impuls geleitet. Es handelt sich bei den allermeisten Verkörperungen dieses archivarischen Ansatzes daher zunächst um hierarchielose Topologien - wie beispielsweise in den 4.554 gleichartigen Schubladen von Aldrovandis Kunstammer⁴⁴⁵ oder der Ideal-Darstellung einer ordentlichen Reihe von Kabinettschränken im Titelkupfer von Michele Mercatis „Metalloteca“ deutlich widergespiegelt wird -, welche das Aufkommen der allgemeinen Leitmetaphern von Magazin und Theater fördern konnten. Die Theaterform entspricht dabei am deutlichsten der Vorgabe der „Sichtbarkeit“ der zu beobachtenden Gegenstände, da sie als reale Struktur des (Amphi-)Theaters diejenige ist, die „das Schauspiel sichtbar macht“⁴⁴⁶. Samuel Quiccheberg weist dabei ausdrücklich zurück, daß der Theaterbegriff nur metaphorisch gebraucht werde.⁴⁴⁷ Er meint damit vielmehr den Zusammenschluß all dieser Sammlungsbereiche und Disziplinen in einer architektonischen Einheit, die ja auch Andreaes und Campanellas Utopien so deutlich betonen. „Denn die Wissenschaften gehen durch das Sehen leichter ein, als durch das Hören“⁴⁴⁸, schreibt Johann Valentin Andreae in seiner „Christianopolis“ von 1619 und verdeutlicht damit nurmehr, daß die Zeit der

⁴⁴⁵Vgl.: MacGregor, Arthur, Die besonderen Eigenschaften der „Kunstammer“ (1994), a.a.O. (s. Anm. 428), S. 84.

⁴⁴⁶Bolzoni, Lina, Das Sammeln und die ars memoriae, in: Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800, hrsg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 137.

⁴⁴⁷Vgl.: Braungart, Wolfgang, Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung, Stuttgart (Metzler) 1989, S. 109.

⁴⁴⁸Andreae, Johann Valentin, Christianopolis: Reise nach der Insul Chapar Salama und Beschreibung der darauf gelegenen Republic Christiansburg... (Esslingen 1741), Faksimileausgabe, hrsg. von Heiner Höfener, Hildesheim, 1981, S. 83; zitiert nach: Findlen, Paula, Die Zeit vor dem Laboratorium: Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550-1750, in: Grote, Andreas (Hrsg.), Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube - Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen (Leske & Budrich) 1994, S. 193.

curiositas vordringlich dem Bestreben folgte, die Dinge der Welt haptisch und visuell in einem begrenzten Raum, „auf einen Blick“ erfaßbar zu machen.

Die Wertschätzung des Theater-Aufbaus als Architekturform der visualisierten Erfahrung weist somit auch dezidiert auf die mannigfaltigen Verbindungen zwischen der Kunstammerkultur, dem Beginn der Sammlungsgeschichte und den zeitgenössischen Bemühungen um die Gedächtniskunst hin, da die Verwendung der Theaterform hier mit Giulio Camillos Gedächtnistheater wohl die prominenteste Vertretung findet. Die Tatsache, daß zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert die *ars memoriae* und das Sammeln sich wechselseitig beeinflussen, sich ineinander spiegeln (wie u.a. die zahlreichen Zitate nach Giulio Camillo in Quicchebergs Kunstammertheorie belegen) und miteinander Modelle und Anregungen austauschen, sowohl in der Praxis als auch auf der Ebene theoretischer Systeme, zeigt, daß die Kunstammer zu einem Analogon des menschlichen Gehirns wird, das vorrangig die physische, materielle Dimension mit der Komponente der Sichtbarkeit manifestiert. Umgekehrt läßt sich auch feststellen, und Hans Bredekamp hat dies getan, daß sich der Einfluß der Sammelkultur auch in den Ergebnissen der Gedächtniskunst niederschlägt, wie etwa in eben jenem *theatrum memoriae* des Giulio Camillo, das „als Muster eines mnemotechnischen Idealbaus auch als Universalmuseum zu lesen ist.“⁴⁴⁹

Die wechselseitigen Verschränkungen zwischen den Systemen der Gedächtniskunst und dem Konzept der Kunstammer müssen nun wiederum als beidseitiger Einfluß auf die Entstehung einer humanistischen Utopietradition beurteilt werden. Die nachhaltigen Abdrücke der Kunstammerkultur in den frühen Utopien sind dabei so zahlreich und mannigfaltig, daß sie hier nur in aller Kürze skizziert werden können.⁴⁵⁰ So weist beispielsweise Tommaso Campanellas im Jahre 1602 im Kerker verfasste, erst 1613 veröffentlichte Darstellung der „Civitas Solis“ Züge einer gigantischen Kunstammer auf, deren Anordnung jener Gliederung des Inventars von Ferrante Imperatos Neapolitaner Kunstammer nahekommt, das im selben Jahr erschien, in dem Campanella seine Utopie im Gefängnis zu schreiben begann⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ Vgl.: Bredekamp, Horst, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben* (1993), a.a.O. (s. Anm. 436), S. 27.

⁴⁵⁰ Ich verweise dazu auf die entscheidenden Texte von Bredekamp und Braungart: Bredekamp, Horst, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben* (1993), a.a.O. (s. Anm. 436); und: Braungart, Wolfgang, *Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*, Stuttgart (Metzler) 1989.

⁴⁵¹ Vgl.: Bredekamp, Horst, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben* (1993), a.a.O. (s. Anm. 436), S. 61. Jaffé weist weiterführend darauf hin, daß Campanella auch das Kabinett Peirescs besucht habe. Vgl.: Jaffé, David, *Peiresc - Wissenschaftlicher Betrieb in einem Raritäten-Kabinett*, in: Grote, Andreas (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube - Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen (Leske & Budrich) 1994, S. 301.

Auch in Johann Valentin Andreaes *theatrum physicum* sieht man die „gesamte Naturgeschichte (...) mit größter Fertigkeit an die Wände gemalt.“ Gleichzeitig wird hier in „Behältern“, deren Zahl schier unermesslich ist, „das Seltenste, Ungeheuerste und Ungewöhnlichste der Natur aufgehoben“, kurz: die Natur wird nachgeahmt, um eine „neue, kleine und höchst künstliche“ zu bilden. Mehrere Forscher haben in den letzten Jahren auf die Übereinstimmungen hingewiesen, die man zwischen Andreaes utopischer Stadt in seiner „*Republicae Christianopolitanae Descriptio*“ von 1619 und den Kunstkammern finden kann, während Dieter Alfter Andreaes Idealstadt schließlich auch mit den Kunstschränken Hainhofers vergleicht⁴⁵². Für solcherart gezogene Parallelen spricht auch, daß Andreae, wie seine Autobiographie belegt, selbst Besitzer einer Kunstkammer in Calw war.⁴⁵³

Die „Christianopolis“ hat auch Francis Bacon gekannt und als Vorbild seines „*Nova Atlantis*“ genutzt. Auch dieser Utopie liegt die Erkenntnisform der Kunstkammer zugrunde, die einen Ort zur Verfügung stellen konnte, an dem die Spielerin Natur zu verfolgen war. Als grundlegend für Bacons *domus Salomonis*, das als gigantische, fiktive Kunstkammer im Zentrum seiner Inselutopie stand, können schon früher abgegebene Kommentare, wie die Erwähnung von „Kunstkammern und Seltenheiten“ in seiner den „*Essays*“ integrierten Abhandlung über das Reisen, angenommen werden. Ein zentraler Passus in Bacons „*Gesta Gayorum*“ von 1594 beschreibt ein solch fiktives „philosophisches Kabinett“:

„And so you may have in small compass a model of the universal nature made private.

The third, a goodly, huge cabinet, wherein whatsoever the hand of man by exquisite art or engine has made rare in stuff, form or motion; whatsoever singularity, chance and the shuffle of things hath produced; whatsoever nature has wrought in things that want life and may be kept; shall be sorted and included.“⁴⁵⁴

Alle drei utopischen Entwürfe - Andreaes „Christianopolis“, Campanellas „Sonnenstaat“ und Bacons „Neu-Atlantis“ - weisen nach allgemein anerkannten Forschungsergebnissen frappierende Ähnlichkeiten mit frühneuzeitlichen Kunst-

⁴⁵² Alfter, Dieter, *Die Geschichte des Augsburger Kabinettschranks*, Augsburg 1986, S. 53.

⁴⁵³ Vgl.: Braungart, Wolfgang, *Die Kunst der Utopie* (1989), a.a.O. (s. Anm. 439), S. 76. Braungart zitiert die von Seybold herausgegebene Autobiographie Andreaes von 1799.

⁴⁵⁴ Bacon, Francis, *Gesta Grayorum*, in: ders., *Works*, hrsg. von Spedding, James/Ellis, Robert Leslie/Heath, Douglas Demon, Bde. I-XIV, London 1857-1874, Band VIII, 1862, S. 335; zit. nach: Impey, Oliver, Introduction, in: Impey, Oliver & McGregor, Arthur (Hrsg.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*, Oxford 1985, S. 1.

kammern auf. Es muß daher festgehalten werden, daß beide, Utopie wie Kunstkammer, aus einer umfassenden, dispositiven Vernunft hervorgehen: in beiden wird gesammelt, experimentiert und geordnet, was somit auch Braungarts Fazit, daß die Kunstkammern der frühen Neuzeit „gewissermaßen realisierte Utopien“ darstellen⁴⁵⁵, legitimiert. Die Utopie der Kunstkammer besteht in dem universalen Anspruch, *orbis in domo* zu sein, also den Makrokosmos im Mikrokosmos vollständig zu erfassen und damit ihren Besuchern die Welt als Idealentwurf im Kleinen zu erschließen.

⁴⁵⁵ Braungart, Wolfgang, Die Kunst der Utopie (1989), a.a.O. (s. Anm. 439), S. 78.

3. **Laboratorium:** Der Ort des Experiments

31 **Confusio:** Akkumulation und Topologie

Es wurde oben bereits dargelegt, inwieweit das „Flux-Cabinet“ von 1975, als endgültigem, mikrokosmischen Fluxus-Museum, sowohl inhaltliche als auch äußerliche Analogien zu den komplexen Miniaturläusen der Kunstkammerschränke der Renaissance aufweisen. Diese Ähnlichkeiten lassen sich beinahe beliebig auf alle weiteren kompilierenden Projekte George Maciunas', wie die Flux-Kits, -Yearbooks und -Boxes wie auch auf zahlreiche Arbeiten anderer mit Fluxus assoziierter Künstler ausweiten. Gleichzeitig muß als überraschender Umstand festgehalten werden, daß in der gesamten Literatur zu Fluxus und Maciunas nur ein einziger Autor, nämlich Jürgen Schilling in einer vernachlässigbaren Kurzbemerkung, der Tatsache Rechnung getragen hat, daß auch der visuelle Eindruck bei der Besichtigung von Fluxus-Sammlungen und -Archiven augenscheinliche Korrespondenzen zu den klassischen Darstellungen von Kunstkammern, wie sie von Francken oder Haintz bekannt sind, aufweisen. Die scheinbar unsystematische Ansammlung von Arzneikästchen, Setzkästen, Schachteln, *objet trouvés*, Raritäten, Spielzeugen und mechanischen Spielereien, die hier wie dort festzustellen ist, illustriert die Verwandtschaft, die zwischen Fluxus und der Kultur der *curiositas* möglicherweise besteht. Will man eine solche Verwandtschaft jedoch nicht nur auf phänomenologischer Ebene, sondern auch inhaltlich nachweisen und damit einen tatsächlichen Rekurs George Maciunas' auf die Kunstkammerkultur belegen, muß die Fragestellung lauten, wie denn eben dieser Rückgriff motiviert gewesen sein könnte. Wenn also Maciunas seine Fluxus-Utopie tatsächlich an einem geistesgeschichtlichen Bereich angelehnt hat, der durch die Eckpunkte Kunstkammer, Gedächtniskunst und Utopie markiert wird, dann warum?

Basierend auf der Annahme, daß es für eine weiterführende Klärung des kunsthistorischen Phänomens „Fluxus“ von Vorteil ist, einen interpretatorischen Umweg über die kuriose Geisteshaltung der frühen Neuzeit einzuschlagen, sollen für

das Folgende drei provisorische Thesen formuliert werden, die diesen geistesgeschichtlichen Hintergrund noch einmal aus anderer Perspektive beleuchten:

1. Die Kunstkammer des 16. und 17. Jahrhunderts zeichnet sich eben dadurch aus, daß sie nicht systematisch, sondern rein akkumulativ angelegt ist, als visueller Erfahrungsraum innerhalb einer architektonischen Einheit, und durch die so gestiftete *confusio* die Herstellung assoziativer, mitunter auch irrationaler Bezüge ermöglicht.

2. Die Frage nach dem Zweck der Kunstkammern, die hinsichtlich ihrer tatsächlichen Benutzung formuliert werden muß, ergibt neben der zu ignorierenden Repräsentations-Funktion auch die Zweckbestimmungen des diskursiven, bzw. öffentlichen Lehr-Orts und des Laboratoriums. Letztgenannter Begriff verdeutlicht die Funktion der Kunstkammer als Schauplatz des visuellen *experimentums*, der für die gesamte vorgalileische Epoche maßgebend ist.

3. Nach einer dieserart vorgenommenen Disposition erscheint die Annahme durchaus vertretbar, daß es sich bei Kunstkammer-Systemen oder Gedächtnistheatern nicht nur um speichernde, konservierende enzyklopädische Sammlungsorte, sondern vielmehr um kreative Erfahrungs- und Forschungssysteme handelt, deren enzyklopädisches Potential die Genese neuer Sinnzusammenhänge und die Schöpfung origineller *inventiones* fördert.

Leider können in diesem Rahmen keine ausführlichen Analysen zu den oben formulierten Zwischenthesen vorgebracht werden, weshalb nur einige kurze Anmerkungen zum bisherigen Forschungsstand folgen sollen.

Die Literatur zur frühen Sammlungsgeschichte entwirft in ihrer Gesamtheit ein erschreckend einseitiges und die Bedeutung der Kunstkammern reduzierendes Bild, da sich der Großteil der Autoren lediglich an Fragen nach einer möglichen Systematik ihrer Sammlungen orientiert. Diese Ausrichtung erscheint irritierend, da doch schon Alfons Lhotsky zu Beginn des Jahrhunderts die Überzeugung vertreten hatte, daß der Anlage einer Kunstkammer-Sammlung „sachlich (...) keine Grenzen gezogen“, denn „ihr Gegenstand konnte alles sein (...), was einerseits den kausal, andererseits den historisch operierenden Verstand zu beschäftigen vermochte“.⁴⁵⁶ Tatsächlich ergeben die häufig durchgeführten Versuche, eine schon früh in der Kunstkammer etablierte Systematik im Sinne einer Hierarchie nachzuweisen, ein äußerst widersprüchliches Gesamtbild. Als beispielhaft soll hier eine 1994 vorgenommene Untersuchung des Aldrovandi-Museums aufgezählt werden, deren

⁴⁵⁶ Lhotsky, Alfons, Die Ambraser Kunstkammer. Umriss und Geschichte einer Kunstkammer, in: ders. (Hrsg.), Aufsätze und Vorträge, Band 4, Wien 1974, S. 212.

Versuch; eine gewisse Systematik in der Sammlungs- und Präsentationsanlage darzustellen mit dem Ergebnis endet, daß die schon früher vorgestellte Analyse von Laura Laurencich-Minelli, die dort eingangs zitiert wird, sich als wesentlich besser dokumentiertes, widersprechendes Argument nachhaltig bestätigt, d.i. „der Umstand, daß ähnliche Gegenstände niemals eine fortlaufende Numerierung tragen und daß sie sich selten an einem und demselben Balken befinden, läßt vermuten, daß die Aufstellung des Aldrovandi-Museums, jedenfalls soweit sie sichtbar war, nicht klassifikatorischer Natur war.“⁴⁵⁷ Das Potential des den Kunstschränken und Kunstkammern von Julius Schlosser zugeschriebenen „Mangels an Systematik“ oder des von Nabokov erwähnten „bunten Durcheinanders“ der topologischen Enzyklopädie der frühen Sammlungssysteme wird von der kunsthistorischen Forschung bisweilen recht stiefmütterlich behandelt. Es muß daher noch einmal ausdrücklich formuliert werden, daß das elementarste Prinzip der Kunstammerkultur deren universalistische Strategie zur Akkumulation disparater Gegenstände ist und Klassifikationssysteme wie Materialhierarchien nur als periphere Erscheinungen zu bewerten sind. Im Rahmen dieser akkumulativen Vorgehensweise läßt sich ebenfalls beobachten, daß der Eindruck des Vielfältigen, der in einer wild gemischten, unsortierten Aufstellung von *artificialia*, *exotica* und *naturalia*, durch die Unterbringung solcher unterschiedlicher Gegenstände innerhalb eines einzigen Schränkchens oder eines Raumes durchaus bewußt gefördert wurde. Die Kunstammer stellt ein Plateau bereit, auf dem das Chaos der Welt in seiner ganzen Komplexität erfaßt und dargestellt werden kann. Die heilige Theresa von Avila (1515-1582) bezeugt eine solche Vorstellung in ihren Erinnerungen an einen Besuch der Kunstammer der Herzogin von Alba:

„In dem Saale eines großen Herrn oder Königs (ich glaube, man nennt es das Kabinett) sind eine Menge verschiedener schöner Gläser, Gefäße und anderer kostbarer Dinge in solcher Ordnung aufgestellt, daß man gleich beim Eintritte sie *fast alle zugleich auf Einmal* sehen kann...“⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ Laurencich-Minelli, Laura, L'indice del museo Giganti. Interessi etnografici e ordinamento di un museo cinquecentesco, in: *Museologia scientifica* 1, Rom 1982, S. 192; zitiert nach: Tagliaferri Cristina, Tommasini, Stefano und Tugnoli Pattaro, Sandra, Ulisse Aldrovandi als Sammler: Das Sammeln als Gelehrsamkeit oder als Methode wissenschaftlichen Forschens, in: Grote, Andreas (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube - Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen (Leske & Budrich) 1994, S. 279, Anmerkung 7.

⁴⁵⁸ Theresa von Avila, *Die Seelenburg (Las Moradas) 1577*, in: Schwab, Gallus, *Die Seelenburg und die kleineren Schriften der heiligen Theresia von Jesu*, Sulzbach 1853, in: ders. (Hrsg.), *Die sämtlichen Schriften der heiligen Theresia von Jesu*, Band 4, S. 167; zit. nach: Bolzoni, Lina, *Das Sammeln und die ars memoriae* (1994), a.a.O. (s. Anm. 438), S. 150 (Hervorhebung vom Autor).

Offenbar sind die Exponate der Kunstkammer in einem Raum zusammengebracht, um die Grenzen zu überspielen und um, wie es der Kunstkammertheoretiker Johann Daniel Major 1688 bezüglich seiner eigenen Sammlung ausführt, „in zerstreuter/ vorsetzlicher Unordnung“⁴⁵⁹ wirken zu können. Das Arrangement dient folglich nicht zur systematischen Trennung der verschiedenen Bereiche, sondern es baut visuelle Brücken, um, wie Hans Bredekamp urteilt, „der Spielfähigkeit der Natur das Assoziationsvermögen der Augen zur Seite zu stellen.“⁴⁶⁰ Der italienische Kunst-kammer-Forscher Giuseppe Olmi schlägt die Vorstellung einer ästhetischen Basis der Sammlungsordnung vor, die sich damit deutlich von späteren, wissenschaft-lichen Taxonomien unterscheidet: „The imposed order was not one believed to exist in nature itself, but one calculated to appeal to the eye of the visitor.“⁴⁶¹ Auch bei Foucault finden wir ein wohlwollendes Urteil gegenüber der Akkumulations-erkenntnis der frühen Kunstkammer-Episteme, da er von einem Wissenssystem ausgeht, das auf die Interpretation der verborgenen Beziehungen zwischen den Dingen abzielt und damit die Bedeutung des Irrationalen in der Renaissance betont. Diese Rezeptionsweise kann auch durch die äußerst interessanten Kommentare des Hamburgers Eberhard Werner Happel (1647-1690) illustriert werden, der das bunte Nebeneinander der Kunstkammer durchaus als „angenehm“ empfindet:

„In dieser Betrachtung kann uns eine angenehme ‚Confusion‘ und Unordnung ohne Zweifel annehmlicher fallen / alß eine nette Ordnung / welche leicht zu erfinden / oder übel zu halten sein möchte.“⁴⁶²

Wir sehen, daß das scheinbare Chaos der Kunstkammer, das keinesfalls in irgend-welche systematischen Schemata zu pressen ist, als bedacht und bewußt kon-struiert beschrieben werden kann und einen komplexen Apparat zur „Schulung visueller Assoziations- und Denkvorgänge, die den Sprachsystemen voraus-laufen“⁴⁶³ und daher als deduktive Methoden gelten können, zur Verfügung stellt.

⁴⁵⁹ Major, Johann Daniel, Kurtzer Vorbericht / betreffende D. Johann-Daniel Majors (...) Museum Cimbricum, oder insgeheim so-genennte Kunst-Kammer, Plön 1688, Band II, § 14, S. 9; nach: Bredekamp, Horst, Antikensehnsucht und Maschinenglauben (1993), a.a.O. (s. Anm. 436), S. 71.

⁴⁶⁰ Bredekamp, ebd., S. 71.

⁴⁶¹ Olmi, Giuseppe, Science-Honour-Metaphor: Italian Cabinets of the sixteenth and seventeenth Centuries, in: Impey, Oliver & McGregor, Arthur (Hrsg.), The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe, Oxford 1985, S. 9.

⁴⁶² Happel, Eberhard Guerner, Grösste Denkwürdigkeiten der Welt oder so genante Relationes Curiosae, Theil 3, Hamburg 1687, S. 118; zitiert nach: Hoppe, Brigitte, Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft, in: Grote, Andreas (Hrsg.), Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube - Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen (Leske & Budrich) 1994, S. 244.

⁴⁶³ Bredekamp, Horst, Antikensehnsucht und Maschinenglauben (1993), a.a.O. (s. Anm. 436), S. 102.

32 **Deductio:** Drängen und Proben der Natur

Ebenfalls nur stiefmütterlich behandelt die kunsthistorische Forschung zur Sammlungsgeschichte die Frage nach der tatsächlichen Benutzung der Kunstkammer. Neben ihrer traditionellen Funktion der Repräsentation fürstlicher Macht, die schon aus der Tradition der Schatzkammern abgeleitet werden kann und nicht weiter diskutiert werden muß, fördert eine genauere Analyse auch eine Lesart als diskursiver Lehr-Ort, der vor allem Gelehrten, Forschern, Künstlern, aber auch jeder anderen Person mit legitimen Interesse offen stand, und vor allem als „Laboratorium“ zutage. Die Kunstkammer war als ein für experimentelle Aktivitäten bestimmter Bereich in der Regel großzügig mit Tischen, Schreib- und Zeichengeräten, sowie Textbüchern ausgestattet und somit nicht nur als passive Sammlung, sondern auch als aktives Labor angelegt. Die Synthese von Forschen und Sammeln war konzipiert als förderliches Hilfsmittel zur Verknüpfung der optischen und haptischen Daten durch Umgang mit und Gewöhnung an diese. Insofern kann Steven Shapins Frage nach dem „Ort des Experiments“⁴⁶⁴ zweifellos mit der Vorstellung der Kunstkammer als Laboratorium beantwortet werden, wie sie auch in der humanistischen Utopie wiederholt formuliert wird. „Wenn man seinen Gegenstand nicht durch Experimente untersucht, wenn man nicht die Mängel des Wissens durch geeignete Instrumente verbessert, taugt man nichts“⁴⁶⁵, urteilt Andreae in der „Christianopolis“ und Francis Bacon sieht das kontinuierliche „Proben und Bedrängen der Natur“⁴⁶⁶ durch die Kunst als wichtigste Aufgabe seiner Zeit. Das noch nicht systematisierte Museum der Frührenaissance fungiert in diesem Sinne als Schauplatz der *demonstratio ad oculos* und zeichnet sich durch einen fortwährend möglichen Wechsel des Standpunkts von Betrachter

⁴⁶⁴ Vgl.: Shapin, Steven, The House of Experiment in Seventeenth Century England, in: Isis, Band 79, 1988, S. 373-404; und: Shapin, Steve / Schaffer, Simon (Hrsg.), Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle and the Experimental Life, Princeton 1985.

⁴⁶⁵ Andreae, Johann Valentin, Christianopolis. Aus dem Lateinischen übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort hrsg. von Wolfgang Biesterfeld, Stuttgart (Reclam) 1975, S. 30.

⁴⁶⁶ Bacon, Francis, Of the Proficiency and Advancement of Learning Divine and Human, in: ders., Works, hrsg. von Spedding, James/Ellis, Robert Leslie/Heath, Douglas Demon, Bde. I-XIV, London 1857-1874, Band III 1857, S. 73: „For as a man's disposition is never well known till he be crossed, nor Proteus ever changed shape till he was straitened and held fast; so the passages and variations of nature cannot appear so fully in the liberty of nature, as in the trials and vexations of art.“ Zitiert nach: Bredekamp, Horst, Antikensehnsucht und Maschinenglauben (1993), a.a.O. (s. Anm. 436), S. 65 und S. 121, Anmerkung 131.

zu Deuter, als Grundsituation des „Experimentums“, aus. Wissen wird durch die Annahme der syllogistischen Deduktion von einem diskursiven zu einem visuellen Schauplatz, also vom Buch zum Museum umgesetzt, was sowohl die „Ausstellung des Wissens“⁴⁶⁷, als auch dessen räumlichen Einbaus zur Folge hatte. Durch den unmittelbaren Umgang mit den Gegenständen selbst mündet die *curiositas* in eine wahrnehmende Erfahrung und eine empirische Arbeitsrichtung, die, wie wir noch sehen werden, auch in George Maciunas' Fluxus-Konzeption eine ausschlaggebende Rolle spielt. Für die Kultur der Kunstkammern bleibt noch anzumerken, daß der Besitz von Sammelwertem als erster Schritt zur Beobachtung begriffen wurde, und damit der Grundstein für eine experimentelle Kultur der Inspektion von Natur gelegt wurde, wie sie für die abendländische Epoche von etwa 1470 bis 1770 charakteristisch ist. Dabei fällt auf, daß, im Falle der Unverfügbarkeit des realen Objekts, auch auf dessen Abbild als Statthalter und Stütze des Denkens zurückgegriffen wurde. Giordano Bruno hat diese visuelle, bzw. haptische Codierung des Wissenswerten schon in seinem Traktat „De imaginum, signorum et idearum compositione“ von 1591 erkannt, in dem er schreibt: „Alles unser Erkennen, also alle Tätigkeit unseres Verstandes, ist entweder selbst bildlich oder doch nicht ohne Bild“.⁴⁶⁸

Wie sehr George Maciunas diesen experimentellen, universalistischen Ansatz der Kunstkammern in seine Konzeption zu Fluxus zu integrieren wußte, verdeutlicht eine Kritik von Robert Morgan zu einer Ausstellung von Fluxus-Objekten in der Bibliothek des Museum of Modern Art 1987 in New York:

„One of the delights at seeing this exhibition is that it's in the library of the Museum of Modern Art and not in the regular exhibition space. This makes the show somewhat of an adventure. One gets the opportunity to hunt, to peer around the card catalogues and to look between the shelved books on reserve. Fluxus emphasised such an approach.“⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Findlen, Paula, Die Zeit vor dem Laboratorium (1994), a.a.O. (s. Anm. 440), S. 193.

⁴⁶⁸ Giordano, Bruno, De imaginum, signorum et idearum compositione, Frankfurt 1591; zit. nach: Bauer, Hermann, Kunst und Utopie (1965), a.a.O. (s. Anmerkung 304), S. 120.

⁴⁶⁹ Morgan, Robert, Fluxus: Museum of Modern Art, in: Flash Art International, Nr. 146, Mai-Juni 1989, S. 14. Dieser experimentelle Annäherung, die Fluxus nach Morgans Worten nachdrücklich versucht hat, geht möglicherweise auch auf die Nähe zu John Cages Werk zurück, der vor einigen Jahren selbst eine experimentelle „Kunstkammer“ in München errichtete. Für eine Einzelausstellung ließ er sich damals die Bestandslisten von 17 Münchner Sammlungen zukommen und wählte per Zufallsoperation eine kleine Anzahl von Exponaten für seine eigene Ausstellung aus, die Welten, Zeiten und Stile miteinander konfrontierte. „Herausgekommen ist dabei eine höchst interessante Situation,“ so Cage in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung: „Man kommt in ein Museum, ohne zu wissen, was man zu sehen bekommt... Die Gegenstände wurden aus ihrem gewohnten Umfeld gelöst und sind damit neu

Fluxus verkörpert für den Kritiker Morgan demnach genau jenen experimentellen „Abenteurgeist“, den Alexander Koyré analog für die Kultur der *curiositas* ausgemacht hat. Und vielen Autoren zufolge, macht sich ein wissenschaftlicher Hintergrund auch in vielen Fluxus-Arbeiten bemerkbar, was Craig Saper zum Diktum eines „Fluxus-Laboratory“ inspiriert hat.⁴⁷⁰ Ken Friedman hat diesen Ansatz auch in seine 12 Kriterien für Fluxus aufgenommen und umreißt den experimentellen Charakter der „Research Art“ dort unter dem Stichwort „Experimentalism & Research Orientation“:

„Fluxus applied the scientific method to art. Experimentalism, research orientation and iconoclasm were its hallmarks. Experimentation doesn't merely mean trying new things. It means trying new things and assessing the results. Experiments that yield useful results cease being experiments and become usable tools, like penicillin in medicine or imaginary numbers in mathematics.“⁴⁷¹

Sapers Begriff des „Fluxus Laboratory“ lehnt sich an die Funktionen von Laboratorien von großen technischen Betrieben an, in denen neue Produkte durch endlose Runden von erfolglosen und erfolgreichen Experimenten entwickelt werden. In dieser Hinsicht kann es kaum noch überraschend wirken, daß einige der Fluxus-Künstler tatsächlich aus wissenschaftlichen Bereichen kamen, wie etwa George Brecht, der lange Zeit als Chemiker arbeitete und für „Johnson & Johnson“ Monatsbinden entwickelte, oder Bob Watts, der vor seiner künstlerischen Karriere als Ingenieur tätig war. „Sie verspürten einen kreativen Drang, von der geregelten Denkweise der wissenschaftlichen Methodologie wegzukommen, doch als Künstler profitierten sie gleichzeitig vom allgemeinen Ziel der Wissenschaften, die Forschung auf alle Gebiete auszudehnen. So wurden sie zu experimentellen Konzepten stimuliert, die sich von den gradlinigen Entwicklungen innerhalb der akademischen Kunsttheorie befreiten.“⁴⁷² Maciunas selbst verschrieb sich der Idee der „experimentation in the arts“ und proklamierte diesbezüglich vor allem künstlerische Operationen mit dem Zufall und die Integration des Spielgedankens in kreative Prozesse als geeignete Methoden, um auf dem Weg des Experiments zu neuen,

erfahrbar.“ Wiedemann, Christoph, Leben heißt, alles auszuprobieren, in: Süddeutsche Zeitung, 17. Juli 1991.

⁴⁷⁰ Vgl.: Saper, Craig, Fluxus as a Laboratory, in: Friedman, Ken (Hrsg.), The Fluxus Reader, London (Academy Editions) 1998 [FX 2336].

⁴⁷¹ Friedman, Ken, The Twelve Criteria of Fluxus (1990), a.a.O. [FX 0800], S. 17.

⁴⁷² Miller, Larry, Robert Watts: Wissenschaftlicher Mönch, in: Daniels, Dieter (Hrsg.), Fluxus - Ein Nachruf zu Lebzeiten, in: Kunstforum International, Band 115, September/Oktober 1991 [FX 1784], S. 145.

originellen Lösungen zu gelangen. Beides, sowohl Spiel als auch Zufall, sind wiederum markante Extrakte der Kunstammerkultur.

33 *Lusus ingenii* – Fluxus Art Games

In seiner Untersuchung über den „Homo Ludens“ analysiert Johann Huizinga die Frührenaissance als eine Periode der „Wiederbelebung“ des Spielgedankens - eine mittlerweile anerkannte historische Tatsache, die sich auch in den Inventarlisten der Kunstammern und Kunstschränke nachweisen läßt. Im Inventar der habsburgischen Kunstammer von Ambras von 1596 wurde eine größere Zahl von Gegenständen als „Spill“ verzeichnet⁴⁷³, die - wie auch viele Objekte in Hainhofers Kunstschränken, zum Beispiel Schachbretter und andere Spiel-Utensilien - vorrangig das Verlangen nach „Kurzweil“ stillen sollten.⁴⁷⁴ Daß sich aber der Sinn und Zweck dieser Spielsachen bei weitem nicht auf eine Funktion des Amüsemments begrenzte, weisen die allgegenwärtigen Implikationen des Spielbegriffs in der humanistischen Utopietradition auf, die eben jene von Huizinga vertretene Überzeugung, daß sich Kultur als Spiel und im Spiel entfalte, schon antizipierte. In der ersten prominenten deutschen Utopie bezeichnet Andreae seine literarische Schöpfung als „Spiel, das man bei dem berühmten Thomas Morus nicht mißbilligt habe“ („Tandem ludicrium est, quod in Thoma Moro, viro illustri, non improbatum“)⁴⁷⁵ und auch Johann Gottfried Schnabel bezeichnet seine „Insel Felsenburg“ einige Jahrzehnte später als *lusus ingenii*, als Spiel der Erfindungskraft.⁴⁷⁶

Das Spiel wird für die klassischen Utopisten deshalb zu solch einer wichtigen Erfahrungsmethode, da es durch die Einsetzung von eigenen, autonomen Regeln die Axiome der Realität ändert und damit die Bedingungen der Wirklichkeit suspendiert. Andreaes *ludicrium* folgt demnach den Spielregeln dessen, der dieses Spiel erfunden hat. Die völlige Herrschaft über die Spielregeln ist zugleich das Gesetz der utopischen Fiktion, ein Gesetz, das per Definition des Spiels in sich kohärent ist und

⁴⁷³ Vgl.: Scheicher, Elisabeth, The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloß Ambras: Its Purpose, Composition and Evolution, in: Impey, Oliver & McGregor, Arthur (Hrsg.), The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe, Oxford 1985, S. 33.

⁴⁷⁴ Vgl. Boström, Hans Olof, Phillipp Hainhofer and Gustavus Adolphus's Kunstschränk in Uppsala (1985), a.a.O. (s. Anm. 427), S. 97.

⁴⁷⁵ Andreae, Johann Valentin, Christianopolis. Deutsch und Lateinisch. Eingeleitet und herausgegeben von R. van Dülmen, Stuttgart 1972, S. 32.

⁴⁷⁶ Schnabel, Johann Gottfried, Insel Felsenburg, Stuttgart (Reclam) 1979, S. 7.

ein eigenes Universum neben dem Wirklichen bildet. Somit wird im Spiel ein abgeschlossenes System unter Ausschluß nicht beherrschbarer Einflüsse etabliert, oder, wie Raymond Ruyer es formuliert: „Le jeu est toujours la création d'un univers fermé“.⁴⁷⁷ Das Spielerische steht also keinesfalls im Widerspruch zu den ernstesten Wirkungsabsichten der utopischen Schriften, sondern tritt als unterstützendes Medium der Erkenntnis vielmehr dem Forscher an die Seite und wird so als didaktisches Lehrmittel eingesetzt. Das Spiel ist als vielleicht bedeutendste Instanz der schöpferischen Phantasie sowohl den Utopien, der Kunstammerkultur, als auch der Gedächtniskunst inkorporiert, wie die umfangreichen Darstellungen Lina Bolzonis⁴⁷⁸ und ein aufschlußreicher Kommentar Francis Bacons in seinem „Novum Organum“, in dem sowohl der pädagogische als auch experimentelle Charakter des Spiels zur Geltung gebracht wird, belegen können:

„Unter den Fähigkeiten des Geistes und der Hand des Menschen sind auch die Gaukeleien und Spaßwerke ganz und gar nicht gering zu schätzen. Denn manche von ihnen können, wenn sie auch zum leichten und spielerischen Gebrauch bestimmt sein mögen, dennoch von hohem Informationswert sein“.⁴⁷⁹

Auch Nikolaus von Kues stellt seinem utopischen Entwurf des Globusspiels die Bemerkung voran, „daß kein anständiges Spiel ganz ohne Lehrgehalt ist.“⁴⁸⁰

Als Experiment, Lehrmittel und Erkenntnismethode läßt sich auch die Anwendung des Spielgedankens in Maciunas' Fluxus-Programm charakterisieren. Dick Higgins' Beschreibung von „Fluxus art-games“ kann dabei wie eine Coda für einen speziellen Spieltypus gelesen werden, der in einem breiteren pädagogischen Kontext von Fluxus zur Geltung kommt. Er argumentiert, daß die typischen Fluxus-Spiele die Regeln ohne die genauen Einzelheiten vorgeben, so daß eine ganze Bandbreite von

⁴⁷⁷ Ruyer, Raymond, *L'utopie et les utopies*, Paris 1950, S. 25; zit. nach: Müller, Götz, *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*, Stuttgart (Metzler) 1989, S. 23.

⁴⁷⁸ Vgl. u.a. die auf deutsch erschienen Texte: Bolzoni, Lina, *Gedächtniskunst und allegorische Bilder. Theorie und Praxis der ars memorativa in Literatur und Bildender Kunst Italiens zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert*, in: Assmann, Aleida & Harth, Dietrich (Hrsg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt (Fischer) 1991; und: Bolzoni, Lina, *Das Sammeln und die ars memoriae* (1994), a.a.O. (s. Anm. 438).

⁴⁷⁹ Bacon, Francis, *Novum Organum, sive Indicia Vera de Interpretatione Naturae*, in: ders., *Works*, hrsg. von Spedding, James/Ellis, Robert Leslie/Heath, Douglas Demon, Bde. I-XIV, London 1857-1874, Band I, 1857, S. 286; Bredenkamp, Horst, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben* (1993), a.a.O. (s. Anm. 436), S. 67.

⁴⁸⁰ von Kues, Nikolaus, *Vom Globusspiel*, übersetzt und hrsg. von Gerda von Bredow, Hamburg 1978, Band 2, S. 1.

Aktionsmöglichkeiten gegeben ist⁴⁸¹. Ken Friedman, der das Kriterium der „playfulness“ als grundsätzliche Charakteristik der Fluxus-Kunst beurteilt, will den Spielgedanken ebenfalls nicht lediglich auf seine amüsierenden Effekte hin beschränken und rückt die spielerische Methode ganz ausdrücklich in die Nähe des Experiments: „Play comprehends more than humor,“ schreibt er. „There is the play of ideas, the playfulness of free experimentation, the playfulness of free association and the play of paradigm shifting are as common to scientific experiments as to pranks.“⁴⁸² In Verbindung mit dem Zufall als schöpferischem *modus operandi* wird das ausgeführte Spiel bei Fluxus zu einem Produktionselement, wobei Beispiele an dieser Stelle angesichts der Fülle des Materials und hinsichtlich der Kürze dieser Darstellungen ausbleiben müssen.

3.4 Lusus naturae – Chance Imagery

Das Spiel wird auch von den Protagonisten der „Kultur der *curiositas*“ eng mit dem Zufall in Verbindung gebracht und findet in dieser Kombination als *lusus naturae* Eingang in die Kabinette. Die Begeisterung der manieristischen Ästhetik für Metamorphosen, für Übergangsstufen zwischen Kunst und Natur, für Gegenstände, in welchen die Natur wie ein Künstler zu arbeiten scheint, oder wo die Kunst wie die Natur schafft, wo „ars und natura mit ainander spilen“, wie Hainhofer es ausdrückt, spiegelt nicht nur die Auffassung von der göttlichen Schöpfung als demiurgischem Spiel sondern auch - und dies mag zunächst umstritten erscheinen - den enzyklopädischen Ansatz der Kunstkammer-Sammlung wider. Denn wenn die Spielerin Natur in den symbolischen Figuren und Zeichnungen spricht, die sie als „lusu naturae in den stainen“ abbildet, wo man „Fisch, blätter, Vögel, blumen, und vil selzame ding, so die Natur darin sehen lesst“ finden kann, wenn sie also in solchen Metaphern spricht, die ein konkretes Abbild des schöpferischen Konzepts zeichnen, dann wird die enzyklopädische Sammlung, die sich durch ihre Exponate als Summe

⁴⁸¹ Higgins, Dick, *Intermedia*, in: Higgins, Dick (Hrsg.), *The Something Else Newsletter* (New York), Vol. 1, Nr. 1, Februar 1966, S. 1 [FX 1081]; Reprints in: *Wormwood Review*, Vol. 7, Nr. 1, 1967, S. 15-22; *Library Journal* (New York), 1. Juni 1968, S. 2213-2214; Higgins, Dick, *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 (Something Else Press), 1969, S. 11-129; Goetze, Jochen / Staeck, Klaus / Gerling, Friedrich (Hrsg.), *Intermedia '69*, Ausstellungskatalog, Heidelberg (Edition Tangente), 1969, S. 1-5; Kostelanetz, Richard (Hrsg.), *Esthetics Contemporary*. Revised Edition, New York, 1989, S. 173-176; Jenkins, Janet / Armstrong, Elizabeth / Rothfuss, Joan (Hrsg.), *In the Spirit of Fluxus*, Ausstellungskatalog, Walker Art Center, Minneapolis, 1993.

⁴⁸² Friedman, Ken, *The Twelve Criteria of Fluxus* (1990), a.a.O. [FX 0800], S. 29.

aller möglichen Metaphern der Welt generiert, zur großen Metapher der Schöpfung. Dennoch beinhaltet das Wissen der frühen Kunstkammer-Theoretiker um die Bedeutung des Zufalls, als Verkörperung des Entwicklungswunsches der Natur, der sich analog zu jener Revolution des Wissens nach der Neubewertung der *curiositas* nicht etwa linear sondern fragmentarisch und ohne operative Gewißheit vollzieht, keine evolutionären Vermutungen darwinscher Prägung. Diese Tatsache beleuchtet erneut den Umstand, daß die Kunstkammerkultur eine Zwischenstufe zwischen der christlich-aristotelischen Statik der Gattung und jener Vergeschichtlichung der Natur die auf Darwins Evolutionstheorie zuläuft, darstellt. Die Bedeutung des Zufalls liegt für die Kunstkammer-Forscher und Utopie-Literaten der frühen Neuzeit im Spannungsfeld eines Evolutionsprozesses, das sich auch als experimentelles Prinzip der Natur charakterisieren läßt. Bacon etwa geht im „Advancement of Learning“ von 1605 davon aus, daß sich die Natur, wenn sie sich wirklich fortentwickeln will, nur durch „erring of varying“ (fehlgehen und variieren), also aus der aktiven Perspektive durch ein System von „Trial and Error“ progressiv verändern kann, oder - aus passiver Sicht - durch die Bearbeitung des Menschen.

„Daher sind alle Erfindungen, die (bei genauer Betrachtung) höher eingeschätzt werden können, keinesfalls durch kleinteilige Tüfteleien oder ausgreifende Strategien ans Licht gekommen, sondern gänzlich durch den Zufall“.⁴⁸³

Die vom Manierismus und der kuriosen Kultur so bewunderten Sonderfälle und Irrungen der Natur bezeugen also das Suchen der Natur nach Entwicklung ihrer selbst, und, auch wenn sie monströs bleiben, belegen mit dem Zusammenspiel von Zeit und Zufall die Bedingung aller Evolution. Wenn also innerhalb der frühneuzeitlichen Gedankenwelt vom Fortschritt des Wissens die Rede ist, geschieht dies auf dem Hintergrund einer angenommenen Verbindung von spielerischem Experiment und unbeeinflussbarem Zufall, was auch noch in einem von Novalis überlieferten Diktum anklingt: „Spielen ist Experimentieren mit dem Zufall“.

Jede Epoche besitzt ihre eigenen Konzepte, um der Erfahrung zu begegnen, daß all das, was geschieht und dem Einzelnen widerfährt, sich zum Teil seinem Willen und Handeln entzieht. Die Beschäftigung mit dem Zufall scheint in dieser Hinsicht genau wie die Idee des Spiels im Verlauf der abendländischen Geschichte ihre Hochzeiten

⁴⁸³ Bacon, Francis, *Novum Organum*, a.a.O., Band I, 1857, S. 284f; zit. nach: Bredekamp, Horst, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben* (1993), a.a.O. (s. Anm. 436), S. 6.

gehabt zu haben. Während sich „Tyche“ - Zufall oder Schicksal - und „Automatia“ in der Epoche des Hellenismus zu zentralen Begriffen und zum Gegenstand weitverbreiteter Verehrung aufschwingen und vor allem durch ihre Dokumentation in der Neuen Komödie von Athen überliefert sind⁴⁸⁴, erfährt das Konzept des Zufalls nach einigen Jahrhunderten, in denen die unpräzise Verwendung des Begriffs bei Aristoteles nachhaltig Wirkung zeigt, eine Renaissance in der Frühmoderne. Vor allem im Hinblick auf das Kunstschaffen, bei dem, wie oben gezeigt, auch die Natur als Künstlerin auftreten kann, werden zufallsbedingte Konstellationen und Strukturen als kreatives Potential, als Quelle künstlerischer Inspiration und Imagination begeistert aufgegriffen, was sich auch in den von Jurgis Baltrusaitis beschriebenen „Bildern im Stein“⁴⁸⁵, die in keinem Kunstschränk und keiner Kunstammer fehlen durften, zeigt. Hinlänglich bekannt ist jene Passage aus dem „Traktat von der Malerei“ des Leonardo da Vinci, welche das aufmerksame Studium verwitterter Mauern, der Asche des Feuers oder der Formation von Wolken empfiehlt. Während aber die bildende Kunst des Manierismus den Zufall lediglich als Anregung nutzen will, erscheint er innerhalb der Musikgeschichte schon früh als methodisches Prinzip, da sich schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Form des festtäglichen *ad sortem*-Singens herausbildet, die auf einer von zufälligen Entscheidungen abhängigen Improvisationstechnik beruht⁴⁸⁶. Als Gegenbegriff zur Notwendigkeit wird der Zufall auch durch prominente musiktheoretische Autoren aufgegriffen, von denen Johannes Kepler nur die herausragende Spitze bildet⁴⁸⁷, und avanciert zu einem als immanent angenommenen Grundprinzip der Musik, sozusagen als Kontrapunkt zur offensichtlichen Affinität der Musiktheorie zur Ordnung. Nach der Übernahme einer zufallsorientierten Methodik in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, wobei hierzu stellvertretend nur Jonathan Swifts Schriftsteller-Maschine im Land Laputien, die aus allen möglichen Zufallskombinationen von Buchstaben Texte erzeugt, unter denen sich konsequenterweise auch die

⁴⁸⁴ Zur Bedeutung des Zufalls in der attischen Komödie und in der Antike allgemein siehe: Vogt-Spira, Gregor, *Dramaturgie des Zufalls. Tyche und Handeln in der Komödie Menanders*, München 1992. Vgl. auch: Scheid, Harald, *Über den Zufall*, in: Holeczek, Bernhard / von Mengden, Lisa (Hrsg.), *Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Heidelberg 1992.

⁴⁸⁵ Vgl.: Baltrusaitis, Jurgis, *Bilder im Stein*, in: ders., *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft*, Köln 1984.

⁴⁸⁶ Vgl. Ruf, Wolfgang, *Protokoll eines Podiumsgesprächs vom 29. Januar 1993 im Rahmen des Symposiums: Chaos und Zufall. Interdisziplinäres Forum mit Vorträgen, Diskussionen und Musik an der Universität Mainz 1993*, publ. in: Müller, Karl-Josef (Hrsg.), *Chaos und Zufall. Interdisziplinäres Forum mit Vorträgen, Diskussionen und Musik*, Universität Mainz 1993, S. 124.

⁴⁸⁷ Kepler, Johannes, *Mysterium cosmographicum* (1596) und *Harmonice mundi* (1619), in: ders., *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Max Caspar, München 1940, siehe Band VI: *Harmonice mundi*, S. 211. Vgl. auch: Ruf, Wolfgang, *Ordnung als Grundproblem musikalischer Forschung*, in: Müller, Karl-Josef (Hrsg.), *Chaos und Zufall. Interdisziplinäres Forum mit Vorträgen, Diskussionen und Musik*, Universität Mainz 1993, Mainz 1993, S. 76.

Niederschriften tiefer Erkenntnisse, wie dichterische Werke, befinden müssen⁴⁸⁸, und ein Gedicht Lewis Carrolls, das schon die dadaistischen und surrealistischen Methoden der automatischen Lyrik-Produktion vorwegnimmt⁴⁸⁹, erwähnt werden sollen, schwingt sich der Zufall im 20. Jahrhundert zu einer kontinuierlich nachweisbaren künstlerischen Methode auf und trifft auf ein Interesse, das lediglich mit dem der Frührenaissance vergleichbar ist. In dieser Hinsicht darf zumindest für den Bereich der Bildenden Kunst zurecht von einem Jahrhundert des Zufalls gesprochen werden.

Für eine detaillierte Darstellung der kunsthistorischen Entwicklung von Zufallsoperationen unter den Insignien der Moderne ist in dieser skizzenhaften Ausführung kein Platz. Als wichtigste Stationen sollen aber die Verwendung des Zufalls als „Zentral-Erlebnis“ (Hans Richter) durch die Dadaisten, die „écriture automatique“, der „Psychische Automatismus“ und die Collagetechniken der Surrealisten, Pollocks Action Painting, die Erhebung des Unvorhergesehenen als solchem zum Ereignis durch die Happening-Bewegung und die psychographische Zeichensetzung der Japanischen Nachkriegs-Avantgarden, wie der Gutai-Gruppe, genannt werden. Selbstverständlich darf in einer solchen Auflistung auch die Anwendung von Zufallsprinzipien unter dem Schlagwort der „Aleatorik“ in der seriellen Musik der 50er- und 60er-Jahre, die ja allgemein als direkter Einfluß auf die Methoden der Fluxisten beurteilt wird, nicht fehlen. Durch eine zufallsorientierte Kompositionstechnik hat sich so auch John Cage von der Konzeption des intentionalen Kunstwerk gelöst, wobei sich Zufall und Chaos in der kompositorischen Entwicklung Cages zunächst als „Aspekte individueller Emanzipation und Freiheit“ ergeben haben.⁴⁹⁰ Der Einfluß, der durch John Cages Prinzip der Zufallsentscheidungen und seiner fundamentalen Kategorie der „Indeterminacy“ auf die Künstler - und nicht nur (aber vor allem) auf die Fluxus-Künstler - ausgeübt wurde, kann kaum überschätzt werden.

⁴⁸⁸ Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels*, Dublin 1726, s.v.a. Part Three: A Voyage to Laputa; Neuausgabe: London (Penguin Classics) 1985, hrsg. von Peter Dixon und John Chalker mit einer Einführung von Michael Foot.

⁴⁸⁹ „For first you write a sentence
And then you chop it small;
Then mix the bits and sort them out
just as they chance to fall:
The Order of the phrase makes
No difference at all.“

Lewis Carroll, zit. nach: Bernhard Holeczek, Zufall als Glücksfall. Die Anfänge eines künstlerischen Prinzips der Avantgarde, in: Holeczek, Bernhard und von Mengden, Lisa (Hrsg.), *Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Heidelberg 1992, S. 18.

⁴⁹⁰ Vgl.: Rudolf Frisius, *Chaos und Zufall im Musikdenken von John Cage und Iannis Xenakis*, in: Müller, Karl-Josef (Hrsg.), *Chaos und Zufall. Interdisziplinäres Forum mit Vorträgen, Diskussionen und Musik*, Universität Mainz 1993, Mainz 1993, S. 101. Zum Konzept der „Indeterminacy“ bei Cage siehe auch: Stefan Schädler, *John Cage und der Zufall in der Musik*, in: Holeczek, Bernhard und von Mengden, Lisa (Hrsg.), *Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Heidelberg 1992.

Im Rahmen der hier vorgetragenen Argumentation fällt jedoch eine ganz andere Motivation zur Verwendung von Zufallsoperationen innerhalb künstlerischer Prozesse stärker ins Gewicht, die hier als Möglichkeit charakterisiert werden soll, mit der Annahme des absoluten Zufalls das Kausalprinzip außer Kraft zu setzen. Durch die immanente Kontingenz des Anders-Sein-Könnens involviert die Anwendung des Zufalls als kreativem *modus operandi* den Entzug jeglichen Horizonts verlässlicher Erwartungen und Identitäten, ein Effekt, den auch die Dadaisten schon für sich entdeckt hatten: „Der Zufall wurde unser Markenzeichen (...) Uns erschien der Zufall als eine magische Prozedur, mit der man sich über die Barriere der Kausalität, der bewußten Willensäußerung hinwegsetzen konnte, mit der das innere Ohr und Auge geschärft wurde, bis neue Gedanken- und Erlebnisreihen auftauchten.“⁴⁹¹

Die Überwindung eines kausalen Weltbilds war - neben dem grundsätzlichen Widerstandspotential gegen das genialische Schöpfertum - auch für Marcel Duchamp Motivation genug, sich explizit mit Zufallsoperationen auseinanderzusetzen. „Der reine Zufall war für mich ein Mittel, das ich gegen die logische Wirklichkeit einsetzen konnte.“⁴⁹² Auf die Einsicht, daß uns die Erkenntnis der reinen Wahrheit und des einzig Gültigen verwehrt ist, reagiert Duchamp mit der Vorstellung der Gleichwertigkeit von Notwendigkeit und Zufall, von Planung und Unvorhersehbarkeit, von Ordnung und Chaos, und letztlich mit der Lebenseinstellung der Gleichgültigkeit, die mit der Haltung der antiken Stoiker und auch mit der des Zen-Buddhismus verglichen wurde. Als paradigmatisch für den expliziten Einsatz des Zufalls bei Duchamp gelten seine „Trois Stoppages étalon“ von 1913/14, die als „hasard en conserve“ einem Monument der Relativität einer logisch-willkürlichen Setzung entsprechen. Die drei Bindfäden, die aus einer bestimmten Höhe fallengelassen werden, eine zufällige Form bilden, in dieser fixiert werden und einem „Ur-Meter“ gleich als verbindliche Schablone festgehalten werden, verdeutlichen den Einfluß, den Poincarés Infragestellung der naturwissenschaftlichen Objektivität auf Duchamps Werk gehabt hat. „Was die Wissenschaft erreichen kann,“ stellt Henri Poincaré 1906 fest, „sind nicht die Dinge selbst, sondern es sind einzig die Beziehungen zwischen den Dingen; außerhalb dieser Beziehungen gibt es keine erkennbare Wirklichkeit.“⁴⁹³ Den (künstlerischen) Nachweis für die Unfruchtbarkeit des logischen Denkens - und der wissenschaftlichen Erkenntnis überhaupt - findet Duchamp daher in der reinen Topologie. Die „Trois Stoppages“ verkörpern

⁴⁹¹ Richter, Hans, zit. nach Bernhard Holeczek, Zufall als Glücksfall. Die Anfänge eines künstlerischen Prinzips der Avantgarde, in: Holeczek, Bernhard und von Mengden, Lisa (Hrsg.), Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Heidelberg 1992, S. 17.

⁴⁹² Duchamp, Marcel, in: Cabanne, Pierre, Gespräche mit Marcel Duchamp, Spiegelschrift 10, Köln 1972, S. 65.

⁴⁹³ Poincaré, Henri, Wissenschaft und Hypothese, Leipzig 1906, S. XIV.

aber auch die Integration eines experimental-methodischen Prinzips in den künstlerischen Schaffensprozeß und bilden so einen wissenschaftlich anmutenden, auf ein anschauliches Experiment gegründeten überraschenden Vorschlag, wie es knapp fünfzig Jahre später auch so manche Fluxus-Behauptung sein wird. „Retinale Kunst wird ersetzt durch ein quasi naturwissenschaftliches Experiment, ästhetische Konvention durch mechanische Exaktheit.“⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ Lisa von Mengden, Amusement, Ambiguität und Agnostik. Zu Marcel Duchamps „Trois stoppages étalon“, in: Holeczek, Bernhard und von Mengden, Lisa (Hrsg.), Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Heidelberg 1992, S. 30.

4. Creative Misunderstandings: Transformation und Stimulation

4.1 „Fröhliche Wissenschaft“- Beliefless Empiricism

Der von Duchamp theoretisch und künstlerisch formulierte Skeptizismus gegenüber logisch-wissenschaftlichen Klassifikationssystemen lieferte George Maciunas das Programm für das zentrale Projekt innerhalb seiner Fluxus-Utopie, der Infragestellung und Auflösung taxonomischer Rahmenbedingungen, oder, wie Craig Saper es formuliert, der „dissemination of knowledge“.⁴⁹⁵ In dieser Hinsicht fügt sich Maciunas' Fluxus-Projekt reibungslos in die allgemeine künstlerische Revolution der 60er-Jahre gegen das kartesianische Denken ein, wie sie von vielen Autoren als eigentlichem Ursprung der Postmoderne angenommen wird.⁴⁹⁶ Wenn wir also von Fluxus als einer Form von „Research Art“ sprechen, müssen wir uns gewahr werden, daß es sich dabei nicht um eine induktive, lineare Wissenschaftlichkeit handeln kann, sondern um eine experimentelle Annäherung an scheinbar garantierte Alltagsphänomene, wie sie auch von den Protagonisten der Kunst-kammerkultur und der humanistischen Utopietradition vor deren Umschlag in die taxonomische Methode gefordert wird, und die von Henry Flynt als eine Philosophie des „beliefless empiricism“ bezeichnet wird.⁴⁹⁷ Maciunas' Konzeption kann daher in der Tat als „kritisches Forum tiefster Respektlosigkeit gegenüber der bestehenden Ordnung“ bezeichnet werden, wie es Larry Miller vor einigen Jahren getan hat, oder als typisches Beispiel für Jean-Francois Lyotards Vorstellung einer Künstler-gemeinschaft, die als gesellschaftlicher Modellfall fungiert, eine flexible Organisationsform, „which has no laws, no rules...; people who do research, invent things, show them to one another, discuss them.“⁴⁹⁸ Ganz im Sinne von Nietzsches

⁴⁹⁵ Saper, Craig, Fluxus as a Laboratory (1998), a.a.O. [FX 2336], S. 137.

⁴⁹⁶ Vgl.: Welsch, Wolfgang, Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst, 1990; und: Klaus von Beyme, Lebensführung als Kunst: Postmodernes Denken als künstlerische Revolte gegen den Rationalismus der Wissenschaft, in: ders. (Hrsg.), Theorie der Politik im 20. Jahrhundert, 1991, S. 161-172.

⁴⁹⁷ Flynt, Henry, Mutations of the Vanguard (1990), a.a.O. [FX 0671], S. 107ff.

⁴⁹⁸ Lyotard, Jean-Francois, Interview with Alain Arias-Misson, in: Lotta Poetica (Verona), Vol. 3, Nr. 1, Januar 1987, S. 81, zitiert nach: Zurbrugg, Nicholas, „A Spirit of Large Goals“: Fluxus, Dada and

„Fröhlicher Wissenschaft“ schließt Dick Higgins' Begriff der „Research Art“ eine elementar experimentelle Operationsbasis dieser Vorstellung ein, die sich unter anderem auch durch die Anwendung von Zufallsmethoden kennzeichnen läßt. George Brecht erläutert in seinem Text über „Chance Imagery“, der schon an anderer Stelle als theoretisches Schlüsseldokument von Maciunas' Fluxus-Konzeption charakterisiert wurde, die enge Verbindung zwischen den Zufallsmethoden, einer Skeptik gegenüber Kausalprinzipien und der Gesinnung der Experimentalität:

„Science tells us that the universe is what we conceive it to be, and chance enables us to determine what we conceive it to be (for the conception is only partly conscious).“⁴⁹⁹

Brecht beschreibt hier - in anderen Worten -, was Rüdiger Safranski als den „Skandal der Kontingenz“⁵⁰⁰ bezeichnet hat: Was es gibt, das hätte es genauso gut nicht geben können. Der von Brecht und vielen anderen Künstlern seiner Generation geforderte Einsatz von Zufallsoperationen in der Kunst - gleichsam als „creative misunderstanding“ (Higgins) - ruft so in Erinnerung, daß beiden, sowohl der Kunst als auch der Wissenschaft, gemein ist, daß wir sie dann hochschätzen, wenn ihre Produkte beziehungsreiche, überraschende Querverbindungen schaffen und Raum für vielschichtige Assoziationen und Spekulationen bieten.

Es wird an dieser Stelle deutlich, daß George Maciunas' Utopie von Fluxus - auf dem allgemeinen Hintergrund einer oppositionellen Haltung gegenüber der induktiv-taxonomischen Wissenschaftlichkeit der Neuzeit - durch einen dezidiert empirisch-experimentellen Ansatz gekennzeichnet ist. Dieser Ansatz ist durch Duchamps Wiederentdeckung der topologischen Annäherung inspiriert und favorisiert die Methoden der Enzyklopädik, des Spiels, des quasi-wissenschaftlichen Experiments und den Einsatz von Zufallsoperationen. Damit lassen sich in allen wesentlichen Punkten erstaunliche Übereinstimmungen mit dem vorwissenschaftlichen Denken der Frührenaissance, der Kultur der Wunderkammern, der Utopien und der Gedächtniskunst feststellen, die eine Basis für weitere Erläuterungen zu George Maciunas' Fluxus-Projekt bilden.

Postmodern Culture Theory at Two Speeds, in: Friedman, Ken (Hrsg.), The Fluxus Reader, London (Academy Editions) 1998 [FX 2850], S. 177.

⁴⁹⁹ Brecht, George, Chance Imagery (1957), a.a.O. [FX 351], o.S.

⁵⁰⁰ Safranski, zit. nach: Dietrich Mahlow, Der Zufall, das Denken und die Kunst, in: Holeczek, Bernhard / von Mengden, Lisa (Hrsg.), Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Heidelberg 1992, S. 58.

Diese Feststellung kann auch nicht durch den Einwand beeinträchtigt werden, daß sich die dargestellte experimentelle Anschauung bei Fluxus und der Kunstkammerkultur auf zwei völlig unterschiedliche Bereiche ausrichtet und vollständig widersprüchliche Objekte zum Gegenstand ihrer Untersuchung erhebt, nämlich im Fall der Kultur der *curiositas* die Außergewöhnlichkeiten der Welt, die *curiosa* und *mirabilia*, und im Falle der Maciunas'schen Konzeption, die Banalitäten des Alltags, das Prosaische und Nebensächliche, was zu der Vorstellung verleiten könnte, daß es sich bei Fluxus - wenn überhaupt - um eine höchstens parodistische Persiflage des experimentellen Prinzips handelt. Die explizite Betonung des Humors und Amusements in den Fluxus-Projekten mag letztgenannte Feststellung gar noch realistischer erscheinen lassen - und dennoch ist der oben aufgeführte Einwand in seiner Pauschalität irreführend, wenn nicht sogar fehlerhaft, was aus den folgenden Argumenten hervorgeht: Erstens muß nämlich der Begriff des „Wundersamen“ im Zusammenhang mit der visuellen Ausrichtung der frühen Sammlungen beurteilt werden und stellt daher kein tragendes Kunsttheorem der Frührenaissance dar, und zweitens verhilft die Unterscheidung zwischen den Kabinetten der Amateure und Gelehrten und den repräsentativen Kunstkamern der Aristokratie zu einem Einblick in die Entwicklung der Kunstkammerkultur, der zu zeigen imstande ist, daß das Prinzip der Untersuchung von Gewöhnlichem, als wäre es etwas äußerst Rares und Kostbares, das eben jenen empirischen Zug der kuriosen Kultur ausmacht, von vielen Kunstkammertheoretikern im Verlauf des 17. Jahrhunderts verfochten wurde.

„The Age of the Marvelous“ postuliert in „einem Zeitalter, dessen Intellektualismus nicht zuletzt die Überwindung der Schwierigkeit empfand“, wie Ernst Kris schon 1929 schrieb⁵⁰¹, sicherlich eine manieristische Ästhetik der Kunststücke, des Wundersamen, Kuriosen und Raren, die auch den Gegenständen der frühmodernen Wissenschaft einen Hauch von Luxus und Extravaganz verleiht. Hans Bredekamp hat allerdings darauf hingewiesen, daß diese Manifestationen des Strebens nach *stupire*, im Sinne von „Verblüffen“ oder „Erstaunen hervorrufen“, als Produkte eines großangelegten Projekts der ästhetischen Regelverletzungen zu beurteilen sind. Man muß sich dabei vor Augen halten, daß so kuriose Exponate wie Anamorphosen und virtuose Handfertigkeiten, den Betrachter überraschten und ihm ein optisches wie haptisches „Aha-Erlebnis“ verschafften. Dieser Effekt läßt sich mühelos in das Grundprinzip der Kunstkammerpräsentation integrieren, die keine analytische Rekonstruktion der tatsächlichen Welt vorspiegelte, sondern durch

⁵⁰¹ Kris, Ernst, Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance, Bd. 1, Wien 1929, S. 6.

eine visuelle Gesamtschau der vielen Wunder „auf einen Blick“ ein Erlebnis ermöglichen wollte, welches ein Verständnis für die „inneren“ Zusammenhänge der Natur gleichsam als assoziative Erkenntnis und Inspiration für die weitere Investigation förderte. Die merkwürdigen Absonderlichkeiten repräsentieren in diesem Zusammenhang lediglich die Abirrungen, die „Errors“ der Natur und entwickeln sich nur im Ensemble mit ihrem Gegenteil, also den geglückten Evolutionen der Naturgeschichte, zu aussagekräftigen Exponaten.

Ingo Herklotz hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß gerade „das Bemühen um die banalen Dinge des Alltags“, die letztlich das logische Gegenstück zu den *curiosae* bilden, die Gelehrtenkabinette „in unüberbrückbaren Gegensatz“ zu den Kunstkammern der fürstlichen Repräsentation brachte⁵⁰². Da es nie offen zutage liegt, welche Phänomene inmitten all der blühenden, summenden Konfusion der Natur einer wissenschaftlichen Erforschung wert sind, muß auch Lorraine Dastons Feststellung, daß das aristotelische Programm des Studiums normaler, allgemein bekannter Phänomene - „das was stets oder meistens geschieht“ - von vielen Gelehrten des 16. und 17. Jahrhunderts ohne klare Alternative aufgegeben wurde⁵⁰³, verstärkt angezweifelt werden. Dafür sprechen eine Vielzahl von widersprüchlichen Beispielen. Der englische Botaniker Neremiah Grew (1641-1712) etwa versuchte mehrmals zu Lebzeiten, im „Repository“ genannten Kabinett der Londoner Royal Society „nicht allein seltsame und seltene Dinge, sondern auch solche unter uns, welche gewöhnlich oder bekannt waren“ einzubringen, denn er war überzeugt davon, daß diese banalen Objekte „eine große Fülle von Dingen ergeben“ würden, „an welchen sich der menschliche Geist betätigen“ könne⁵⁰⁴. Auch Eberhard Werner Happel spricht sich für eine Erforschung des Gewöhnlichen aus, indem er 1687 schlichtweg das ganze Universum zu einer „Wunderbaren Kunst-Kammer“ erklärt:

„Gott hat auff seiner runden Welt-Kugel eine solche Kunst-Kammer ordinirt
/ mit welcher keine eintzige zu vergleichen ist (...)

Die allerschönste Kunst-Kammer sehen wir täglich mit unsern Augen / und
ohne eintzigen Kosten / wir achten aber derselben wenig / weil sie allwege

⁵⁰² Herklotz, Ingo, Forschungsberichte: Neue Literatur zur Sammlungsgeschichte, in: Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, Heft 3, 47. Jhg., März 1994, S. 119.

⁵⁰³ Vgl. dazu: Daston, Lorraine, Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft (1994), a.a.O. (s. Anm. 433), S. 49-53.

⁵⁰⁴ Grew, Neremiah, *Museum Regalis Societatis. Or a Catalogue & Description of the Natural and Artificial Rarities Belonging to the Royal Society and preserved at Gresham College, London 1681*, unpag. Vorwort; zit. nach: Daston, Lorraine, Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft (1994), a.a.O. (s. Anm. 433), S. 50.

vor unsern Augen schwebet / da wir doch unser gantztes Leben dabey zu-
bringen hetten / wann wir alles der Gebühr nach betrachten / bewundern
und beschreiben wollten.“⁵⁰⁵

Bei Robert Hooke hingegen tritt die interessante Strategie der Verfremdung als Provokation zur Neugierde, die auch in so manchen Fluxus-Objekten und Events deutlich spürbar wird, offen zutage. Hooke versucht das Staunen von raren Gegenständen weg auf gewöhnliche zu lenken, um damit die noch unverbrauchte Aufmerksamkeit des Beobachters auf die winzigen, aber möglicherweise entscheidenden Einzelheiten zu lenken, die einem leicht entgehen könnten:

„(...) und ein Beobachter sollte versuchen, solche Experimente und Beobachtungen anzusehen, die allgemein bekannt sind und an welche er gewöhnter ist, als wenn es sich um die größte Rarität handelte, und sich dabei vorstellen, er sei eine Person aus irgendeinem anderen Land oder Beruf, davon er noch nie gehört, oder ähnliches noch nie gesehen hat...“⁵⁰⁶

Die *curiositas* der Frührenaissance läßt sich somit wohl kaum als eine Neugier auf die Absonderlichkeiten der Welt reduzieren, sondern muß als universelles Interesse für die enzyklopädisch erfaßbaren Naturerscheinungen und Kunstprodukte im Sinne der aristotelischen *deductio* gewertet werden. Und auf dem Hintergrund Neremiah Grews Versuche, den Banalitäten des Alltags einen Platz in der Londoner Kunstkammer zu verschaffen, wird vielleicht auch George Brechts Benennung eines kleinen Schränkchens von 1961 mit allerlei Schubladen und Fächern, die eine Vielzahl von kleinen, prosaischen Objekten enthalten, dem er den Titel „Repository“ zuwies, verständlich. George Brechts Arbeiten, die vielen Kästen und Setzkästen mit Fundstücken aller Art sowie seine Events, die lediglich aus isolierten, reduzierten Alltagshandlungen bestanden, machen auf die Analogien aufmerksam, die zwischen dem simplifizierten Purismus von Fluxus und dem nicht-kuriosen Aspekt der gelehrten Kunstkammer-Laboratorien, die insofern auch nicht als Wunder-

⁵⁰⁵ Happel, Eberhard Guerner, Grösseste Denkwürdigkeiten der Welt oder so genandte Relationes Curiosae, Theil 3, Hamburg 1687, S. 118; zitiert nach: Hoppe, Brigitte, Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft, in: Grote, Andreas (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube - Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Berliner Schriften zur Museumskunde, Band 10, Opladen (Leske & Budrich) 1994, S. 255.

⁵⁰⁶ Hooke, Robert, *A General Scheme for the Present State of Natural Philosophy, and How its Defects may be Remedied By a Methodical Proceeding in the making Experiments and Collecting Observations. Whereby to Compile a Natural History, as the Solid Basis for the Superstructure of True Philosophy*, in: Waller, Richard (Hrsg.), *The Posthumous Works of Robert Hooke (1705)*, Reprint, hrsg. und mit einer Einführung von Westfall, R.S., New York 1969, S. 6; nach: Daston, Lorraine, *Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft (1994)*, a.a.O. (s. Anm. 433), S. 51.

kammern bezeichnet werden dürfen, bestehen, was Al Hansen zu der Feststellung
veranlaßt haben könnte, „that Thomas Aquinas had lost and that nature had finally
gobbled up grace“.⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ Hansen, Al, Katalogbeitrag ohne Titel, in: George Brecht: Works 1957-1973 (El Sourdogg Hex),
Ausstellungskatalog, Onnasch Gallery, New York 1973, o.S.;

42 Fluxus Pädagogik: „Learning Machine“

Wie schon im ersten Teil dieser Untersuchung dargestellt werden konnte, plante George Maciunas sein „New Marlborough Centre for the Arts“ auch als Schule, was seine Beschreibung als „Training ground“ und „Think Tank“ rechtfertigt und ein Konzept ausbreitet, das mit Maciunas' Begriffen „study, research, experimentation & teaching“⁵⁰⁸ umrissen wird. Die hier genannte Verbindung von Wissenschaft, Experimentalismus und Lehre weist auf eine umfassende pädagogische Programmatik hin, die der Fluxus-Utopie zugrunde liegt. Referenzen auf diesen pädagogischen Imperativ finden sich in einem Großteil der Fluxus-Projekte und stellen einerseits womöglich einen Reflex auf die edukatorische Krise in den 60er- und 70er-Jahren dar, andererseits sind sie schon in George Maciunas' ikonoklastischem Konzept des „Concretism“, d.h. „to teach people the needlessness of art“, angelegt. In der Kunsttheorie ist der Gedanke einer pädagogischen Übergangslösung bis zur restlosen Abschaffung der Künste nichts wirklich Neues. So entwirft etwa Piet Mondrian ein utopisches System, in dem alles Leben in dem Maße von der Kunst geprägt - also total ästhetisiert - sein soll, bis die Kunst selbst überflüssig geworden ist.⁵⁰⁹ Kunst wird hier - in einem klassischen, der Utopietradition verhafteten Sinne - zum Instrument „degradiert“, das nach seinem „Gebrauch“ überflüssig wird, ein Gedanke, der Maciunas nicht fern lag. Dennoch erstreckt sich die pädagogische Prägung auch auf einen Bereich, der eine lediglich ikonoklastische Vorgehensweise in seiner Dimension übersteigt, nämlich auf ein Gebiet der experimentellen Lehr- und Lernmethode, die unter anderen in John Cage ihren Urvater findet. Diese Methode favorisiert die Stimulation von Interessen gegenüber der bloßen induktiven Vermittlung von Daten und Fakten.

„I didn't want to transmit any body of information, I simply wanted to stimulate the people to do experimental work.“⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Maciunas, George, Prospectus for New Marlborough Centre of the Arts (1976), a.a.O. [FX 1615].

⁵⁰⁹ Vgl.: Bauer, Hermann, Kunst und Utopie (1965), a.a.O. (s. Anmerkung 304), S. 122.

⁵¹⁰ John Cage, Gespräch mit Bruce Altshuler, 29. November 1990, zit. nach: Altshuler, Bruce, The Cage Class (1991), a.a.O. [FX 0061], S. 17.

Mit diesem Lehransatz beeinflusste Cage eine ganze Reihe von Fluxus-Künstlern, die sich im Verlauf der Zeit zwischen 1968 und 1974 von der Praxis subversiver Ästhetik wegbewegten und immer mehr Lehrer für alternative künstlerische und soziale Gedanken wurden. Als Protagonisten dieser „didaktischen Tendenz“ (Peter Frank) in Fluxus müssen neben Joseph Beuys, Henning Christiansen, Eric Andersen, Willem de Ridder und Milan Knizak, der als post-kommunistischer Direktor der renommierten Prager Kunstakademie das gesamte tschechische Akademie-System reformierte, vor allem Ken Friedman und Maciunas selbst genannt werden. Friedman reiste mit dem „Fluxmobile“, einem umgebauten Volkswagen, sieben Jahre lang durch die Vereinigten Staaten und Kanada, wo er Lesungen, Kurse und Workshops veranstaltete, bevor er als Professor nach Skandinavien kam. George Maciunas befasste sich seinerseits in verschiedenen Schriften auf theoretischem Gebiet mit der Situation von Lehrenden und Studenten und entwarf diverse Vorschläge für ein alternatives Bildungssystem, das sich u.a. gegen die Spezialisierung und Trennung von Wissensbereichen aussprach. Die Werke der Fluxus-Künstler und die sozialen Strukturen von Maciunas' Konzeption waren in jedem Fall mit einer pädagogischen Wirkungsmöglichkeit prädisponiert, welche die Kunst grundsätzlich als das gültige Instrument der Veranschaulichung und Unterweisung in jedem Bereich menschlicher Betätigung vorsieht und damit eine Vorstellung aufgreift, die in der Nachfolge Albertis auch zu einem elementaren Grundzug der humanistischen Utopie wurde.

Ein herausragendes Kennzeichen der experimentellen Fluxus-Pädagogik stellt das Bemühen dar, durch die ungewöhnliche Neu-Klassifikation von Informationen neue Lesarten und variable Beziehungen zwischen bekannten Fakten zu evozieren, den „frame of reference“ zu bearbeiten und neue Assoziationsmöglichkeiten zu provozieren.

Eines von George Maciunas' wichtigsten Projekten, das von der Fluxus-Forschung bis auf die löbliche Ausnahme von Craig Saper bislang weitestgehend ignoriert wurde, ist der Entwurf eines komplexen Speicher- und Zugriffssystem, das wiederum eine erstaunliche Retro-Perspektive auf Konzeptionen der *ars memoriae* eröffnet. Die „Learning Machine“, die Maciunas ab 1969 in provisorischen Entwürfen vorstellte [FC 254], war als „3-dimensional chart-like system of information, storage and presentation“, basierend auf Schubladenschränken voller Karteikarten, Schaubildern, Diagrammen, Objekten und Atlanten, geplant, wurde allerdings nur in einem zweidimensionalen Schema, das die erste Oberfläche des Entwurfs darstellen sollte, verwirklicht. Die „Lernmaschine“ sollte alle Felder des Wissens neu kategorisieren, die in einem taxonomischen Netzwerk verbunden wurden und auf den ersten Blick recht konventionell erscheinen. Allerdings fällt ein wesentlicher Unter-

schied zu traditionellen Klassifikationen auf: die Information werden weder epochal noch in irgend einer anderen Form linear strukturiert, was die Möglichkeiten einer chronologischen, periodischen, nominellen oder sonstwie hierarchischen Ordnung ausschließt. Im Gegensatz dazu verändert das Maciunas'sche System die strukturierenden Bezugfelder der Wissensbereiche, so daß eine Interaktion mit und zwischen diesen taxonomischen Rahmenbedingungen möglich wird. Die „Learning Machine“ hat einen offenen Wissensaustausch zum Ziel, der durch die Suggestion der maschinellen Organisation neue Beziehungen zwischen Daten, Objekten, Arbeitsfeldern usw. erreicht werden soll.

4.3 Inventio: Das Spiel der Assoziationen

Die „Learning Machine“ ist innerhalb der hier vorgetragenen Argumentation der letzte Verweis auf eine aussagekräftige Verbindung der Fluxus-Utopie Maciunas' mit der kuriosen Geisteshaltung der frühen Neuzeit, denn sie entspricht in allen konzeptuellen Merkmalen der Form eines klassischen Gedächtnistheaters, worauf auch Craig Saper schon hingewiesen hat⁵¹¹. Das Konzept eines dreidimensionalen Speicher- und Zugriffssystems kommt den universalistischen Bemühungen der *ars memoriae* gleich, alles Wissen zu beschreiben, zu visualisieren und in einer architektonischen Einheit darzustellen, und damit den Prozeß von Wissen, Erinnern und Erfinden von der organischen *cognitio* zu einer diskursiven Praxis zu transformieren.

Die Gedächtniskunst floriert in der frühneuzeitlichen Atmosphäre der Kunst-kammern und ersten Utopien, die der Beziehung zwischen dem Menschen - dem Mikrokosmos - und der Welt - dem Makrokosmos eine völlig neuartige Bedeutung zuweist: „Der Mikrokosmos kann den Makrokosmos ganz verstehen und ganz in Erinnerung behalten“⁵¹² und versetzt den Menschen in die Lage, durch Musterung von Bildern oder Gegenständen den gesamten Inhalt des Universums ablesen zu können. Eine der prominentesten Manifestationen dieses utopisch-enzyklopädischen Anspruchs im 16. Jahrhundert stellt das Gedächtnistheater Giulio Camillos dar, über das Wigle von Ayta 1532 an Erasmus von Rotterdam schreibt:

⁵¹¹ Saper, Craig, Fluxacademy - From Intermedia to Interactive Education, in: Milman, Estera (Hrsg.), Fluxus - A Conceptual Country, Visible Language, 26:1/2, Rhode Island School of Design, Providence 1992 [FX 2337], S. 90ff.; und: Saper, Craig, Fluxus as a Laboratory (1998), a.a.O. [FX 2336], S. 142ff.

⁵¹² Yates, Frances A., Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Weinheim 1990 (Erstausgabe: 1966), S. 137.

„Man sagt dieser Mann habe ein gewisses Amphitheater errichtet, ein Werk mit der wunderbaren Fähigkeit, daß jeder, der als Zuschauer eingelassen wird, über jedes Thema nicht weniger gewandt disputieren kann als Cicero.“⁵¹³

Wer also das Theater betritt, und es konnte bislang nicht mit Sicherheit geklärt werden, ob nur ein Modell oder tatsächlich ein architektonischer Theaterraum existierte⁵¹⁴, der wird zum „Zuschauer“, dem die sieben Maßeinheiten der Welt *in spectaculo* vor Augen gestellt werden.

„Das Werk ist aus Holz, im Innern mit vielen Bildern versehen und voll von kleinen Kästchen; es gibt verschiedene Ordnungen und Zonen darin. Er gibt jeder einzelnen Figur und jedem Ornament seinen Platz (...).

Er hat für dieses Theater viele Namen, mal nennt er es einen gebauten oder gemalten Geist oder Seele, mal sagt er, es sei mit Fenstern versehen (...).

(...) durch gewisse körperhafte Zeichen in einer solchen Weise zum Ausdruck gebracht werden könne, daß der Betrachter mit seinen Augen sogleich alles begreifen kann, was sonst in den Tiefen des menschlichen Geistes verborgen ist. Und wegen dieser körperlichen Anschauung nennt er es ein Theater.“⁵¹⁵

Camillo konzipierte seinen Entwurf als riesige Maschine, die imstande war, alle möglichen Argumente aufzubewahren und zu katalogisieren, um sie, wenn nötig, in dieser Form zur Verfügung zu stellen. „Seine Absicht war, mit dem *Theatrum* ein weiträumiges Archiv des poetischen Gedächtnisses zu schaffen, dessen Material gebrauchsfertig für Nachahmungen, Variationen und Verbesserungen zuhanden war.“⁵¹⁶

Interessanterweise hat sich die kunsthistorische Forschung auch hinsichtlich der Memorientheater lediglich darum bemüht, den Versuch Camillos, seiner *dispositio locorum* eine sinnvolle, systematische Ordnung zugrunde zu legen, nachzuweisen, was angesichts seiner eigenen Einschätzung auch nicht von der Hand zu weisen ist:

⁵¹³ Wigle van Aytta (Viglius Zuichemus), in: Erasmus, *Epistolae*, hrsg. von P. S. Allen u.a., Band IX, S. 479; zit. nach Yates, Frances A., *Gedächtnis und Erinnern* (1966), ebd., S. 124f.

⁵¹⁴ Vgl. Yates, Frances A., *Gedächtnis und Erinnern* (1966), ebd.; und: Bolzoni, Lina, *Gedächtniskunst und allegorische Bilder. Theorie und Praxis der ars memorativa in Literatur und Bildender Kunst Italiens zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert*, in: Assmann, Aleida & Harth, Dietrich (Hrsg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt (Fischer) 1991.

⁵¹⁵ Wigle van Aytta, siehe Anmerkung 498.

⁵¹⁶ Bolzoni, Lina, *Gedächtniskunst und allegorische Bilder* (1991), a.a.O. (s. Anm. 499), S. 161.

„(...) dann ist es wohl rechtens, daß wir in dem Wunsch auf ewig die ewige Natur aller Dinge, die in der Rede ausgedrückt werden kann, aufzubewahren, sie ewigen Orten zuzuweisen. Unsere große Anstrengung ist es deshalb gewesen, eine Ordnung in diesen umfassenden und untereinander verschiedenen sieben Maßeinheiten zu finden, die den Geist aufmerksam erhält und das Gedächtnis bewegt.“⁵¹⁷

Die immer wiederkehrende Betonung dieser enzyklopädischer Ordnungsprinzipien haben die Ausprägungen der Gedächtniskunst allerdings immer mehr auf deren Funktion der Speicherung und Archivierung reduziert, bei Bolzoni ist in dieser Hinsicht sogar von bloßer „Nachahmung“ die Rede⁵¹⁸, und das schöpferische Potential der Memorienteater weitgehend vernachlässigt, das jedoch schon im subtilen Spiel Camillos mit den Begriffen *creazione*, *generazione* und *produzione* (Schöpfung, Erzeugung, Herstellung) sowohl in „L'idea del teatro“ als auch in „De transmutatione“ nachweislich anklingt. Mit Barbara Kellers Text über die „Mnemo-technik als kreatives Verfahren im 16. und 17. Jahrhundert“⁵¹⁹, liegt aber nun seit einigen Jahren eine Untersuchung vor, die eben genau jene inventorische Dimension der Menmonik vorstellt, die ihre Funktion vom rein abbildenden Speichern im Sinne von Magazinieren, Deponieren und Ablegen differenziert. Keller zeigt in ihrer Analyse, „wie eng mnemotechnische Verfahren im 16. und 17. Jahrhundert an inventorisch-kreative Akte gebunden sind“⁵²⁰ und schlägt damit auch eine „interne“ Brücke zur Konzeption der Kunstkammern, deren Charakterisierung als „Ort des Experiments“ ja bereits ähnliche Ergebnisse zugelassen hat. Camillos Spiel mit der Ordnung ist demnach ein „gleichsam utopischer Drall“ (B. Keller) zu eigen der das Gedächtnis befähigt, die exponierten Gegenstände in Wechselbeziehung zu setzen und gleichzeitig mit ihnen selbst in Beziehung zu treten und sie damit dem Spiel der Assoziationen als auch der Verwandlung auszusetzen. „Der echte Transmutator (*transmutatore vero*) oder der Alchemist soll über diese dynamischen Prozesse den Zugriff auf die Ur-Schöpfung im Sinne einer stets wiederholbaren Reorganisation der Zeichen und Dinge erhalten.“⁵²¹

Auch Lina Bolzoni deutet diesen Sachverhalt dahingehend, „das Gedächtnis nicht als bloßen Datenspeicher zu verstehen, sondern als etwas, das dazu da ist, die puren

⁵¹⁷ Camillo, Giulio, *L'idea del Teatro*, Florenz 1550; Neuausgabe: Bolzoni, Lina (Hrsg.), Palermo 1991, S. 166-170; hier zitiert nach: Yates, Frances A., *Gedächtnis und Erinnern* (1966), a.a.O. (s. Anm. 497), S. 129.

⁵¹⁸ Vgl.: Bolzoni, Lina, *Gedächtniskunst und allegorische Bilder* (1991), a.a.O. (s. Anm. 499), S. 161.

⁵¹⁹ Keller, Barbara, *Mnemo-technik als kreatives Verfahren im 16. und 17. Jahrhundert*, in: Assmann, Aleida & Harth, Dietrich (Hrsg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt (Fischer) 1991.

⁵²⁰ Ebd., S. 211.

⁵²¹ Ebd., S. 210.

Daten dauernd umzuwerten, sie zu transformieren, zwischen ihnen neue Beziehungen zu stiften etc."⁵²²

Als vorläufiges Fazit läßt sich also festhalten, daß die Systeme der Gedächtniskunst, wie Camillos *theatrum memoriae*, nicht nur archivierende Funktionen innehatten, sondern auch eng mit der kreativen *inventio* verknüpft waren. Das Gedächtnistheater stellt ein Hilfsmittel zur Verfügung, das durch die freie Assoziationsmöglichkeit disparater Daten und Fakten neue Beziehungen zwischen Wissensbereichen, neue Sinnzusammenhänge, sogar neue Kunstschöpfungen ermöglichen wollte, eben gerade so, wie es George Maciunas' Projekt der „Learning Machine“ vorsieht.

44 Post-Cognitio: Schöpferische Interaktion

Wenn es nun darum gehen soll, aus dem bisher Gesagten ein Extrakt herauszulösen, das die dargestellten Analogien zwischen einer Kultur, die sich im Spannungsfeld der Kunstkammern, Utopien und der Gedächtniskunst in der Renaissance als empirisch-experimentelle, vorwissenschaftliche Geisteshaltung etabliert, und das von Maciunas konzipierte, utopische Fluxus-Projekt genauer zu definieren vermag, empfiehlt es sich, einen Bereich abzustecken, der diese methodischen Parallelen am besten mit den Begriffen „assoziativ“, „non-linear“ und - unter Verwendung einer Wortschöpfung von Henry Flynt - „acognitiv“⁵²³ charakterisiert. Henry Flynts Begriff „acognitiv“ (oder auch „postcognitiv“) geht auf eine Beschreibung der Möglichkeiten der konzeptuellen Kunst zurück: „The postcognitive work sets out to play the game rather than determine who made the rules or where they come from,“ erläutert Saper und bringt seine Analyse der Flynt'schen Terminologie verkürzt auf

⁵²² Bolzoni, Lina, *Gedächtniskunst und allegorische Bilder* (1991), a.a.O. (s. Anm. 499), S. 148.

⁵²³ Vgl. u.a. Henry Flynt, *My new Concept of General Acognitive Culture*, New York 1965; Das Original befindet sich im Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart [FX 0649]. Der Aufsatz geht auf eine frühere Lesung zurück, die Flynt 1962 unter dem Titel „Acognitive Culture“ in Harvard abhielt. Dieser Text ist in Auszügen in: *dé-coll/age*, Nr. 3, 1962 von Wolf Vostell publiziert worden. Vgl. auch: Flynt, Henry, *Concept Art (Provisional Version)*, 1961, in: Mac Low, Jackson / Young, La Monte, *An Anthology*, New York 1963, unpaginiert [FX 0669]; Reprints in: Kostelanetz, Richard (Hrsg.), *Essaying Essays*, New York (OOLP), 1975, S. 454-456; Kostelanetz, Richard (Hrsg.), *Esthetics Contemporary*, Buffalo / NY, 1978, S. 411-413; Charles Stein (Hrsg.), *Being = Space x Action*, Berkeley, 1988, S. 185-190; Oliva, Achille Bonito (Hrsg.), *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, Ausstellungskatalog, Mailand (Mazzotta), 1990, S. 109-115; Schlatter, Christian (Hrsg.), *Conceptual Art - Conceptual Forms*, Paris, 1990, o.S.; Stiles, Kristine / Selz, Peter (Hrsg.), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, Berkeley, Los Angeles & Oxford, 1996, S. 820f; s.a.: <http://www.butterfly.net/henryflynt/conart.html>;

den Punkt: „In short, the postcognitive creates novel realities”.⁵²⁴ Insofern stellt das akognitive Prinzip, wie es sowohl in der kuriosen Geisteshaltung als auch in Maciunas' Fluxus-Utopie zum Ausdruck kommt, die Methode bereit, die Distanzen zwischen unterschiedlichen Realitäten zu verkürzen und neue, außergewöhnliche - in manchen Fällen auch unsinnige - Verbindungen herzustellen.

Für eine weitere Untersuchung dieser non-linearen und assoziativen methodischen Grundhaltung erweist sich die Befragung eines weiteren wichtigen Fluxus-Meilensteins als äußerst nützlich, der als „Universal Machine“ [FC 79], einem Namen der auf die Bezeichnung der ersten Computer anspielt, die Möglichkeiten auslotet, Informationen nicht als rein deskriptives System (also kognitiv), sondern als Teil einer schöpferischen Interaktion (d.i. post-kognitiv) zu kombinieren. Das Werk wurde 1976 von George Brecht als Holzsachtel entworfen, auf deren Innenboden zahlreiche Diagramme und pseudo-wissenschaftliche Illustrationen abgedruckt waren. Es kann kaum mehr überraschen, daß die verwendeten Abbildungen mit ihren Darstellungen von technischen und medizinischen Geräten, physiologischen Einzelheiten, Pflanzen und Tieren im Stil von Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, wiederum an die Elemente der Kunstkammer erinnern. Der Inhalt der Schachtel bestand indes aus kleinen Spielsachen und Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs, wie beispielsweise Murmeln, Steinen, Bindfäden, Kabel, Bohnen, Federn, Plastikbuchstaben, Golf-Tees und Ähnlichem. Die „Universal Machine“ bereitet - wie in der „Gebrauchsanweisung“ auf dem Schachteldeckel suggeriert wird - eine Situation aus, in der der Benutzer die diversen unterschiedlichen Kombinationsmöglichkeiten der Gegenstände dazu verwenden kann, um etwa Romane oder Theaterstücke zu schreiben, Probleme zu lösen, Witze zu erzählen, Pläne zu schmieden oder die Parameter der Maschine selbst wiederum zu verändern. Die zwölfte und fünfzehnte der in der Erklärung angegebenen Benützungsmöglichkeiten der „Universal Machine“ beschreiben in herausragender Weise das post-kognitive Prinzip der non-linearen Assoziation:

„12. For generating new languages, logics, mathematics...

15. Inventing. Consider any two elements in an existent relationship. Replace either or both elements and/or the relationship using the Universal Machine. Consider repeating...”⁵²⁵

⁵²⁴ Saper, Craig, Fluxus as a Laboratory (1998), a.a.O. [FX 2336], S. 148.

⁵²⁵ Brecht, George, Beschreibung zur „Universal machine“, 1976, zit. nach: Saper, Craig, Fluxus as a Laboratory (1998), a.a.O. [FX 2336], S. 145.

Das post- oder akognitive Verfahren kann demnach als Methode der Dekontextualisierung, Fragmentarisierung, Interaktion und Involution beschrieben werden, die, wenn sie im Rahmen der Kunst Anwendung findet, diese Kunst zu einem Vehikel zur Veränderung der geistigen Haltung transformiert. In dieser Hinsicht muß nochmals nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß George Maciunas innerhalb der Konzeption seiner Fluxus-Utopie immer einen weitreichenderen Aktionsbereich, als lediglich den der Künste anvisierte. Sein Programm spiegelt in allen Ausformungen eine große Sensibilität für jegliche kulturelle Erscheinungen außerhalb des Kunst-Kontextes wider, oder wie Owen Smith urteilt:

„Fluxus was not part of the existing cultural system, in either its modes of production or distribution. The nature of Fluxus work was part of a process of transformation and education that was inherent in their activities. Fluxus works (...) were intended to transgress boundaries, decentre their own activities, and, for some, gradually to lead to the elimination of the category of fine art altogether.“⁵²⁶

Eine amüsante handschriftliche Notiz von George Brecht auf der Papiertüte eines Schreibwarengeschäfts bringt diese Analyse in einer prägnanten Formulierung auf den Punkt: „Writers write, painters paint, musicians... Artsists don't ,art'!“⁵²⁷

⁵²⁶ Smith, Owen, *Developing a Fluxable Forum* (1998), a.a.O. [FX 2463], S. 18.

⁵²⁷ Brecht, George, handschriftliche Anmerkungen auf einer Papiertüte, undatiert, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, Konvolut Brecht.

5. Schluß: Die experimentelle Freiheit

„Niemand will das bedachte Chaos der Kunstkammern als Museum zurück,“ bemerkt Hans Bredekamp in seiner bahnbrechenden Abhandlung über „Antikensehn - sucht und Maschinenglauben“⁵²⁸. Dennoch scheint sich George Maciunas - genau wie ein Teil seiner Mitstreiter - bei der Konzeption seiner künstlerisch-fiktional formulierten Fluxus-Utopie von eben diesem „bedachten Chaos“ inspiriert haben zu lassen. Der Rückgriff auf eine geistesgeschichtliche Epoche, die hier in Ermangelung einer treffenderen Terminologie mit Pomians Begriff der „Kultur der *curiositas*“ bezeichnet wurde, ist damit auch ein Rück-Schritt zu einer spielerisch-experimentellen, vorwissenschaftlichen Haltung, die verglichen mit der analytischen Aufmerksamkeit der folgenden Jahrhunderte, nicht nur die ältere, sondern sicherlich auch die naivere Position darstellt. Die topologische Struktur der Kunstkammern, die Funktion als experimentelle Laboratorien, die Wertschätzung von Spiel und Zufall als Erkenntnismethoden, das schöpferische Potential der Gedächtnistheater, die Spezifik des Kuriosen und Alltäglichen, die didaktischen Motive in der humanistischen Utopie - all dies sind Elemente dieser vor-galileischen Kultur, die als Erfahrungen und gedankliche Ansätze - also nicht als konkrete Anleihen - in George Maciunas' Fluxus-Orbit eingingen. Es scheint daher durchaus möglich, über den Umweg in die Frührenaissance zu einem alternativen interpretatorischen Ansatz zu gelangen, der George Maciunas' Entwurf - vielleicht müsste man besser sagen: Lebenswerk - aus einer erhöhten Perspektive zu überblicken vermag. Ein mögliches Fazit dieser hypothetischen Untersuchung könnte daher in etwa folgendermaßen lauten: Fluxus stellt ein Arsenal von künstlerischen Methoden gedanklichen Werkzeugen zur Verfügung, mit denen Kultur experimentell, assoziativ, non-linear oder akognitiv erfahrbar und vermittelbar wird. Diese Ausrichtung auf deduktive Prinzipien kann als zukünftiges Modell vor allem im Hinblick auf die großen, universellen und weltweiten Datennetze, deren bereits durchgesetzte non-lineare Hypertext-Strukturen ein schnelles und flexibles Assoziationsvermögen voraus-

⁵²⁸ Bredekamp, Horst, Antikensehnsucht und Maschinenglauben (1993), a.a.O. (s. Anm. 436), S. 102.

setzen, von größter Bedeutung sein, denn die elektronischen Strukturen und vor allem das Internet haben genau jenen perfekten Spielautomatismus geschaffen, der „die experimentelle Freiheit von einst“ zum Programm erhebt⁵²⁹. Angesichts dessen, daß sich die Grenzen von Kunst, Technik und Wissenschaft auf ähnliche Weise zu öffnen beginnen, wie dies das intermediäre Prinzip von Fluxus schon vor Jahrzehnten vorgeführt hat, erhält die Schulung visueller Assoziations- und Denkvorgänge, die den Sprachsystemen vorauslaufen, eine Bedeutung, die den ursprünglichen Stellenwert womöglich noch übertrifft.⁵³⁰

⁵²⁹ Vgl. im Gegensatz dazu: Belting, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk* (1998), a.a.O., S. 464: „Die Elektronik hat dafür ersatzweise einen perfekten Spielautomatismus geschaffen, der im Grunde die experimentelle Freiheit von einst (sehen wir einmal vom Internet ab) einem programmierten Planspiel unterwirft.“

⁵³⁰ Vgl. analog dazu: Bredekamp, Horst, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben* (1993), a.a.O. (s. Anm. 436), S. 102: „Aber angesichts dessen, daß sich die Grenzen von Kunst, Technik und Wissenschaft auf ähnliche Weise zu öffnen beginnen, wie dies die Kunstkammer vorgeführt hatte, erhält ihre Schulung visueller Assoziations- und Denkvorgänge, die den Sprachsystemen vorauslaufen, eine Bedeutung, die den ursprünglichen Stellenwert womöglich noch übertrifft.“

6. Nachtrag zum zweiten Teil

Eine wesentliche Frage konnte im bisherigen Verlauf der Argumentation, welche die offensichtlichen Parallelen zwischen George Maciunas' Konzept und der kuriosen Kultur der frühen Neuzeit lediglich aus der Perspektive einer Interpretationshilfe mit dem Zweck der analogen Darstellung beschreibt, noch mit berücksichtigt werden, nämlich die Frage, ob Maciunas bewußt einen Rekurs auf die geistesgeschichtliche Epoche der Kunstkammern und Utopien angestrebt hat, oder ob sich deren Charakteristiken nur zufällig als Einflüsse auf Fluxus analysieren lassen. Gegen einen bewußten Rückgriff auf die vorwissenschaftliche *curiositas* spricht in jedem Fall der Umstand, daß sich im Rahmen des für diese Untersuchung grundlegenden Forschungsstands keinerlei von Maciunas verfasste Schriftstücke nachweisen lassen, die bewußte Anleihen explizit bestätigen würden. Im Widerspruch dazu existieren, neben den oben erwähnten bemerkenswerten Analogien, allerdings eine ganze Reihe von bisher noch nicht dargelegten Indizien, die zumindest George Maciunas' genaue Kenntnis der Kunstammerkultur belegen. Diese sollen abschließend in Kurzform aufgeführt werden:

1. George Maciunas studierte von 1955 bis 1960 Kunstgeschichte am Institute of Fine Arts der New York University, wo er bis zum Tode des betreuenden Professors seine Promotion verfolgte. Es ist daher naheliegend, daß er mit dem Gegenstand der beginnenden Sammlungsgeschichte sowie mit dem der Gedächtniskunst vertraut war.

2. Eine Einladungskarte zu einem 1961 von Maciunas organisierten Konzert in der Carnegie Recital Hall in New York, das im Rahmen der von der AG Gallery veranstalteten Konzertreihe „Musica Antiqua et Nova“ stattfand, trägt den Titel „Theatrum Instrumentorum“. Der Begriff verweist unzweifelhaft auf die Epoche der Kunstkammern, bezeichnet er doch einerseits die damals geläufigen Ma-

schinenbücher⁵³¹, andererseits aber auch die Kunstkammern und Memorientheater selbst.

3. Im Nachlaß von Maciunas (Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart) befinden sich zahlreiche Dokumente, Abbildungen und Schriftstücke, die sich explizit mit der Renaissance-Kultur beschäftigen. Darunter sind die Manuskripte zu einem „1450-Event“, die ein historisches Fluxus-Festival projektieren, Tonbandaufnahmen von Säkular- und Renaissancemusik, diverse Pläne für ein historisches Festmahl und zahlreiche Abbildungen von historischen Darstellungen.

4. George Maciunas' Persönlichkeit wird allgemein als überaus „systematisch“ charakterisiert, wobei Ben Vautier sogar den zweifelhaften Titel „Klassifizierer“ gebraucht⁵³². Diese enzyklopädische Natur bildet sicherlich einen wichtigen Grundstein der Fluxus-Philosophie und referiert auf das universelle Enzyklopädieprogramm der Kunstammer.

5. George Maciunas' riesiges Bildarchiv entspricht, wie eine Anekdote von Al Hansen illustriert, der utopischen Idee des universellen *orbis pictus* auf verblüffende Weise. „Es war wie ein Wort-Bild-Computer“, kommentiert Hansen und fährt fort: „Ich glaube, er hatte von allem, was es auf der Welt gibt, Bilder in seinen Ordnern archiviert.“⁵³³

6. Maciunas' kunsthistorischen Charts, Diagramme und tabellarischen Auflistungen zeugen von einem ungebrochenen historischen Interesse. Noch während des Studiums arbeitete er an einem gewaltigen Projekt, einem Schaubild des Verlaufs der gesamten Kunstgeschichte. Ähnlich wie im Falle seiner „Learning Machine“

⁵³¹ Vgl. u.a.: Jacques Besson (Jacobus Bessonius), *Theatrum Instrumentorum et Machinarum*, Lyon 1578.

⁵³² Vautier, Ben, zit. nach Williams, Emmett, Allen einen herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag! (1982), a.a.O. [FX 2784], S. 87.

⁵³³ Hansen, Al, *How we met* (1991), a.a.O. [FX 0966], S. 121: „Der Raum wurde beherrscht von einer Art Metallregal, das vom Boden bis zur Decke reichte und vielleicht an die hundert oder mehr Aktenkästen aus braunem Karton enthielt. Es war wie ein Wort- und Bild Computer. Ich betrachtete es eine Weile. Maciunas stand da und sah mich erwartungsvoll lächelnd mit seinen großen Augen an. ‚Sind das deine Aufzeichnungen?‘ fragte ich. ‚Nein.‘ Er grinste. ‚Sag mit ein Wort, irgendeins.‘ Ich sagte: ‚Feluke.‘ ‚Was ist das, eine Feluke?‘ fragte er. ‚Ein Boot, ein einfaches Segelboot.‘ Voll kindlicher Freude machte er sich an seine Ordner, öffnete einen Kasten und ging das Register durch, hielt an, dann zog er ein Blatt Papier mit dem handkolorierten Stahlstich einer Feluke hervor. ‚Ein ägyptisches Schiff.‘ Er frohlockte und klatschte in die Hände. Ich war beeindruckt.“

sollte jede mögliche Permutation im Gitternetz einer Tabelle darstellbar gemacht werden, die sowohl horizontal als auch vertikal verlief.

7. „Excreta Fluxorum“ ist ein Kompendium der Kotproben von Lebewesen verschiedenster Größe - von Spinnen bis zu Elefanten, säuberlich nach den Spezies beschriftet. Die Anlage einer solchen Exkrement-Sammlung verweist ebenfalls auf ein besonderes Merkmal der Kunstkammern, zu deren klassischem Inventar getrocknete Kotproben schon im 16. Jahrhundert gehören. Im übrigen findet sich eine Sammlung von Exkrementen auch schon auf Bacons utopischer Insel „Neu-Atlantis“: „Besides, we have heaps of dungs, and of bellies and maws of living creatures“⁵³⁴. Manfred Reichert interpretiert diesen Umstand dahingehend, daß Bacon mit der Schilderung dieser kuriosen Sammlung den Blick auch auf das Gewöhnliche und Banale der natürlichen Lebensumwelt lenken will, ein Anliegen, das Fluxus ja bekanntermaßen auch nicht fern lag: „Is this to be understood as the proverbial step from the sublime to the ridiculous, reminding us that we have been listening, not to the possibilities of dignified inventions to the whims of a crank? Or is it rather, an instance of a point Bacon never tires of driving home: that we should pay attention not only to things sanctioned by tradition, such as magnitudes of maximal and minimal size like stars or silk-worms, but also to the things of every-day life, the things right in front of us, which we tend to overlook because they are so common?“⁵³⁵

⁵³⁴ Bacon, Francis, Of the Proficiency and Advancement of Learning Divine and Human, in: ders., The Advancement of Learning and New Atlantis, herausgegeben von Arthur Johnston, Oxford 1986, S. 243.

⁵³⁵ Reichert, Klaus, The two Faces of Scientific Progress; or: Institution as Utopia, in: Berghahn, Klaus L. & Grimm, Reinhold (Hrsg.), Utopian Vision, Technological Innovation and Poetic Imagination, Heidelberg (Winter) 1990, S. 11f.